

*Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di  
Giorgio para una exégesis de “El Jardín de las  
delicias” de El Bosco*

Antonella Cancellier  
UNIVERSITÀ DI PADOVA

---

ABSTRACT

---

If in Hieronymus Bosch's (1453-1516) hybrids and metamorphosis Marosa di Giorgio (1932-2004) absorbs the most symbolic and disturbing aspects of his "maravilloso negro", in the same flamish painter Amanda Berenguer (1921-2010) finds the inspiration for a subversive discourse. Writings and images enlighten and strengthen each other while the two extraordinary texts of uruguayan literature (*Papeles salvajes* and *Los culos de El Bosco*) intertwine and converse with triptych of *The Garden of Earthly Delights*, thus participating in its own complex exegesis.

**Keywords:** Amanda Berenguer, Marosa di Giorgio, Hieronymus Bosch, "The Garden of Earthly Delights", literary and artistic exegesis, Uruguayan Literature.

Si en los híbridos y en las metamorfosis de El Bosco (1453-1516) Marosa di Giorgio (1932-2004) se nutre de los aspectos más simbólicos e inquietantes de su "maravilloso negro", es también allí, en el pintor flamenco, donde Amanda Berenguer (1921-2010) encuentra inspiración para un discurso subversivo. Escrituras e imágenes se iluminan y se potencian recíprocamente mientras se entrelazan y dialogan los dos extraordinarios textos de la literatura uruguaya (*Papeles salvajes* y *Los culos de El Bosco*) con el tríptico del *Jardín de las delicias*, participando de esta manera en su propia no fácil exégesis.

**Palabras claves:** Amanda Berenguer, Marosa di Giorgio, Hieronymus Bosch (El Bosco), "El Jardín de las delicias", exégesis literaria y artística, literatura uruguaya.



## 1.

Por la intensidad visual de las composiciones de Marosa di Giorgio (Salto, 1932 – Montevideo, 2004), “El paisaje de los pintores parece estar más cerca de la poesía marosiana que el de los poetas” (Garet). Por la paleta, o los trazos, o las simbologías, o las atmósferas, la crítica (Luis Bravo, Leonardo Garet, Washington Lockhart, Ricardo Pallares, María Rodero, Dora Nusspaumer, María José Bruña Bragado, entre otros) ha citado al respecto a Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Goya, Marc Chagall, Dalí, Ernst, Gustave Moreau, Johann Heinrich, Füssli, Jacques Callot e incluso a Botticelli y las bacanales de Tiziano, a los que se suma el uruguayo Luis Solari. Las sugerencias son innumerables y añadiría a los nombres ya citados cuanto menos a Brueghel y a Escher. Pero la lista podría extenderse aún más (Cancellier, 2013)<sup>1</sup>.

Con respecto a la literatura, las artes visuales establecen – como es bien sabido – una estrecha conexión con los datos sensoriales y permiten instaurar una relación privilegiada con la percepción obscura, endopsíquica, que se proyecta en la construcción de una realidad suprasensible<sup>2</sup>. Y es allí, por

<sup>1</sup> *Fenomenología de las formas y pensamiento mágico: Marosa di Giorgio y los retratos vegetales de Giuseppe Arcimboldo* (leído en Buenos Aires, XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), 15-20 de julio de 2013).

<sup>2</sup> Freud indica como percepción endopsíquica (P.E., *Endopsychische Wahrnehmung*), o percepción obscura, la capacidad de percibir determinadas características del aparato psíquico y de los mecanismos subconscientes, hasta realizar una especie de conocimiento de los mismos, intuitivo

consiguiente, en las artes visuales, donde lo fantástico encuentra su mejor lugar, donde el hilo de la contaminación y de la metamorfosis, y su reversibilidad, que une obras y artistas con lenguajes diversos y lejanos, relata el alma. Un juego, el de la teratología, de formas humanas, animales, vegetales o minerales, que el arte conoce desde siempre, donde no existe un límite entre reinos naturales y sobrenaturales, entre lo animado y lo inanimado, lo orgánico y lo inorgánico, y que puede asumir a veces rasgos de fábula y a veces tonos de pesadilla y donde un perfecto equilibrio armonioso puede alternarse a una orgía de formas en las que irrumpe lo monstruoso que mora en los subterráneos del alma<sup>3</sup>. Una fenomenología de las formas, pues, que incluye contaminaciones e hibridismos, metamorfosis y anamorfosis, y que implica un decir y un hacer visionario que comprende incluso la necesidad de dar una imagen a lo que por su naturaleza no es representable.

El frenesí metamórfico que invade *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio, la edición en dos volúmenes que reúne la obra en prosa poética desde el 1954 hasta el 2000<sup>4</sup>, no podía, por lo tanto, tener otro referente diferente al del mundo de la pintura. Sobre todo la empatía que enlaza a Marosa con Hieronymus Bosch, *El Bosco* (1453-1516) corre a través de aquella vena de energía subterránea en la que gnosis, alquimia y exoterismo se entrelazan y que es necesario encuadrar en aquel carácter visionario e hipertrófico de la representación, cifra de su audaz y extraordinaria escritura.

Las visiones alucinadas de *El Bosco*, asumidas y, por tanto, de fácil interpretación para el hombre medieval y mucho más obscuras para el contemporáneo, impregnan toda la obra de Marosa di Giorgio. Marosa hereda del pintor flamenco, y de sus abigarradas composiciones, la perturbación del orden constituido, la subversión de las leyes de gravedad, la transgresión de las dimensiones, la desviación de las formas. Especialmente del tríptico de *El Jardín de las delicias* (pero también de las *Tentaciones de San Antonio*), Marosa toma demonios y ángeles con semblanzas articuladas, presencias siniestras y amenazadoras, anatomías grotescas y terroríficas: cuerpos híbridos, multiformes, que celebran el intercambio y la reversibilidad de la experiencia humana con la animal y la de la materia inorgánica; pero también de cuerpos-fantoches o

---

e inconsciente, es decir, un conocimiento "oscuro". Esta percepción se manifiesta esencialmente en la formación del mito, en la fantasía, en el sueño y en el delirio y procura una especie de configuración imaginal y simbólica de la realidad psíquica.

<sup>3</sup> Referente imprescindible es el libro de Aldo Carotenuto, 1997.

<sup>4</sup> Comprende: *Poemas* (1954), *Humo* (1959), *Druída* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1968), *La guerra de los huertos* (1971), *Clavel y tenebrario* (1974), *Está en llama el jardín natal* (1975), *La liebre de marzo* (1981) (I, pp. 321) y *Mesa de esmeralda* (1985), *La Falena* (1989), *Diamelas a Clementina Médici* (2000) (II, pp. 339). Quedan excluidas las obras consideradas en prosa no poética.

maniquí<sup>5</sup> y cuerpos privados de órganos, donde animales y objetos substituyen a los miembros o se integran en las propias vísceras<sup>6</sup>. En este desorden de la naturaleza, Marosa, como *El Bosco*, lleva a cabo un viaje iniciático y pone en escena la violación de todo tipo de tabúes, las perversiones en las que el incesto, la homosexualidad, la zoofilia, la antropofagia, el vampirismo, el picacismo<sup>7</sup>, el martirio, el delito y el sacrificio ritual representan la irrupción en un orden que tiene un estatuto “otro” en el que estas prácticas hacen explícito “el deseo de una condición de total indiferenciación, una tensión a una fusional reunificación” con la alteridad (Carotenuto, 1997, p. 62):

Detrás de la reja apareció el lobo; apareció como novio [...]. Él le sacó una mano, y la otra mano; un pie, el otro pie; la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo. Pero sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad (II, p. 204).

El lenguaje simbólico de *El Bosco* se articula en múltiples y complejas formas. Limitándonos a una simbología macroscópica, el huevo aparece con insistencia y con valores incostantes, a menudo oscuros. Lo encontramos como cáscara vacía; roto y traspasado, en cuyo interior se halla una timba demoníaca que domina en el *Infierno musical*; o como cáscara quebrada en la que se empujan, esforzándose por entrar, seres humanos desnudos, con cuerpos sexualmente ambiguos. Con la cáscara íntegra, es asimilable a una expresión satánica, a la metáfora del semen potencial o al compendio del universo, pero también a otras cosas y a sus contrarios (Mario Bussagli, 1995, pp. 38-39). En Marosa, el significado es claro: el huevo es la forma de la que nacen todas las formas posibles porque en el mundo de las identidades versátiles y camaleónicas de Marosa, todos ponen huevos: los vegetales, los animales e incluso los humanos. La semántica simbólica del huevo vertebral todas sus obras, en las que el huevo es el arquetipo constante del nacimiento, en su forma perfecta sin principio ni fin: es el símbolo de la transformación, principio del eterno retorno y de la resurrección:

Y un día decir adiós a “La Quinta”, para siempre, a los poemas?...! A mis padres ya sólo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pie sobre las flores.

---

<sup>5</sup> “algún monigote, mezcla de hombre, de oso y de juguete” (I, p. 217).

<sup>6</sup> “de bien adentro de mí sacan objetos monstruosos: relojes, muñecas, muchísimos dientes y peines, y huevos, huevos, huevos, azules, blancos y rosados, infinitamente, como si fuera una paloma de cuatro alas” (I, p. 276). A propósito del cuerpo post orgánico, sería interesante profundizar a la luz de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, sobre todo Deleuze – Guattari, 1980. A tal respecto véase Roberto Echavarren, 1992.

<sup>7</sup> “Acudimos a la cena. Sirven diamantes, rubíes [...]; comadrecitos en azúcar” (I, p. 257).

Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar (II, p. 326).

En los jardines de El Bosco y de Marosa di Giorgio, las “delicias” pasan a través de la boca. El panel central de la pintura está sembrado de fresas desproporcionadas – enormes - hasta tal punto que se ha llegado a atribuir al tríptico el título de *Cuadro de las fresas*, título que le dio José de Sigüenza (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, de 1605), el primero que intuyó su genio. Como en las páginas de Marosa y con el mismo imaginario fantástico, también allí, la búsqueda del placer de los frutos, especialmente de las fresas, cerezas, moras y frambuesas, es constante y frenética: dos figuras danzantes están ornadas de cerezas y una, enorme, es transportada por una mujer sobre su cabeza; un grupo numeroso de seres desnudos están sentados en círculo y entre todos sostienen un fresón gigantesco. Un caballero con cola de delfín navega sobre un pez alado, sosteniendo un bastón del que cuelga una cereza; dos hombres alados transportan un pez y una cereza. En primer plano, unos hombres minúsculos, apoyados en ánales enormes u otros volátiles mastodónticos, están dominados por flores y frutos inmensos; ciertas figuras están prisioneras en burbujas de agua o en el interior de fresas y frambuesas, mientras que otras, desnudas y en grupos, se nutren de enormes frutos de significante evidente. Y hay quien recibe de otras persona o incluso de animales la comida en la boca. Es un topos también en Marosa di Giorgio: comer y dar de comer, pero a su vez comer y ser comidos. Y aquí los ejemplos, rompiendo fronteras epistemológicas, se declinan de las formas más variadas y a veces el acto de comer tiene un sabor extremo:

Para cazar insectos y aderezarlos, mi abuela era especial.

[...]

Los clientes llegaban como escondiéndose.

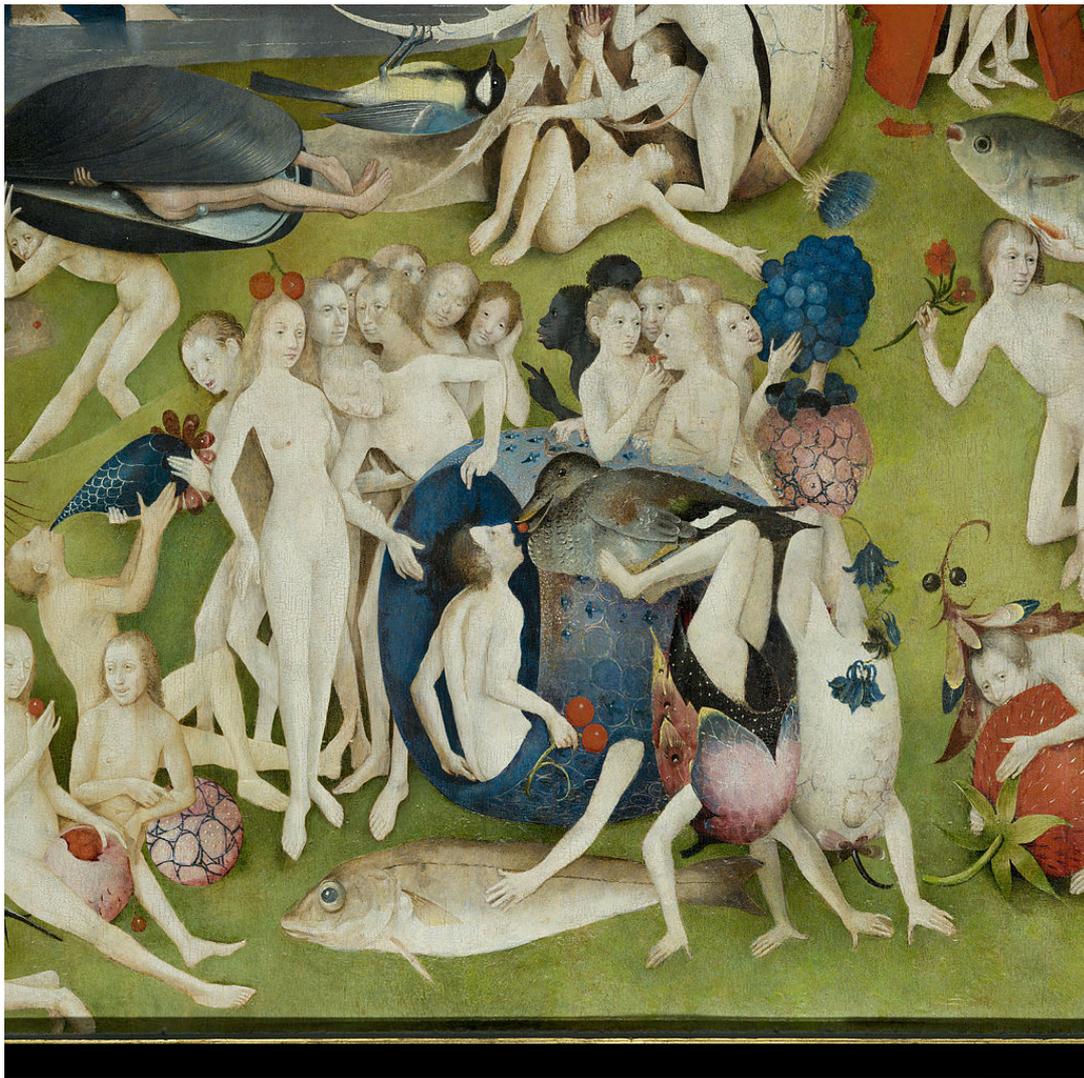
Algunos pedían luciérnagas, que era lo más caro.

Aquellas luces. Otros, mariposas gruesas, color crema, con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo.

Y recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer (I, pp. 261-262).

Y aún más:

¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor erótico. ‘Invitan con la Carne’, dijo una voz que me pareció de una vecina [...]. Y también servían niños nonatos, cubiertos con azúcar. “Son riquísimos”. El tam-tam celebrativo apareció adentro de la tierra (II, pp. 231).



2.

Si en los híbridos y en las metamorfosis de *El Bosco*, Marosa di Giorgio se nutre de los aspectos más simbólicos e inquietantes de su “maravilloso negro” (Bravo, 1997), es también allí, en el pintor flamenco, donde Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) encuentra inspiración para un discurso subversivo. Escrituras e imágenes se iluminan y se potencian recíprocamente mientras se entrelazan y dialogan los dos extraordinarios textos de la literatura uruguaya (*Papeles salvajes* y *Los culos de El Bosco*<sup>8</sup>) con el tríptico de *El Jardín de las delicias*, participando de esta manera en su idiosincrática y difícil exégesis.

<sup>8</sup> Con diferentes modalidades anímicas por supuesto: empática en Marosa di Giorgio y ecrástica en Amanda Berenguer.

En este poema tardío de 145 versos, *Los culos de El Bosco*, incluido en el libro póstumo *La cuidadora del fuego* (Berenguer, 2010, pp. 17-22), la pulsión escópica de Amanda dirige su mirada hacia lo que El Bosco pone en primer plano derrotando – con palabras de Roberto Echavarren en el Postfacio de la obra – “la visión jerárquizante que convierte a la cara en el exponente lícito, preponderante de la persona” y subvertiendo “el orden de la visión” (*ivi*, p. 183). Una obsesión anal, la de El Bosco, que “Nos pone el culo ante los ojos” (*ibidem*):

Esa obra frontal – los ojos la recibe casi  
simultáneamente – ¡qué desafío! –  
Pero tengo algunas páginas escritas sobre ese  
extraño proceso. – ¿Lo conseguiré?  
¿Lo frontal puede hacerse lineal?  
Recorrer es una dimensión lineal –  
Pero el cuadro impacta la dimensión espacial (vv. 1-7).

Hojeando el fabuloso libro – empecé a mirar  
con cuidadosa morosidad hasta los más  
pequeños detalles (tanto como lo permitían  
las reproducciones) todos sorprendentes.  
Me llamaron la atención insólitas extravagancias,  
los culos desnudos – ¡y cuánto culo había!  
Pensé describirlos uno a uno –  
salva sea la parte –  
en la medida de mis posibilidades.  
Sería esto apenas un sencillo inventario (vv. 8-17).

Dejando de lado la tabla de la izquierda que representa el paraíso terrenal con Adán y Eva en el último día de la creación, el panel central, el propiamente llamado *Jardín de las delicias*, interpreta el imperio de los sentidos y el dominio de la lujuria desatada en el mundo mediante una intensa simbología erótica, una irrefrenable búsqueda del goce y todo tipo de actos, prácticas y relaciones sexuales y sensuales, manifiestos en forma rotunda: cuerpos desnudos de hombres y mujeres, blancos y negros, se mezclan, se abrazan, se besan, se tocan, danzan..., en parejas, en grupos, heterosexuales, homosexuales, dejándose llevar libremente, y con frenesí, por gustos, impulsos e inclinaciones.

Abundan las parejas heterosexuales en actitudes de claro contenido erótico, pero están también fuertemente presentes, y con claridad meridiana, alusiones a la homosexualidad (el hombre agachado, por ejemplo, al que otro le introduce una flor en el ano), al adulterio (el marido engañado que lleva a sus espaldas a los amantes encerrados en la valva de un molusco), al onanismo (el jinete en la cabalgata del deseo que monta el unicornio de cuerno ramificado

muestra una evidente actitud masturbatoria), al “ménage à trois” (el ambiguo terceto a la derecha, una pareja con una monja cobijadas en una campana de vidrio) y también a relaciones eróticas o sexuales con animales (el hombre enamorado de una lechuza o la cerda vestida de monja besando a un hombre), e incluso con vegetales (hay un hombre que abraza con pasión y voluptuosidad una fresa de tamaño desmesurado).

El Bosco adopta un punto de vista muy alto (como observando desde una torre). Pese a una primera impresión de desorden, la enigmática tabla, que muestra una complicada y promiscua escena con cientos de personajes en actitudes articuladas entregándose febrilmente a todo tipo de placeres carnales, se ordena en tres niveles en altura.

La parte superior, cuyos detalles del fondo se perciben con dificultad debido a su pequeñez (seres alados, grifos, etc.), está organizada en torno a la Fuente de los Cuatro Ríos del Paraíso Terrenal, un enorme globo gris azulado que flota en un estanque. En su interior, una pareja se manosea mientras que la mujer intenta tocar el trasero que exhibe otro personaje. Arriba, los acróbatas que, como los juglares, son un claro referente de la sexualidad. A cada río le corresponde una puerta de salida, monumentos fantásticos cuyas excrecencias minero-vegetales a base de cuernos, palmas, conos, cilindros, medias lunas, son todos emblemas masculinos y femeninos. En el centro de la composición se desarrolla la gran ronda del deseo, girando los jinetes en círculo en torno a un estanque (la fuente de la juventud donde se bañan varios grupos de mujeres, focos de concupiscencia de toda la escena del cortejo) y montando en animales que proceden de bestiarios, símbolos reconocidos de la lujuria: leopardos, panteras, leones, osos, unicornios, jabalíes, ciervos, asnos, cabras, grifones, camellos.... Presenta inclinaciones sodomitas el acróbata sobre un caballo, que ofrece su trasero a un ave de largo pico negro (arriba a la izquierda).

Afuera del círculo de la cabalgata del deseo, a la derecha, se coloca un grupo que lleva un crustáceo con tres cuerpos enseñando sus traseros grises (ver a la derecha) y otro grupo mostrando ostentosamente sus posaderas sobre las que hurgan negros cuervos (ver más allá, a la derecha). Amanda así los describe:

Conjunto de culos y de piernas circulan  
de rodillas con las cabezas hacia el centro  
(que no se ven) – sobre cada culo un pajarraco negro (vv. 77-79).

Tres culos celestes con las piernas en el aire –  
los cuerpos no se ven porque están dentro  
de una gran caparazón rojiza  
que termina en cola de alacrán.  
Un conjunto de hombres desnudos la sostienen

y la empujan – encima un oso  
y sobre el oso un pajarito verde (vv. 85-88).

En el plano inferior, el placer y la lujuria se exaltan plenamente, tanto en los actos de inequívoco signo de hombres y mujeres unidos en parejas o en grupos, aprisionados en pompas o dentro de curiosos “séparés” vegetales, minerales o madrepóricos, que se abandonan a la lascivia carnal, como en las connotaciones sexuales y en la simbología erótica de animales, plantas, frutas (cerezas, frambuesas, fresas, uvas, madroños, etc.).

Muchas de estas estructuras son alambiques y matraces de destilación y toda la obra está impregnada del sentido de la transmutación perpetua, de impronta alquímica, de carácter diabólico. En este “devenir perpetuo”, según la lógica deleuziana, algunas partes del cuerpo se convierten en frutos o producen ramificaciones vegetales, así que los ojos de Amanda divisa las que florecen de los traseros desnudos:

Culo con la cola llena de las espinas  
de una frutilla roja gigante – terminada  
en una flor con puntos verdeazul (vv. 82-84)<sup>9</sup>;

Óleo – culo de mujer desnuda –  
de donde salen flores (vv. 75-76)<sup>10</sup>.

La procedencia onírica, alquímica, mística, o más corrientemente popular que refleja la simbología erótica de frutas, pájaros, peces, moluscos atribuye al mejillón que encierra a los amantes infieles la normal representación del adulterio y reconoce en el portador al marido traicionado. La opinión es unánimemente compartida por la crítica pero, debido a la imperceptible diferenciación sexual de los personajes bosquianos, a la ambigüedad entre los sexos en la tabla (aunque en este caso sea bastante evidente), Amanda Berenguer no percibe el ícono tradicional del marido engañado (y por lo tanto tampoco a la pareja copulando dentro de la valva) y dice simplemente:

Culo que asoma entre dos valvas gigantes  
que lleva al hombro una mujer desnuda (vv. 80-81).

Si la tabla central es un sueño de placer desenfrenado, la entrega a los vicios se paga cara en la pesadilla del infierno de la tabla derecha (*El Infierno*

<sup>9</sup> La figura a la izquierda.

<sup>10</sup> Amanda alude al personaje a la derecha. La crítica sin embargo ha visto en esta pareja a dos homosexuales.

*musical*), donde los condenados por lujuria, avaricia, soberbia, afición al juego y a la sensualidad de la música son torturados, aplastados, devorados. Aquí el tema de lo anal se intensifica y la composición está constelada de un registro extraordinario de elementos coproláticos.

Un tanque infernal, formado por dos orejas y un enorme cuchillo que se levanta en el que se ha querido ver un símbolo del sexo erecto, avanza sobre los condenados, los lujuriosos, desnudos, para aplastarlos. De uno en particular, que camina a gatas, surge evidente su trasero.

En el centro domina el hombre-árbol, con los brazos en forma de troncos secos y las manos como botes flotantes, cuyo cuerpo hueco es el huevo alquímico, un cuerpo abierto sin culo, en cuyas entrañas se desarrolla una escena tabernaria a la que sube por una escalera una grotesca figura con una pica clavada en el trasero, un "Culo subiendo escalera, con dardo" (v. 73). La exégesis atribuye a la subida de la escalera la simbología del acto sexual y por lo tanto de la lujuria, reforzada por la imagen de la pica, que en la pintura de El Bosco en general, y, por consiguiente, en Amanda, recurre con insistencia: "Por el culo / entra una lanza" (vv. 57-58), "Culo y piernas con una vara ensartada" (v. 61), "culo con flauta clavada" (v. 72), "Culo con pica clavada" (v. 74), "Culo con flauta incrustada" (v. 101), "palos metidos en el culo" (v. 126), "un culo y pierna de hombre negro - / peludo - con una rama gruesa bifurcada / espinosa incrustada en el ano" (vv. 128-130), "Sobre ramas fijadas en el ano / está posada una garza pelada" (vv. 134-135). Al pie de la escalera, una mujer y una criatura monstruosa están esperando su turno para subir. Sobre la cabeza del hombre-árbol, tocada por un disco que sirve de plataforma, un grupo de seres inquietantes - demonios y víctimas - giran en torno a una monumental gaita, contrapartida de la ronda del deseo de la tabla central.

Donde aparece el príncipe Lucifer, un monstruo con cabeza de pájaro y pies de jarras, en el ángulo inferior derecho, se concentra el motivo escatológico. La saturnal figura, sentada en un trono-retrete, está devorando a un condenado de cuyo recto sale volando una bandada de pájaros, mientras contemporáneamente está defecando a otros que pasan a través de una bola transparente (contrapunto de las bolas voluptuosas de *El Jardín de las delicias*) en un pozo en el que un individuo vomita y otro en cuclillas, en el borde de la cloaca, excrementa monedas de oro por el trasero. Granítica alusión a la herejía de la transmutación alquímica.

Formando parte del mismo conjunto, abajo a la izquierda, un diablo mantiene sujeta a una mujer cuyo rostro se refleja en las nalgas de un monstruo transformadas en un espejo esférico. Para el Bosco, como para toda la tradición medieval, el espejo es el instrumento del demonio, puerta del infierno. El motivo se encuentra muy difundido en la iconografía y cuando El Bosco incorpora esta

imagen en el tríptico era muy popular el dicho “El espejo es el verdadero culo del diablo”. La éfrasis de Amanda:

Óleo – monstruo con cabeza de pájaro.  
Culo que arroja monedas de oro.  
Culo con gran espejo convexo y ovalado  
donde se reflejan la cara de una mujer  
y un lobo al costado.  
El cuerpo está de rodillas  
tapado por una tela.  
Las piernas de ese culo terminan en ramas  
de árbol secas que abrazan a la mujer.  
Culo con flauta incrustada.  
Culo hacia arriba de un cuerpo desnudo horizontal –  
la cabeza y los brazos están dentro del pico  
de un gran pajarraco – la cabeza  
tiene de sombrero una marmita.  
Un brazo de esta criatura sostiene  
el culo y las piernas – del culo sale  
una bandada de golondrinas negras (vv. 92-108).

Encima, a la derecha del hombre-árbol, una jauría de perros ataca a un caballero con armadura. La escena, alegoría de la ira, muestra los perros hurgando en sus entrañas; debajo de la plataforma surge el trasero de un condenado que se apoya en un enorme cuchillo cuya carga simbólica masculina es evidente y reiterada. De este trasero, Amanda Berenguer no hace específica mención.

En la zona inferior, se desarrolla el infierno musical donde el laúd, el arpa, el órgano de manivela, la flauta, se transforman en gigantescos instrumentos de tortura. Cierta énfasis se pone en el trasero de los pecadores: uno crucificado en las cuerdas del arpa, uno sodomizado por una flauta portando otra como una cruz a cuestas, y otro que mueve la manivela del órgano, con una pica en el ano, sobre el cual otro condenado, con un huevo en la espalda, se está doblando. Amanda Berenguer concentra su atención solamente en el “culo con flauta incrustada” (v. 101), sin añadir nada más.

Aplastados por el enorme laúd, asoma un libro con una partitura musical que continúa en las nalgas de un condenado. Muy recientemente una joven de Oklahoma ha traducido esta partitura antigua a nuestro moderno pentagrama y ha obtenido una melodía en do. Ya en los años 70 del siglo pasado, el conjunto de música antigua Atrium Musicae de Madrid editó un disco con el explicativo nombre de *Codex Glvteo*, con dos caras tituladas “Nalga I” y “Nalga II” y una ilustración de *El Jardín de las delicias* como portada del LP.

Amanda Berenguer no se detiene en esta escena tan intrigante; se supone que no la habrá captado, porque:

¡Culo veo, culo quiero!  
¡Atar esas moscas por el rabo!  
Articulación de artículo – es  
arte con culo (vv. 142-145).



### Bibliografía

- BERENGUER, Amanda. *La cuidadora del fuego*, Recopilación y Posfacio de Roberto ECHAVARREN. Entrevista por Silvia GUERRA, Montevideo, La Flauta Mágica, 2010.
- BRAVO, Luis. "Las nupcias exquisitas: Marosa di Giorgio y el collage onírico". *Cuadernos de Marcha*, 129, 1997 (pp. 12-14).
- BUSSAGLI, Mario. *Bosch*. Firenze, Giunti, 1995.

- CANCELLIER, Antonella. "La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo", en SERAFIN, Silvana (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, Udine, CILM - Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano', *Oltreoceano*, 7, 2013 (pp. 192-203).
- CAROTENUTO, Aldo. *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*. Milano, Bompiani, 1997.
- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, 1980.
- DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes*, I-II. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000.
- ECHAVARREN, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 160-161, 1992 (pp. 1103-1115).
- GARET, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo, Ediciones Aldebarán, 2006.
- SIGÜENZA, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Estudio preliminar de Francisco J. CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.

**Antonella Cancellier** es professore ordinario di Lingua Spagnola presso l'Università degli Studi di Padova e direttore del Corso di aggiornamento professionale in Studi latinoamericani e dei Caraibi (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali). Membro del comitato scientifico di riviste italiane e straniere, è autore di oltre un centinaio di pubblicazioni sulla linguistica e sulla letteratura ispanoamericane.

**Contacto:** antonellacancellier@yahoo.it

**Recibido:** 10/03/2015

**Aceptado:** 06/04/2015