



ARTÍCULO |
ARTIGO

Fermentario V. 17, N° 1 (2023)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Educación, Universidad de la República.

www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Narrativa erótica de Marosa di Giorgio como
dissidência

*Narrativa erótica de Marosa di Giorgio como
dissidencia*

Marosa di Giorgio's erotic narrative as dissidence

Ana Kildina Veljacic Pérez¹

DOI: <https://doi.org/10.47965/fermen.17.1.4>

Recibido: 4 de julio de 2022

Aceptado: 17 de noviembre de 2022

Resumo

A partir de uma perspectiva psicanalítica e com base das contribuições dos estudos feministas e das categorias do maravilhoso e do neobarroco, analisam-se dois contos eróticos de Marosa di Giorgio de *Poemas* (1953) e *Camino de las pedrerías* (1997), onde apresentam cenas de, emparelhamentos emancipados ou transgressores de mandatos familiares, religiosos ou culturais. Neles ocorre a inesperada união entre os sexos, o cruzamento de espécies, gêneros e ordens do real. O momento da perda da virgindade da protagonista que oscila entre o sagrado e a queda se repete obsessiva. São exibidas as profanações perpetradas por personagens fálicos, de natureza humana, animal, vegetal ou incerta, por vezes angelical ou demoníaca. O sinistro e o estranho estão sempre

¹ Universidad de la República.

presentes nesses ritos de iniciação sexual. Nascimento inusitados e imprevistos também acontecem, como formas do abjeto, produto desses encontros monstruosos, estupros ou agressões.

Palavras-chave: Marosa di Giorgio, Contos maravilhosos, narrativa erótica, literatura feminina.

Resumen

Desde una perspectiva psicoanalítica y a partir de los aportes de los estudios feministas y de las categorías de lo maravilloso y del neobarroco, se analizan dos relatos eróticos de Marosa di Giorgio de *Poemas* (1953) y *Camino de las pedrerías* (1997) en donde se presentan escenas de maridajes disidentes, emancipados o transgresores de los mandatos familiares, religiosos o culturales. En ellas se produce la unión inesperada entre los sexos, el cruce de especies, géneros y órdenes de lo real. Se repite de manera obsesiva el momento de la pérdida de la virginidad de la protagonista que oscila entre lo sagrado y la caída. Se exhiben las profanaciones perpetradas por personajes fálicos, de naturaleza humana, animal, vegetal o incierta, a veces angélica o demoníaca. Lo ominoso y lo extraño están siempre presentes en estos ritos iniciáticos sexuales. También se producen alumbramientos insólitos e imprevistos, como formas de lo abyecto, producto de estos encuentros, violaciones o asaltos monstruosos.

Palabras claves: Marosa di Giorgio, Cuentos maravillosos, narrativa erótica, literatura de mujeres.

Abstract

From a psychoanalytic perspective and taking the contributions of feminist studies and the categories of the marvelous and the neo-baroque, two erotic stories by Marosa di Giorgio de *Poemas* (1953) and *Camino de las pedrerías* (1997) are analyzed, presenting scenes of dissident, emancipated or transgressive pairings of family, religious or cultural mandates. In them the unexpected union between the sexes takes place, the crossing of species, genres and orders of the real. The moment of the loss of the protagonist's virginity that oscillates between the sacred and the fall is repeated obsessively. The desecrations perpetrated by phallic characters, of human, animal, vegetable or uncertain nature, sometimes angelic or demonic, are exhibited. The ominous and the strange are always present in these sexual initiation rites. Unusual and unforeseen births also take

place, as forms of the abject, product of these monstrous encounters, rapes or assaults.

Keywords: Marosa di Giorgio, Wonderful Tales, erotic narrative, women's literature.

Introducción

La obra de Marosa di Giorgio es rica, compleja, transgresora como la construcción de su propia imagen de poeta. Podríamos ubicar su obra en la llamada promoción de los sesenta en la que se observa un desvío de los modelos poéticos consagrados en la década anterior. Luis Bravo, en el libro *Voz y palabra*, hablará de las poéticas disidentes como una de las corrientes de este período en las que observa una tendencia proliferante, mezcla de un surrealismo tardío, una incipiente psicodelia de tendencia contracultural y el *neobarroso rioplatense*. El experimentalismo, un cierto irracionalismo, el uso de la libre asociación y el metaforismo son comunes al grupo en los que se encuentra a Marosa di Giorgio. Estos poetas, dice Bravo, «celebran la polifonía, el mestizaje de lenguajes, sirviéndose de un universo sígnico proliferante y contradictorio, que va desde lo icónico hasta lo hiperculto, de lo kitsch a lo popular, de las jergas dialectales a texturas verbales imposibles de reducir a significados unívocos» (Bravo, 2012, p. 255-256).

Llaman la atención sus personajes femeninos; sobre el fondo familiar u ominoso se destacan las figuras de Marosa, Marosita, sus niñas- señoras o personajes con nombres extraños. Desde una perspectiva psicoanalítica y a partir de los aportes de las teorizaciones de las categorías de lo fantástico y de lo maravilloso, se señalan intertextualidades y disidencias con los cuentos maravillosos en dos relatos: el primer relato de *Poemas* (1953), libro integrado en *Los Papeles salvajes*, y el primero de los relatos eróticos en el *Camino de las pedrerías* (1997).

En su narrativa erótica se presentan escenas de maridajes disidentes, emancipados o transgresores de los mandatos familiares, religiosos o culturales. En ellas se produce la unión inesperada entre los sexos, el cruce de especies, géneros y órdenes de lo real. Se repite de manera obsesiva el momento de la pérdida de la virginidad de la protagonista que oscila entre lo sagrado y la caída.

Se exhiben las profanaciones perpetradas por personajes fálicos, de naturaleza humana, animal, vegetal o incierta, a veces angélica o demoníaca. Lo ominoso y lo extraño están siempre presentes en estos ritos iniciáticos sexuales.

En las bodas de sus relatos periodísticos, que registran los ritos sociales que celebran la unión entre el hombre y la mujer desde un erotismo institucionalizado, se refuerza la imagen tradicional de la mujer. Las violaciones y los maridajes, nombre dado a las uniones sexuales en su universo literario erotizado, se transforman en ritos salvajes, paganos, agrarios, en la cara opuesta del ritual de las bodas.

Se trata de eventos traumáticos que se repiten a lo largo de sus escritos, recitados y performances, constituyéndose en motivos. Pueden verse como espacios privilegiados para observar las diferencias entre los géneros y describir los imaginarios sociales que sostienen estos motivos, al enforcar la atención al espacio reservado para lo femenino.

Indagaremos las relaciones de las figuras femeninas del mundo marosiano comparándolas con las matrices de los cuentos maravillosos y mitos que se proponen como modelos ideales, imágenes a imitar, pero también a evitar o excluir. Se observarán las tensiones entre el imaginario social hegemónico y esta *poiesis* en un momento de profundos cambios políticos y culturales para las mujeres como los que se producen a partir de la década de los 60.

Vamos a encontrar un grupo de relatos en el libro *Poemas* que tienen aspectos y motivos en común con los relatos de *Camino de las pedrerías* y que serán sus antecedentes.

Variaciones sobre el cuento *Caperucita roja* en *Los papeles salvajes*

Llama la atención en el libro *Poemas*, que integra *Los papeles salvajes*, la relación intertextual con el cuento «Caperucita roja» a partir de la presencia de los personajes de la niña, de la madre, del lobo, del guardabosques y de la abuela, así como del escenario del bosque. Pero estos elementos flotan en una atmósfera marosiana, onírica o febril. A los efectos de profundizar en el análisis de nuestro tema, nos interesa tener presente la lectura psicoanalítica que realiza Bruno Bettelheim de este cuento, recogido primero por Charles Perrault y luego registrado en múltiples versiones, entre las que se encuentra la más conocida «Caperucita roja», de los Hermanos Grimm.

“Los cuentos de hadas tienen significados en distintos niveles que son actualizados por quienes los escuchan. «Caperucita roja» expresa algunos problemas cruciales que la niña en estado escolar debe resolver si las relaciones edípicas persisten en el inconsciente, lo que puede hacer que se enfrente arriesgadamente a la posibilidad de ser seducida” (Bettelheim, 2009, p. 188).

La relación con el mundo externo es de curiosidad y peligro, de seducción, se mueve

entre el principio de placer y el principio de realidad custodiada por la madre. La madre es la que advierte del peligro de desviarse del camino:

“Caperucita Roja es una niña que lucha con los problemas de la pubertad, para los que todavía no está preparada desde el punto de vista emocional, puesto que no ha vencido sus conflictos edípicos” (Bettelheim,2009:190).

Ni la madre ni la abuela pueden evitarle los peligros que le depara su encuentro con la sexualidad. La sexualidad masculina está representada, por un lado, por las tendencias asociales, simbolizadas por el lobo, violentas y destructivas que Bettelheim relaciona con el ello freudiano, por otro, por los impulsos generosos, sociales y protectores representados por el personaje del cazador, vinculados a la instancia psíquica del superyó.

Pero el lobo también puede relacionarse con las tendencias asociales de la niña en el período edípico, guiada por el principio de placer. Su capa roja expresa los impulsos violentos y exhibicionistas que, para Bettelheim, son «símbolos de una transferencia prematura de atractivo sexual». Asociados al diminutivo del nombre «Caperucita» muestran la inadecuación para conseguir lo buscado:

“El peligro de Caperucita es su sexualidad incipiente, para la que no está todavía emocionalmente madura. (...) una sexualidad prematura es una experiencia regresiva que estimula todos nuestros aspectos primitivos” (Bettelheim,2009: 192).

La forma de resolución de esta experiencia es una resolución edípica. La niña desea de modo inconsciente ser seducida por una figura paterna, representado sexualmente por un animal salvaje: el lobo, liberándose de la figura materna. Este deseo está acompañado por sentimientos ambivalentes, expresión del conflicto amoroso y de la fascinación que ejerce la sexualidad prohibida. Excitación y ansiedad, dos sentimientos que encontramos en las incursiones del yo lírico marosiano en los territorios de la sexualidad.

Caperucita es un personaje expuesto a los peligros de los deseos edípicos que, con el despertar sexual de la pubertad, vuelven a actualizarse. Para evitar los peligros futuros tendrá que internalizar las fuerzas salvadoras, que son las del superyó materno, cuya advertencia de no salirse del camino ha sido desafiada, y las del superyó paterno, representado por la protección del cazador.

El cazador es quien pone las cosas en orden, salva a las mujeres del peligro y castiga al culpable. En esta lectura psicoanalítica puede asociarse a la instancia del superyó.

Representa otro aspecto de la figura paterna, el de salvador y protector, defiende el principio de realidad, salvar a los personajes femeninos amenazados por las fuerzas del ello.

Con este cuento de hadas y la lectura psicoanalítica que Bruno Bettelheim hace de este, podemos pasar a observar las variaciones en los relatos de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio.

Observemos el primer relato que abre el libro *Poemas*, en donde la protagonista y narradora homodiegética, presa del miedo y la fiebre que la hace delirar, en medio de una noche de luna, sale y atraviesa los jardines.

“La fiebre me golpeaba las sienes. Salí. La jauría estaba dormida y no me oyó. Iba descalza. (...)

Buscaba al guardabosque. (...) Lo hallé en un claro, sobre una roca, inmóvil. (...) Yo me acerqué al hombre y le dije de nuevo: Tenía miedo en la casona. Pero, él no me oyó.

El fuego daba un suave perfume amargo. Había quemado ciprés. El fuego era una canasta de mariposas. Yo tomé una astilla y saqué una mariposa colorada. La puse sobre el hombre. Saqué una mariposa verde y la posé sobre el hombre. Y luego, otra mariposa colorada. Las mariposas revolotearon y proliferaron. El dio un grito, largo, aullado, negro. Un grito como ciprés. Pero la boca se le llenó de mariposas. Y hasta el alma se le llenó de mariposas. Yo me reí; y me alejé riendo y terminé en el bosque una larga carcajada”.

Aquí las jaurías dormidas no se percatan de la presencia solitaria de la niña que atraviesa el jardín. No hay un lobo singular que represente al ello, sino una jauría que huirá al dejar libre la cierva, símbolo de la protagonista. El deseo, representado por la bestialidad de la jauría, se fragmenta en la multiplicación de sus figuras, al pedir su dirección y peligrosidad. El yo lírico sale en la noche, atraviesa los jardines que simboliza la sexualidad femenina. Estos jardines personificados que «desean florecer antes de tiempo» se corresponden con el deseo erótico de la niña. Esta sale en busca del guardabosque protector que, a diferencia del cuento de Caperucita roja, es pasivo, no escucha, ni reacciona ante el pedido de ayuda de la niña quien le expresa su miedo a la casa. La casa, símbolo del cuerpo materno, en vez de dar protección parece ser un lugar amenazante. Se busca refugio en la figura paterna representada por el guardabosque.

El hombre enciende el fuego que a nivel metafórico «es una canasta de mariposas» con las que la niña juega a tocarlo. Las mariposas son coloradas como la capa de Caperucita

y salen del fuego del deseo que el hombre enciende. La intertextualidad entre el relato de Marosa y el cuento tradicional también permite establecer correspondencias con los elementos inconscientes a la luz de la lectura psicoanalítica realizada por Bettelheim.

La reacción del hombre, del cazador, es la de dar «un grito, largo, aullado, negro», de lobo. Pero este personaje híbrido, guardabosque devenido lobo, revela también la capacidad de transmutación del ello. No sale en búsqueda de su presa para devorarla, su reacción erótica muta de grito de lobo a metamorfosis en ciprés y de ciprés a mariposas, disipándose.

El yo lírico, a lo largo de *Los papeles salvajes*, está identificado, pese a algunas variaciones, con el nombre Marosa que resulta también de una contracción de la palabra mariposa. Las mariposas que salen multiplicadas de la boca del cazador son la vía de descarga de eros ante las provocaciones infantiles, se subliman, pero señalan su naturaleza libidinal. La reacción de la niña es la risa y el alivio de la fiebre: «Sentí que se enfriaban mis sienes».

Este relato permite restablecer el equilibrio amenazado, sin embargo, como quedará en evidencia en los siguientes relatos, será un equilibrio precario, debido a la falta de fronteras claras entre las instancias psíquicas que estos personajes representan. La exhibición de imágenes oníricas inquietantes expresa la ambivalencia y la ansiedad inconsciente que provoca el Complejo de Edipo en la niña, el temor a la madre, el deseo del padre y el miedo al castigo en la clásica lectura de Freud.

La narrativa erótica de *Camino de las Pedrerías* como disidencia

La crítica feminista desarrollada en la segunda mitad del siglo XX ha sido crítica con la Teoría Psicoanalítica, en particular con el complejo de Edipo por considerar que reproduce el orden de un sistema flocéntrico o patriarcal en el que se define a lo femenino en relación con la castración, a la falta.

El papel educativo que desempeñaban los cuentos de hadas, para Bruno Bettelheim, es cuestionado por escritoras que ven en los cuentos de hadas la construcción de arquetipos femeninos que se ofrecen como modelos a seguir desde los imaginarios sociales hegemónicos sin cuestionamientos.

Para Gema Navarro «los cuentos clásicos han dado lugar a una serie de mitificados

personajes que representan arquetipos de género. Cabría preguntarse su influencia en el contexto cultural contemporáneo en el sentido de que perpetúan una serie de patrones de conducta obsoletos.» (Navarro,2018, p. 492).

Es destacable la revisión que han tenido los cuentos de hadas desde la literatura posmoderna de mujeres, fenómeno que Gema Navarro observa a partir de la década de los 70. J. Zipes sostiene que la revisión de los cuentos de hadas, desde una perspectiva crítica y escéptica, tiene el propósito, de perturbar a los espectadores y recordarles que el mundo está dislocado y que estos cuentos no ofrecen una alternativa para la gris realidad: (Zipes, 2014, p. 265)

“Los mensajes subyacentes de las heroínas de los cuentos de hadas, tales como la pasividad, el sacrificio, dependencia, exaltación de la belleza, ya no son modelos primordiales en nuestra sociedad” (Navarro, 2018, p. 499)

Para Gema Navarro Estas autoras prescinden de los mundos ilusorios e idealizados. Sus obras están cargadas de simbolismo y dobles lecturas, en ocasiones al buscar la presencia de lo siniestro. En su origen los cuentos de hadas eran relatos orales, folklóricos, tradicionales y anónimos que a lo largo del tiempo tomaron distintas versiones y reelaboraciones literarias. Von Franz señala «el potencial psicológico y la capacidad de revelar procesos psíquicos colectivos lo que hace que se ofrezcan como materiales en los que subyace un inquietante trasfondo de pulsiones humanas que rozan la violencia y las referencias a la sexualidad».

Étiemble, sigue la línea abierta por Vladimir Propp y se pregunta por el trasfondo desconocido de estos relatos que se remontan a parábolas religiosas o a antiguos ritos de iniciación. De aquí los elementos sobrenaturales presentes, la magia, lo fantástico. Los arquetipos que se presentan en los cuentos no tienen la dimensión de los mitos, sino que están a escala humana, además de tener un final feliz que los mitos trágicos no poseen (Eliade,1978, p. 206). Este final feliz es uno de los principales objetos de revisión por parte de las literaturas de mujeres cuyas obras dialogan desde una intertextualidad con los cuentos maravillosos.

Madonna Kolbenschelag señala que la mayoría de los cuentos de hadas plasman arquetipos de lo femenino. Lo interpreta como una recapitulación de una concepción de la realidad basada en el determinismo de los roles sexuales. Estereotipos que subyacen en nuestra cultura y en nuestro imaginario social hegemónico que es cuestionado desde

las literaturas de mujeres (Kolbenschlang, 1993, p. 21).

Observemos el primer relato de *Camino de las Pedrerías*. El relato que conocemos a través de la voz de un narrador heterodiegético, se ubica en un pasado preciso: el momento en el que la protagonista tenía trece años. Este número que tiene un simbolismo negativo, de mal agüero, vinculado a la muerte y cambio. Es la edad cito: «que atraía a los monstruos» Anticipo del encuentro que se va a desarrollar en el relato, de su carácter ominoso y sexual. Porque esta edad también es la del pasaje de la niña a la joven mujer.

El lugar en donde se desarrollarán los sucesos es en una viña, clara alusión a un lugar sagrado, pero ambiguo o incierto: viñas del Señor de las Sagradas escrituras o lugar pagano vinculado a los ritos místicos eleusinos de Dionisos, dios del vino. Ana Inés Larre Borges señala como «la intrusión de lo Erótico en el Edén, provoca la caída y con eso el fin de la eternidad, el fin del mito y, en contrapartida, el inicio de la historia que es lo mismo que decir el comienzo de la narración» (Larre Borge, 2017: 221).

La acción que realiza la joven es la de escribir. Los elementos que utiliza pueden ser símbolos de la relación sexual: «con un palo en la arena de la vid, salpicada de uva, su edad, «Trece» (di Giorgio, 1997, p.7). El palo tiene un simbolismo fálico, la arena recuerda la sexualidad como campo de batalla y las manchas de uva evoca la sangre en la iniciación sexual. La inscripción de su edad funciona como una invocación, una sigatura. A partir de este momento comienzan a suceder fenómenos extraños.

- 1) El tiempo se altera de forma sobrenatural: «Comenzó la noche, o por lo menos el atardecer, pero ¿cómo? Si era apenas después del mediodía.» (p.7).
- 2) Aparición de un ser extraño: el «muchacho de la sombra» parado «como si estuviese en el vano de una puerta inexistente» (p.7).

El símbolo de la puerta señala el lugar del pasaje entre una dimensión y otra que en este caso se funden en una.

- 3) Diálogo inquietante ente la joven y el muchacho. Es incorrecto decir que se trata de un diálogo, en realidad él da órdenes, hace preguntas y ella calla, aunque el narrador omnisciente revela sus pensamientos:

“-Me llamo Albert...O Alan. Y tú eres...Anastasia.

No entendió.

-Anastasia, ven para mí, ven para acá.

...Iba a explicar y no se atrevía. Se puso tambaleando de pie. Sentía miedo al estar sentada, y un pavor al estar de pie.

-Ven conmigo, ven a ese árbol que ahí ves. Adentro, tiene un sillón. Donde yo voy con cada...señora...cada vez”

Lo inquietante surge por la incertidumbre acerca de los nombres y los equívocos que remiten a una dimensión más inquietante que tiene que ver con la verdadera identidad de este «muchacho de las sombras» y con la propia identidad de la muchacha. Al cambiarle el nombre la despoja de su identidad anterior, la confunde y, de esta forma, la posee primero con el verbo.

La segunda inquietud es pedir que vaya hacia él, hacia el árbol. El árbol evoca el árbol mítico del jardín de Edén que tiene el fruto prohibido, el lugar en donde Eva se encuentra con la serpiente para probar el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. El jardín del edén de Génesis es el sustrato imaginario de las quintas de la infancia.

En ese lugar el muchacho tiene un sillón, símbolo de poder, un trono. Allí dice ir con cada señora. Los puntos suspensivos antes y después sugieren la vacilación ante la condición social de las mujeres que lo acompañan. La palabra señora sugiere que las mujeres que lo acompañaron ¿estaban casadas?, ¿quedaron casadas en ese maridaje?, ¿se hicieron dueña de sí?, ¿o significa que fueron maduras por la experiencia? La reticencia elude una respuesta precisa.

La expresión «cada vez», vinculada a estos encuentros en el árbol, expresa su papel en el evento de iniciación sexual de la mujer, su carácter ritual cada vez que una mujer llega a esa edad-lugar.

Lo que dirá después es más inquietante aún. Limita con lo obsceno:

“Es lo único que yo sé hacer bien. Luego se le acercó; preguntó sonriendo: —Y tú... ¿Usas bombachas?

Ella sin contestar pensó, sí, sí.

Él se atrevió a más”

Se produce un aumento entre el acercamiento cada vez más íntimo de este «muchacho de la sombra», que transgrede los límites de lo permitido, y el miedo que paraliza y enmudece a la joven.

La palabra «bombacha», en este contexto de encuentro a solas con un extraño, introduce no tanto lo erótico, sino lo obsceno, entendido como lo extraño, lo siniestro freudiano,

lo «fatal». Aquello que oculta o se enfrenta a los «sucio», a lo sexual.

Ella recuerda que su bombacha era «color de rosa, algo abullonada, con dos lazos en ese mismo color. Su mamá la había hecho así». Se trata de un símbolo de lo infantil, de la fantasía materna de tener una nena, del cuidado en el ámbito materno que pronto veremos caer al salir de su dominio. Aquí está fuera de la esfera de la protección materna, está sola.

Lo que sigue es un ataque del muchacho:

“Trató, temblando de liberarse. Él le sujetó un brazo (pero ¿qué era eso que estaba aconteciendo...?) como evitando fuera a escapársele; casi le rompía los huesos. Luego suavemente le pegó en la cara. Un alhelí oscuro las desprendió de ella de la nariz”

La violencia se mezcla con el erotismo. Las antítesis señalan esta paradoja que se suma a la confusión y a la incertidumbre general de toda la escena. La invalidez, la vulnerabilidad, el miedo y la confusión de la protagonista contrastan con el poder, la violencia, la destreza del antagonista:

“Entonces «sacó la lengua y sorbió esa sangre, ese coágulo». La abrazó, la besó, la arrastraba hacia el árbol, los pies de ella no caminaban, la hizo subir. La sentó en el sillón dentro del árbol”

La lengua es otro elemento que en el contexto marca la obscenidad. No hay erotismo en esta escena, sino confusión y violencia sexual. La imagen inanimada de la joven que es arrastrada intensifica la idea de ataque. Dice Henry Miller que obsceno es lo que aflora a la superficie como algo extraño, embriagador y prohibido y que, por lo tanto, seduce y paraliza. Cuando se lo reconoce y acepta, sea como producto de la imaginación, sea como integrante de la realidad humana, inspira... «horror y aversión» Mientras cae el delantal de la joven, el muchacho de las sombras se transforma. Ella lo desconoce: «Lo veía negro, ahora brillante, como un disfraz, como con máscara».

Lo que sigue es la descripción de los órganos sexuales masculinos a través de metáforas, elusiones: «otra pierna, otro brazo, un gajo en la mano... con la punta quemando, florida».

Marosa pone en escena, representa en el plano social que significa el lenguaje escrito, lo sexual, aquello que está fuera de escena, que pertenece a lo real, tabú sobre el que para S. Freud se levanta la cultura. Su irrupción en el texto impacta, sorprende, genera atracción o rechazo, altera los órdenes. Porque como dice Georges Bataille: «El hombre

es un animal que ante la muerte y ante la unión sexual queda desconcertado, sobrecogido» (Bataille en Mateo del Pino, 2001)

Pero este encuentro erótico es una iniciación:

“Ella gritó: —¡Aaah! Él la hostigó, la perforó, así casi de perfil, hasta que él también clamó ¡aaah! Pero en otro tono muy distinto, casi indescriptible.»

Las dos expresiones onomatopéyicas responden a distintas sensaciones: dolor en ella, —el campo semántico de quemar, hostigar, perforar— y placer en él.

Una vez producido el acto: él le da una última orden:

Le dijo: —Salta, ¡ahora! ¡Al suelo! ¡Ya!

A ella pareció como cuando en los sueños se cae al abismo.

También cayó la bombacha como un papel salmón, cayó más allá.

Él huía tal si lo persiguieran, como si por nada del mundo quisiese quedar ahí.

A ella le rodaba por las piernas una menstruación redonda, despacio, en forma de rosa, en forma de hilo; y de higo negro, perfumado”

El desenlace de este asalto y violación también refuerza la violencia. Se produce la posesión y luego se la deshecha. Esta operación deja una herida, una marca, un estigma cuya mancha, que, de modo paradójico, se compara con una flor, la rosa, símbolo de la regeneración, del renacimiento, y un fruto, el higo, que es símbolo de la iniciación sexual, de la fertilidad. Con violencia se ha producido la iniciación sexual. Esta conversión de la joven inocente en iniciada hace huir al muchacho de las sombras. Pero hay un segundo y enigmático momento en el cuento:

“Aparece un perro que le habla y la consuela:

Le dijo: —Anastasia, no llores hermosa, te digo que no.

Anastasia. Seguían equivocándose con el nombre, la seguían confundiendo”

La aparición de este personaje de fábula y la confusión del nombre contribuye a resaltar el carácter maravilloso de este encuentro, lo onírico de toda la escena. Y, al seguir la caracterización de lo obscuro de Henry Miller, «tiene todas las propiedades de la zona oculta. Es tan vasto como el inconsciente mismo, tan amorfo y fluido como la sustancia misma del inconsciente» (Miller, 1968, p. 90,91).

El perro lamió la rosa...se tomó el espíritu de ella, el espíritu de abajo, de adentro.

Entonces se puso en dos pies. Y la abrazó. En idioma de perro le dijo:

“—Guau, hubiese querido entrar primero. Pero no fue.

Ya le lamía un oído, le sorbió la boca. Se le cayó un poco ansioso la baba. Estaba en dos patas, en puntas de pie, la tenía abrazada: —Miré bien todo lo que te hizo el otro. Lo miraba desde abajo. ¡Ya verás!

Desde las ramas se salió una luna como un espejo.

Y mostraba a una muchacha color de rosa adherida a un perro”

La escena sexual, en donde lo humano y lo animal se confunden en un híbrido mujer y perro, se torna fábula erótica. Irrumpen escenas de lo prohibido, lo censurable, como retorno de lo reprimido, como un doble que logra cruzar la frontera, transgrede órdenes cada vez más severos, como una segunda caída con la unión con lo bestial.

Este perro la miraba desde abajo del árbol, desde ese abismo en el que ella se siente caer. Pero la luna es espejo y clave oculta en este relato. El plenilunio, el joven de las sombras, el perro y la muchacha se revelan entonces como una variación del mito del hombre lobo en un relato erótico que transgrede los géneros de lo maravilloso, del cuento de hadas, del cuento erótico. Este rito iniciático inicia una caída y una transmutación. El final recuerda los símbolos de la bella y la bestia, pero reflejados míticamente en una luna que asciende. Los opuestos se unen y en este maridaje hay un signo misterioso de la estética salvaje marosiana de estos relatos eróticos. El cuerpo se torna lugar de la escritura disidente, el tabú sexual se transgrede y, lo secreto se revela: «Cumpló una misa, un extraño rosario, un sacrificio, un rito, se repite y siempre es la primera vez». Esto sucede con los relatos de *Camino de las pedrerías* del que nos hemos limitado a analizar un único relato.

Luis Bravo, sigue las categorías de lo maravilloso de Roger Callois, para hablar de esta oscilación que se produce en el relato entre lo feérico —es decir un mundo donde lo imposible no existe— y lo fantástico - donde se da un conflicto entre lo real y lo posible- ubica el estilo marosiano dentro de lo maravilloso negro que «introduce visiones, terrores, y alucinaciones en un mundo donde lo establecido como real queda en suspenso, se diluye o borra sus límites representacionales.» (Bravo, 2012, p. 360).

La operación del extrañamiento de los cuentos de hadas, la mezcla de géneros narrativo y poético, la mirada desde el género, la dimensión ritual, sagrada o herética de los fenómenos, introducen transgresiones, desvíos y disidencias que permiten entrever, contactar y conocer restos ominosos de los reinos del trasmundo. Ese es el fruto prohibido que nos ofrece Marosa o el espejo distorsionante en el que reconocer aspectos oscuros de nuestro mundo: el goce, el ejercicio del poder, el abuso de las mujeres, la

violencia de género, el imperativo del silencio por decoro, la pervivencia de mitos que responsabilizan a la mujer de la caída.

Su estrategia estética y ética disidente se revelará en estos versos:

“No investigues, no preguntes, no insistas. Cuenta lo que viste. Apúntalo en las ramas”.

Referencias

- Benítez Pezzolano, H. (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción Silvia Furió. Barcelona: Crítica.
- Bravo, L. (2012) *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario editora.
- Étiemble, R. (1977). *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*. Traducción Roberto Yahni. Madrid: Taurus.
- Kolbenschlag, M. (1993). *Adiós Bella durmiente: crítica de los mitos femeninos*. Traducción Mireia Bofill. Barcelona. Kairós.
- Larre Borges, A. (2017). Historiando a Eros en Marosa. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 13, 219-233.
- Mateo del Pino, Ángeles. (2001) La literatura erótica frente al poder. El poder de la Literatura erótica. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, N°17.
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/tx7.html>
- Miller, H. (1968). La obscenidad y la ley de reflexión. En Lawrencw, D.H. y otros, *England Penguin Books*, p. 90-91.
- Navarro-Goig, G. (2019) Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo. *Arte, individuo, sociedad*, 31(3), 491-507.
- Torres, A. (2021). Los nombres del deseo. Montevideo, Brecha, 6 de agosto.
- Von Franz, M.L. (1990). *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*. Traducción María Sepúlveda. Barcelona: Luciérnaga.
- Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural de un género*. Traducción Silvia Villegas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.