

Narrativa

1997

El gran ratón dorado,
el gran ratón de lilas.

Massa di Giorgio

Este volumen está integrado
por

1^o
Reina Amelia

3^o
Una máscara tan mimiciosa

3^o
El gran ratón dorado, el gran
ratón de lilas. F

Historiando a Eros

Ana Inés Larre Borges

Departamento de Investigaciones

Biblioteca Nacional

Resumen

En la última década de su vida Marosa di Giorgio inició un cambio en su creación al pasar de la poesía de los *Papeles salvajes* a la narrativa erótica. Este artículo indaga sobre las maneras de leer ese cambio a través de una historización de su producción, la atención a sus manuscritos y la autoficción.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, relatos eróticos, giro erótico, autoficción, manuscritos

Abstract

In the last decade of her life, Marosa di Giorgio's work experienced a change, a transition from the poetry of *Los papeles salvajes* to an erotic narrative. This article explores this variation through a historical regard to her production, research on manuscripts and Self-fiction analysis. It also questions the reading experience of her creation.

Keywords: Marosa di Giorgio, erotic narrative, erotic trend, Self-writing, manuscripts.

Deslumbramiento. Leer a Marosa es una experiencia... ¿alucinante? Algo soñado ¿en otra dimensión? Reiteradamente la crítica ha elegido nombrar la obra literaria que escribió Marosa di Giorgio como un *mundo*, un *universo* y, como si esa idea de totalidad fuese insuficiente, le sumó adjetivos como "autoabastecido" (Rama), "singular", "autárquico" o ideó fórmulas que extremasen su autonomía y plenitud: un "planeta absoluto" (Avaro), una "opera omnia" (Paternain), "una civilización entera" (Mattoni).



Leer a Marosa se ha sentido más como ingresar a un territorio alterno que transitar por una sucesión de títulos. ¿El espacio prima sobre el tiempo? La frontera entre su mundo y su obra se ha borrado; resultan intercambiables. Leemos “a Marosa”, a ella, en un solo libro aleatoriamente dividido por títulos que atendemos y revisamos, solo por necesidad a la hora de las citas. La leemos como se lee una saga interminable de un universo detenido, una eternidad extraña en la que todo puede suceder y todo sucede sin que lo que ocurre alcance a alterar ese mundo. La leemos, finalmente, como Marosa nos autorizó a que la leyésemos:

“Pienso, siento que mi obra es un trabajo en bloque; una sostenida atmósfera. Todos son papeles salvajes, todas son misas. [...] Es siempre el mismo libro. Todo estaba allí, todo estará por siempre allí” (Olivera Williams 2001).

Obedientes, leemos su obra como si existiese por fuera de la historia. Nuestro acatamiento es inocente porque es espontáneo y porque también apreciamos esa ilusión de eternidad, donde la abolición del tiempo es un principio que modela y rige su comarca y un efecto de escritura. Es además probable que la operación de *obra completa*, que se inició ya en vida de la poeta y se completó después de su muerte, haya obliterado la idea de una carrera literaria. La construcción histórica de los sucesivos títulos se fue borrando de la memoria del lector ante la publicación de *Los papeles salvajes*. Y lo mismo está sucediendo con los relatos eróticos que se reunieron póstumamente. ¿Es posible ya leerla de otro modo?

Poesía y relato en los límites del paraíso

“Todo son papeles salvajes, todas son misas”. Marosa respaldó con hermosas contundencias, la unidad y unicidad de su creación. En sus declaraciones últimas, insistió en decir que sus relatos eróticos no eran más que la intensificación de un erotismo que ya estaba en su poesía.

Son etapas largas de un mismo trabajo. La luz erótica estuvo siempre. Una luz que era también sonido, tacto, perfume. Y que en *Misales* y, ahora en *Camino de pedrerías*, tomó su intensidad mayor (Gilio 1998). Hubo desde el principio, desde los primeros textos una corriente erótica intensa, un trasfondo de pasión, que desató todos sus pistilos, sus bocas, sus pétalos, sus pezones en *Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Reina Amelia*. Y proseguirá (Avaro 2000).

Volvimos a creerle porque no le faltaba razón. Sin embargo, si se observa con escrúpulo, habrá que admitir que también amparó el cambio. En determinado momento Marosa tomó la decisión de definir parte de

su obra como erótica y narrativa. “Relatos eróticos”, “novela erótica” fueron formulaciones que asumían un nuevo género, una categoría que se proclamaba desde las tapas de sus libros. En la eternidad de su jardín, se produjo así una fisura. No necesariamente a causa de la intensificación de los contenidos eróticos ni por el desarrollo creciente de la anécdota, sino por el gesto autorial que explicita esa novedad en su literatura. Y esa marca restituyó la historicidad de una bibliografía. Nos devolvió a la autora, antes eclipsada en la ambigua simbiosis de ser un personaje, un nombre y una voz, de ser la niña recordada y la mujer que crea el recuerdo. Creación de sí misma, además, Marosa fue su mejor personaje, algo que intensificaron los recitales, pero que se continuaba en la vida en la *escena* del café. Ella fue acaso nuestra primera y genuina dandi. Sus amigos la llamaban “Druida” y así firmó algunas cartas: “Druida” o “La liebre”. Los inaugurales metatextos –doblemente genéricos desde que anunciaban una narración y una erótica– exhibieron la autoridad de la autoría, desde un espacio exterior al mundo soñado de la creación y que comparte, en cambio, el lugar del lector al que le entrega, antes de entrar, tácitas instrucciones de lectura.

Marosa siguió definiendo y defendiendo la unidad de su creación, pero su gesto dejó abierta una perspectiva capaz de interrogar también desde ese afuera el cambio ocurrido en su creación en el orden del género sexual y del narrativo. Sin violentar la insistencia marosiana en la continuidad entre sus *Papeles salvajes* y los relatos eróticos, es posible convenir en una contigüidad que incluye el cambio y que está en el centro mismo de su obra. La habilita la tradición católica del relato del Génesis, donde 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.

Admitir la voluntad consciente de Marosa di Giorgio en ese cambio promueve la pregunta que anima este artículo: ¿por qué y cómo se dio este cambio en la creación? Y la de si es pertinente, entonces, hacer un cruce de su giro erótico con lo que se ha dado en llamar el giro subjetivo.

La pregunta desobedece a la autora. Marosa di Giorgio se resistió siempre a cualquier explicación sobre su obra y negó cualquier deliberación. Desde que Dios le pidió en el jardín que escribiese poesía, ella aceptó esa gracia con docilidad y, de acuerdo a la mitología elegida, siempre se presentó como una mediadora. Fue también fiel al mandato que ampara la reunión de sus entrevistas: “No develarás el misterio”, un título que describe con bien su negativa a las teorizaciones. Si “develar el misterio” es tarea de la crítica, en el caso de Marosa habrá que hacer el intento en soledad y en contra de la creadora.

Hay lecturas que buscaron pensar el giro erótico y narrativo marosiano poniéndolo en relación con otras corrientes literarias o filosóficas.



Pensar su erotismo a partir de teorías de género o *queer*, del posthumanismo y los *animal studies*, de las concepciones no identitarias del sexo y la filosofía de Deleuze, de la biopoética o la ecopoética.¹ José Amícola justifica estas aproximaciones con la idea foucaultiana de las condiciones de posibilidad histórica necesaria para que un cierto discurso aparezca, y considera que la literatura disruptiva de Marosa fue posible cuando su *queerness* fue soportable y *decible* (Amícola 2013). Quiero ensayar un camino previo, en dirección en cierto sentido perpendicular a estos, que implique historiar su escritura, incluir la autoficción y mirar un manuscrito en busca de indicios, ejercicios que intuyo están secretamente conectados.

Los originales

En 1993, me tocó acompañar la publicación de *Misales*, primer libro de narrativa erótica de di Giorgio, que inauguró la editorial Cal y Canto cuando Alberto Oreggioni se fue de ARCA y lo siguieron sus autores. En vista a la publicación, me tocó leer los originales del nuevo libro. Leí la letra prolija y algo infantil de Marosa y sentí el impacto de la originalidad y el poder de su erotismo en nada parecido a otros.² Acompañé el proceso de edición y los protocolos de la difusión.

El original de *Misales*, empezaba por una “misa” que era considerablemente más extensa que los otros relatos y proponía un mundo propio; recuerdo que sugerí separarla del conjunto o, acaso, alterar el orden y que fuese última. Se trataba de “Misal de la Reina Amelia” que, como se sabe, no integró *Misales* y acabó por publicarse seis años más tarde como “novela” (Adriana Hidalgo 1999). La decisión de publicarlo como novela, correspondió también a un editor. Edgardo Russo, editor de Marosa en Argentina en distintos sellos, contó así su intervención:

En nuestro primer encuentro, Marosa me confió la copia anillada de un manuscrito de más de 700 páginas, con el título general de “El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas”, que incluía “Reina Amelia”, los relatos breves de “El gran ratón” y el texto decididamente más extremo e inclasificable del conjunto, “Rosa mística”. [...] Luego de leer el material,

1. Roberto Echavarrén en *Devenir intenso* (2005), Ana Llorba en “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio” (2010), José Amícola en “El género queer en Marosa di Giorgio” (2013), María José Bruña en “Raras criaturas...” (2010) y en “Irreverencia queer poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio” en esta misma revista, son ejemplos destacados.

2. *Misales* se publicó a fines de 1993; de 1994 es el primer título de Ercole Lissardi, *Calientes*, que inauguraba una saga de literatura erótica o pornografía culta, en un camino más ortodoxo del género que puede ejemplificar esa distancia.

consideré que “Reina Amelia” podía aislarse del resto y publicarse como novela. Se lo propuse en nuestro segundo encuentro, en el Bar Británico de San Telmo [...] *Reina Amelia* se publicó en septiembre de 1999.³

Al preparar este número de la revista quiso el azar que encontrase en el archivo literario de la Biblioteca Nacional, un original manuscrito de Marosa di Giorgio que salvo por la cantidad de páginas, parece ser el mismo que menciona el editor argentino. Lleva el título de *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas*, y reúne los mismos tres libros, pero solo tiene 268 páginas.⁴ En el borde superior izquierdo de la primera hoja, dice “Narrativa 1997” –lo que puede indicar que haya sido presentado a un concurso literario del Ministerio de Educación uruguayo que exige la identificación por categorías. Debajo del título y de la firma de la autora, la misma caligrafía de Marosa instruye que:

Este volumen está integrado por:

- 1.º Reina Amelia,
- 2.º Una máscara tan minuciosa
- 3.º El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas.

El primer título guarda el antiguo “~~Misal de la~~ Reina Amelia” con las tres primeras palabras tachadas, el segundo corresponde a lo que fue *Rosa mística* y el tercero, a *Luminile*. El primero, ya se dijo, se editó en 1999 en Adriana Hidalgo, los dos últimos se publicaron en un volumen en Interzona, recién en 2003. El manuscrito tiene algunos otros datos de interés, como un título anterior desechado de *Rosa mística*, “Paso de Dios”, que toma de las palabras finales de la *nouvelle* (ver imagen). Acaso lo más significativo es que permite recuperar una cronología en la creación. Es sabido que los tiempos editoriales no son siempre los de la escritura, en este caso evidencian que el período de narración erótica de di Giorgio fue breve e intenso. Lo que la bibliografía despliega en una década, entre la publicación de *Misales* (1993) y la de *Rosa mística* (2003), fue escrito en poco más de un lustro. Aun considerando que en el manuscrito de 1997, lo que iba a ser *Luminile*, tiene apenas 11 relatos breves y la edición final suma 40, el tiempo editorial duplica al de la creación. Entre 1992 o 93 y 1997 se escribieron *Reina Amelia*, *Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Rosa mística* y parte de *Luminile*. Y he nombrado

3. “Nota editorial” de *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010, p. 5.

4. La diferencia en el número de páginas tiene dos explicaciones complementarias, por un lado de *El gran ratón*, el original de la Biblioteca, de 1997, incluye solo 11 relatos breves, en tanto cuando se publicó tiene 40 relatos y es muy posible que el que leyó Russo en 1999, ya estuviese ampliado. Por otro lado escrito a mano y en una sola faz, el manuscrito impresiona como enorme.

estos libros en el orden en que conjeturo pudieron haber sido escritos. Hay lecturas críticas que, confundidas por los tiempos de publicación (muchas veces incrementados por la mala costumbre editorial que oculta la fecha de primeras ediciones, anotando solo las del propio sello) elaboraron conclusiones de una evolución narrativa.

La crítica sobre Marosa no ha trabajado aun con sus originales. No solo que no ha habido crítica genética, sino tampoco consideración de su forma de editar, de las fechas de escritura o atención a las negociaciones con editores y otras formas del diálogo que se produce entre un escritor y su tiempo. En parte eso es debido a que no se ha accedido a los manuscritos de la autora que muchos creen no la sobrevivieron.⁵ Como fuere, ese vaciamiento del proceso creativo, refuerza la ilusión de atemporalidad de su literatura y la idea de la creación como una iluminación y la de la obra como un absoluto. Devolver la historicidad a la escritura puede resultar iluminador, especialmente en Marosa por la compleja unidad de su mundo. Por otro lado, todo original en su material unicidad convoca a su autor. La caligrafía recuerda a la mano que escribió; los manuscritos dan un cuerpo al *corpus*. La crítica genética ha sido parte del regreso del autor a la hermenéutica de la literatura.

Marosa tuvo conciencia de su destino literario y supo sostenerlo con alerta constancia. Para la presentación de *Misales*, en la Feria del Libro del Parque Rodó, en diciembre del 93, invitó a que hablase sobre el libro a un escritor y crítico de su generación, Alejandro Paternain, que veinte años antes había dicho que una de las claves de *Los papeles salvajes* estaba en el “erotismo temprano, inocente y trágico” que llevaba al jardín de la infancia, “el veneno del miedo y la muerte escondida”. Paternain se había detenido en el episodio final de *La guerra de los huertos* donde se menta al Gran Ratón y una madre encuentra a su hija ferozmente destrozada, mientras oye pasos en las escaleras que bajan “al centro de la tierra”. En ese rumor de pisadas había percibido presagios de otros descensos a los infiernos y también había escuchado “una música de aquelarre” que sumaba a la tragedia, el grotesco y el humor (Paternain 66).

En las entrevistas sobre sus libros eróticos, Marosa insistió en señalar el carácter imaginado de aquel erotismo.

Entiendo el erotismo como la vibración misteriosa, las vibraciones que se contraponen y se encuentran, creando universos, enlazando animales, plantas, objetos. Es decir, Dios mismo. Por lo tanto estos cuentos eróticos no son extraídos de la llamada “realidad”, sino de la imaginación y sus enigmáticos alelís”.

5. Este original parece haber sido entregado por Marosa al Archivo de la Biblioteca Nacional ya que está acompañado por una lista manuscrita que enumera fotos, álbum familiar, recortes de prensa, “otro original”, libros infantiles, pasibles de interés en un archivo.

Mis dos últimos libros son rotundamente eróticos, aunque también en los otros había erotismo. *La poesía, la escritura, es lo más íntimo y personal. Pero estos libros no tratan de vivencias personales.* Es un erotismo raro, singular. No son las andanzas de la pareja (Siganevich 1998, énfasis mío).

También en las hermosas palabras que antepuso como advertencia a *Misales*, y que no estaban en la primera edición, escribe una prevención sutil:

Al capuchón en que habito, desde muy lejos, me llegan el latir del mundo, sus silbidos y alaridos, con los cuales me atreví a armar, soñando, estos gajos, estas misas con luz violeta (di Giorgio 2013 10).

Las prevenciones de la autora no solo parecen comprensibles en un medio provinciano como el uruguayo, probaron serlo. Hubo un episodio referido a *Misales*, con visos un poco cómicos, que repetía una anécdota similar experimentada un siglo antes por Delmira Agustini. La repercusión de *Misales* fue intensa en los diarios y revistas, aunque la cauta edición montevideana tardó en agotarse. Un diario solicitó un adelanto y, cuando se publicó, un lector empezó a perseguir a Marosa, a dejarle cartas y a llamarla rogándole que aceptase un encuentro. Un siglo antes, cuando Delmira Agustini publicó su soneto “Serpentina”, otro lector la había acosado epistolarmente desde Buenos Aires, con otros sonetos bien medidos y una desmedida expectativa erótica.⁶ Para Marosa, no pasó de una anécdota pasajera, hasta que, ignorado, el galán desistió. Los dos episodios probaban la cualidad performática de la literatura erótica: su ancestral capacidad de encender el deseo.

“Todo son papeles eróticos” el *motto* marosiano responde más profundamente a la relación entre erotismo y escritura. Anne Carson en un bello libro sobre la idea del amor en la Grecia clásica, *Eros, el dulce amargo*, comparte y extrema la relación entre eros y escritura, a condición de su origen. Afirma que no pudo ser casualidad que los poetas que inventaron a Eros e hicieron de él una obsesión literaria fueran los primeros en dejarnos sus poemas en forma escrita (66). La escritura es erótica más allá o antes de sus contenidos. El repliegue sobre sí que acompaña la escritura, el ensimismamiento, nos prepara para la conmoción que produce la experiencia del otro, y eso produce el nacimiento del amor. Carson habla de la conmoción que produce el deseo como emoción que viene del afuera y sobre cómo revela al sujeto su vulnerabilidad.

6. Ver el episodio de Delmira Agustini en mi “El peso del secreto en la correspondencia de Delmira Agustini”, en “Delmira Agustini en sus papeles”, Separata de revista *Lo que los archivos cuentan*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2015. En línea: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50521/1/peso_secreto.pdf

En la obra de Marosa di Giorgio, la correspondencia entre el secular par vida y obra parece más evidente que en otros autores. “Yo soy *Los papeles salvajes*” dijo soberanamente. Todo su universo está anclado en el jardín natal, en ese “bosque que me dieron” y de dónde nunca más salió. Marosa accedió luego a ensanchar el relato de esa infancia desde múltiples entrevistas con palabras que tenían el vuelo y la intensidad de su poesía y acabaron por borrar la frontera entre su mundo y su obra. Hubo una zona de su biografía, la que excede a la niña, que quedó vedada por el celo que acerca de su intimidad tuvo la poeta y que ha permanecido ausente después de su muerte. Muchas veces hay sucesos de la vida de un escritor que marcan giros en su obra y pueden ser detectados: la ceguera en Borges o el momento en que Felisberto vende su piano. Marosa expuso su vida en la escena del café, pero guardó su intimidad. Pocas obras en la literatura han creado un universo autoficcional de tan profunda y compleja urdimbre. No dispongo de ningún documento o prueba de un hecho asimilable a los de Felisberto o Borges que pueda situarse en esa frontera que de algún modo marca una torsión en la creación marosiana en el pasaje hacia el erotismo y la narrativa. Intuyo que el camino a recorrer para intentar una lectura autoficcional debe de ser textual, que en su escritura leeré su secreto: “Las bodas son con el lenguaje” declaró, otra vez con lucidez absoluta.⁷

Una flor rara en el jardín de las misas

Hay una misa anómala en el primer libro erótico, “Misa final para Elena” que fue precisamente el cuento que se publicó como adelanto en el diario *La República* con las mentadas consecuencias de acoso lector. El relato se sale del jardín marosiano y migra a un paisaje urbano extraño a la literatura de di Giorgio, casi deliberadamente su anverso. Ese paisaje excepcional es también literario, la ciudad que nombraron Onetti y Benedetti, con todos los lugares comunes de ese locus: la oficina, el bar, el minúsculo estudio de la cita que llaman “mueble”, la calle, la parada de ómnibus. “Al salir de la oficina no fue a su casa. Caminó contra las arboledas. Había un polvo, una llovizna breve”, comienza el relato. No falta el mostrador ni el mozo imbécil propio del orbe sanmariano. La protagonista, “Elena... Señorita Elena” se presenta acorde a la escena realista que apenas amortigua su nombre y un adjetivo inesperado para su vestimenta: ella lleva puesto “el traje sastre *del nacimiento*”.

El argumento es el de la cita erótica asimétrica, el que escribió Hemingway en “Up in Michigan”, su primer cuento, donde la fragilidad

7. En el mismo reportaje dijo, en respuesta a una pregunta sobre su imagen: “debe ser mi arcoiris o mi aura que me deja igual a lo que escribo”. “Soy la habitante de mis libros” (Richero - Santacreu 2000).

es femenina y el hombre, el predador y que se ha vuelto a contar tantas veces. No es más que la impiadosa crónica de un “levante”, de una captura sexual que no alcanza a la seducción. No deja de ofrecer dosis de comicidad tosca y una amargura final. El cuento convoca, como otros muchos textos marosianos, el mito de Caperucita, cumple en la trama con el engaño y el rapto consentido pero se aleja de las formas tradicionales del mito y está más próximo –también en su factura– de la crónica.

Esta incursión realista y ciudadana es excepcional en el mundo onírico de di Giorgio. Previendo cualquier malentendido, la autora ha tomado distancia de su protagonista. Señorita Elena no solo viste un traje sastre sino que lleva una melena corta, el cabello gris. Su imagen es opuesta a la de la autora. Salvo que... Elena dibuja. Dibuja, con obsesión de artista, siempre una misma flor, la planta cangrejo⁸, “la flor más bella que existió”, dice el cuento. En *La liebre de marzo* ya se había escrito que “la ‘flor de cangrejo’ es la más hermosa de todas las flores; es de color de rosa” y que “es del mismo color de Dios, de un rosado delirante. Como si tuviera fiebre, amor” (LPS 267-268). Los irregulares pezones de Elena van a recordar a esa flor larga y rosada, pero además se dice en el cuento algo misterioso y delicado sobre la flor dibujada que “de algún modo defendía algo, que a pesar de todo tenía. Defendía niveles (a pesar de que algunos no se los concedían) los suyos, de flor” (EGR 76).



El dibujo en el tapiz, en el jardín

Creo encontrar en esta presencia la huella perdida de la autoficción marosiana. La mujer que pinta flores es un personaje reiterado en su literatura. Como hicieron históricamente muchos pintores que se colocaban en el cuadro, ella se ha incluido a través de esa clara metáfora: la mujer que pinta siempre una misma flor, que no es nunca la misma. Es una identidad que completa al personaje y es su forma acabada de “estar en los libros”. ¿Por qué no una escritora?, creo que la seduce ese ligero desvío y, además, como avisa lealmente, eso ya está en los códices. En *Los papeles salvajes* la madre sueña que pinta y dibuja flores. De flores ha hecho di Giorgio un complejo lenguaje alternativo (Amícola) y a medias cifrado, todavía no estudiado a cabalidad. Las flores son el idioma de los papeles y las misas. Cuando Señorita Elena copula, se dice que está “hecha de papeles hermosos, intactos, tiesos” (78).

8. *Schlumbergera*, según su nombre científico, es un cactus originario de Brasil de aspecto primitivo por sus “filóclados ensamblados unos a otros y que se asemejan y funcionan como hojas; las flores de rosa fucsia surgen directamente de sus extremidades o areola” lo que le da aspecto animal.

En *Reina Amelia*, esa figura pintora se llamaba Elveta. Elveta “abría el cuaderno y dibujaba... guindas”. En el país de Yla donde transcurre la *nouvelle*, en ese país de cuento de hadas, en ese matriarcado en que las señoritas Lavinia, y señora Sigourney, y señora Lavinia que será Reina, van y vienen, Señora Elveta, que dibujaba flores, era una señora especial, una: señora niña [...] criada y engalanada profusamente por los obispos para que viva siempre sola. Aunque en los códices donde está su historia hay frases oscuras que hacen difícil saberlo

Al final de la *nouvelle*, después de la palabra “Fin”, se agrega una noticia, que dice que la señora Desirée reaparecía en el pueblo, “dibujada en pequeñas estampas, no se sabía cómo, con bata muy roja y un aro de oro en torno al cabello. Estas estampas –¿quién las haría?– eran vendidas en las ferias, pero también en la iglesia, cumpliéndose así aquellos agüeros fugaces. Akacia es resurrección. Vendrás otro día” (173).

En *Rosa mística*, la protagonista también dibuja y pinta. Pinta su propia máscara, y la pinta sobre su cara:

Con rapidez y lentitud, empezó a enmascararse, a pintarse de amarillo y rosa, de dorado, de grana, de azucena, de alelí. Tomaba colores distintos, unos cándidos, otros terribles, y al fin logró una vez más la misma mascarilla, que era una copia de su misma cara, pero más encendida y fantástica (2013 215).

Esa práctica explica el título que tuvo antes esta extraña “*nouvelle* erótica”: “Una mascarilla tan minuciosa”. Ya no pinta flores sino su propio rostro, pero lo pinta con colores que llevan nombres de flores. Se maquilla extraordinariamente (como Marosa).

En una entrevista de 2000, Eduardo Espina le pregunta sobre su maquillaje y Marosa responde (como Rosa mística):

Esto del maquillaje es misterioso. Tengo un cuento, aún inédito, en que una mujer-niña, fabrica, burila, todos los días su máscara, y logra lo trascendente. No cuento más porque está inédito. Pero la máscara es cosa seria: más-cara. Más ser (2010 138).

Marosa refiere a la “máscara” que está en la etimología griega de *persona* formada por “pros” delante y “opos” cara, y su posición es clara: la máscara no oculta, sino que revela con más verdad al yo. Clarice Lispector, una escritora en muchos sentidos afín a di Giorgio, dijo: “Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (85-86). Elegir la propia máscara era el primer gesto voluntario humano. Y uno, solitario. Reconocemos en esa idea, la verdad de Marosa: la máscara es más auténtica que el rostro, porque fue elegida: artificio y arte.

El otro título desechado para esta narrativa extrema, fue “Paso de Dios”, que se hacía eco de las palabras finales, cuando la protagonista se separa de su último amante y va hacia su madre, y se dice que: “Y empezó a caminar con paso de Dios” (2013 349). Es lo que narra impasible la desenfadada trama de su *nouvelle*, ella se convierte en Dios. Hay en *Rosa mística* un misterio deliberado y un hermetismo extraño que afecta lo contado. El nombre de la protagonista no se conoce, porque no lo sabe, solo sabe que tiene dos nombres, pero no recuerda ninguno. Su madre tampoco sabe dónde vive su hija. Y los lectores entendemos con dificultad. En el frenesí del sexo, la protagonista deviene Dios, así la empiezan a ver, como Jesús o Dios, y ella acepta. Se cumple una transgresión radical en este erotismo que fue, desde su inicio, sacrílego. El mundo marosa es, a pesar de toda su mitología católica, pagano; sagrado es el sexo. Es un mundo sin Dios y es solo natural que quien ha dibujado ese mundo “tan minuciosamente” sea reconocida como el Dios verdadero. Así ocurre en este relato erótico que se publicó lejos de su escritura original, en 2003, apenas un año antes de la muerte de Marosa. No sé cuándo fue que cambió su título por última vez, pero me pregunto si la que había pintado el universo y había pintado su propio rostro sobre su rostro, no hizo su última confesión, dando su nombre, asumiendo, en un último gesto cargado de sentido, su obra y su destino.

En 2004, año de su muerte, Marosa respondió a un cuestionario Proust. Entre sus respuestas, hay una inusitada, casi extravagante. La pregunta es hoy una de las más inocuas, un resabio romántico que recibe contestaciones distraídas o convencionales, pero no en su caso. Fue la que respondió con mayor esmero:

—¿Tu flor preferida?

—Flor hay solo una. Flor. La cara de Dios porque nos observa con mil carillas mascarillas. Porque la flor última no se ve.⁹

Máscara, Dios, Rosa... Los tres títulos están invocados, aunque veladamente. Tal vez porque la flor última permaneció oculta, y no se veía aunque haya estado siempre allí.

El fin del mundo

Quedaba, sin embargo, todavía un título, postrera floración del herbario marosiano. *La flor de lis*, el último libro de di Giorgio, fue escrito con conciencia del fin. Marosa lo terminó en febrero de 2003 y

9. Hugo Castillos: *El espejo Proust: 53 uruguayos se reflejan en el famoso cuestionario*, Montevideo, Aguilar, 2005, p. 101. Las entrevistas fueron publicadas un año antes en un periódico, la entrevista a Marosa es la única póstuma del conjunto.

~~Paso de Dios~~

~~(E)~~

~~Una máscara tan minuciosa~~

~~Una máscara minuciosa~~

- No sé, dijo saliendo del sueño.
"Como' te."

Una máscara minuciosa

La Aurora ya estaba sentada en el pedruzco de siempre. La miró. Todos los días la contemplaba, el vestido era largo y era rojo y rosado como el corazón de una sandía. El pelo sombrío, flotaba. La cara de una hermosura.

La miraba en exceso como queriendo confiarle algo. La Aurora desapareció.

En ese instante un mono, viejo y muy fuerte, se presentó en el vidrio.

Le hizo señas, una mueca, trató de hacerla saltar.

Una máscara tan minuciosa

En este manuscrito pueden leerse, debajo de las tachaduras, las variaciones en el título de *Rosa mística*. "Paso de Dios", "Una máscara minuciosa", "Una máscara tan minuciosa". Y, también, su género, "Una nouvelle erótica".

se publicó en julio del año siguiente, poco antes de su muerte el 24 de agosto de 2004.¹⁰

La flor de lis es un libro singular en el raro universo marosiano, la cercanía del fin potenció aún más la libertad de su escritura. Tal vez por eso ha quedado suspendido entre los dos bloques genéricos, suelto entre su poesía salvaje y su narrativa erótica. Lleva una dedicatoria que reconoce su lirismo “(*Poemas de amor a Mario*)”, al tiempo que lo ubica en el terreno elegíaco de sus últimos memoriales, a la madre y al abuelo toscano, pero esta vez fuera de los afectos familiares. La dedicatoria reconoce un amor y hace del libro una ofrenda y una confesión que da prueba de verdad al ocupar, como metatexto, el espacio de lo real. Y es también literatura erótica que continúa la veta iniciada en *Misales* una década antes. Ana Llorba incluye el libro en ese corpus erótico en un artículo publicado en 2010, tres años antes de que la edición de que *El gran ratón...* prescindiese de él, sin aclaraciones.¹¹ Luis Bravo en un estudio que le dedica, lo entiende como un texto “bisagra” que reúne a la poesía con la narrativa erótica (152).

La flor de lis tiene mucho de testamento vital y literario y su diseño y sus motivos responden alternativamente a nostalgias, deudas, homenajes o deberes de la vida y de la literatura, muchas veces indiscernibles y mutuamente condicionados. Así los primeros fragmentos y el último, son citas de *Los papeles salvajes*, a partir de *Está en llamas el jardín natal* (1965), libro en que aparecen las primeras menciones a Mario y fecha probable de su encuentro. Fragmentos de libros se recuperan para entregarlos junto a otros inéditos en el momento de la despedida, pero siguen supeditados al orden del discurso literario y a sus conveniencias, lo que explica la repetición del tercero al final del libro.

Sigue a las citas un texto extraordinario, el relato de una visita al ginecólogo irrumpe en el orbe marosiano como un exabrupto, que agudiza la gravedad dolorosa de la escena. También para ese contraste eran necesarias las citas iniciales. Ningún espacio más lejano al jardín salvaje que la asepsia de una clínica, ni lenguaje más ajeno que las palabras reticentes del médico dando a entender la mala noticia, pocas confesiones personales hay en sus libros tan conmovedoras como esta escena que acaso sea literaria pero el lector leerá como una verdadera despedida de la vida. Y también de la literatura: “Si se va se termina el mundo”, le dice el médico y ella asiente. “Se abrazaron. En el abrazo la melena de ella ondulaba como si fuese autónoma” (11). Y el lector ve la cabellera roja. *La flor de lis* es también un libro dispar, desordenado, *collage* involuntario que trasmite la fragilidad

10. Según testimonio Edgardo Russo en el prólogo a *El gran ratón...*, “afortunadamente Marosa pudo ver el libro antes de morir” (2013 6).

11. Nidia di Giorgio, albacea de su hermana, me ha dicho que quiere que se siga publicando así, como “la culminación de toda la obra de Marosa”.

empechinada con la que fue escrito. Un fragmento de los más preciosos, reclamó ser escrito en segunda persona:

Soberbio señor y muchacho, a ratos te ponía en la cumbre de los cerros o te encerraba en sus raíces, para tenerte encerrado, para ponerte más lejos. Me parecía que bailábamos un tango en la vereda de mi casa, cuando no pasaba nadie. Tú, vestido de príncipe, y yo desnuda. Todo era real e irreal como es siempre en la vida. (27)

Así es, todo es real e irreal siempre en la vida y en la literatura, solo se trata de encontrar, o crear, una lectura capaz de comprenderlo y abarcarlo.

ANA INÉS LARRE BORGES es profesora, crítica literaria, investigadora, y ensayista. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional y, desde 2010 es Directora de esta Revista. Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores, (SNI-ANII). Entre 1987 y 2012 dirigió las páginas literarias del Semanario *Brecha*, donde también fue Jefa de Culturales e integró el Consejo editor y donde continúa colaborando. Sus áreas de interés se concentran en relatos de viajeros y en las literaturas autobiográficas. Entre otros títulos editó *Idea Vilariño, la vida escrita*, 2007; *Diario de juventud* de Idea Vilariño, en colaboración con Alicia Torres, 2013, W.H. Hudson, *Diario de su viaje a Inglaterra* (2017). En 2005, al cumplirse un año de la muerte de Marosa di Giorgio, organizó, entre el 15 y el 19 de agosto, unas Jornadas académicas y Homenaje en la Biblioteca Nacional. Correo: calycanto93@gmail.com



AMÍCOLA, José. “El género queer de Marosa di Giorgio” *Cuadernos CIL-HA*, vol. 14 n.º 2 Mendoza diciembre, 2013. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152013000200010

BRAVO, Luis. *Escrituras visionarias - Estudios sobre literaturas iberoamericanas*. Montevideo, Fin de siglo, 2007.

BRUÑA, María José. “Maneras trágicas de ‘despertar’ a una mujer. El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio”. *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (12. 2006. Santander): *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, 2006, s.l., España. CEEIB, pp. 1612-1619, 2006. <halshs-00104676>.

_____. “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”, *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 10 diciembre 2017. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/417>; DOI: 10.4000/lirico.417

CARSON, Anne: *Eros el dulce amargo*, [1998] Traducción de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin. Prólogo de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

CASSARA, Walter. Entrevista Buenos Aires, *Página 12*, marzo de 2003.

DI GIORGIO, Marosa: *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.

_____. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

- _____. *No develarás el misterio*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- _____. *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas Relatos eróticos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- _____. *La flor de lis*. Buenos Aires: 2017.
- ECHAVARREN, Roberto. *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus. 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLURBA, Ana. “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Consulta en línea 16.VIII.2017: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>
- OLIVERA WILLIAMS, María Rosa. “La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 211, 2005, págs. 403-416.
- PATERNAIN, Alejandro. “Marosa di Giorgio o la fantasía salvaje”, en *Maldoror*, Revista de la ciudad de Montevideo, N.º 9, 23 de noviembre de 1973.