

Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica

 Jimena Néspolo*

Resumen

En la obra poética de Marosa di Giorgio, el erotismo se asocia a una concepción ominosa de la maternidad. De un modo radical, esta escritura subvierte la figura judeocristiana de la madre pura y beata para postular esa “maternidad monstruosa” como apología del acto creativo. En la profusa red de herencias surrealistas y afinidades electivas que rodean esta poética, hay al menos tres escritoras rioplatenses a las que puede identificarse como precursoras: Delmira Agustini, Armonía Somers y Alejandra Pizarnik.

Palabras clave

*poesía femenina
erotismo
surrealismo
imaginación*

Abstract

In the poetry of Marosa di Giorgio, eroticism is associated with a conception of motherhood quite ominous. In a radical way, this script subverts Judeo-Christian figure of pure and pious mother to postulate this “monstrous maternity” in defence of the creative act. In the profuse network of surrealist legacies and elective affinities surrounding this poetic, there are at least three writers in Rio de la Plata to which can be identified as precursors: Delmira Agustini, Armonia Somers and Alejandra Pizarnik.

Keywords

*women's poetry
eroticism
surrealism
imagination*

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2012.

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2012.

* Investigadora del CONICET, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

Matar un animal. Parir un huevo de jade o de hule, pero también una rosa. Tomar té con aquel melancólico druida en medio del bosque y luego devorar sirenitas encantadas, entre nardos, alhelies y caléndulas... Beber licor de mariposas negras y reír como quien llora, con infinidad de *ji-jis* y *jo-jos*, al morder un simple tomate. Morir de amor por un lagarto, un lobo, acaso un sapo. Copular entre los helechos de un jardín sombrío y, al fin, no despertar nunca. La obra de Marosa di Giorgio habla de eso y de tantas cosas más. Porque, si su grafía, extrañamente infantil, emula con impasible sosiego el cuento maravilloso –ese ADN fecundo del relato universal–, su voz trémula, de vieja erotómana sonámbula, hace crepitar bajo el compás modernista que alumbró Darío, Lugones, pero también Delmira Agustini, primitivas imágenes de ensueño. Infantilidad vetusta, tragicidad irrisoria, ruina y germen proteico del deseo: la prosa poética de Marosa di Giorgio conjuga lo imposible y sostiene el oxímoron a cada vuelta de página. Esa irrealización sintética, ese inacabamiento se vuelve –para nosotros– *Big Bang* de una obra incesante y cifra de un improbable asedio. Pero, antes de abundar en balbucesos, hay que decirlo: Marosa le teme al lenguaje de los hombres. Le teme a su lógica maniquea de esbirros y mandarines, a la gramática hospitalaria y carcelera, a los malevos de mirada esquiva y navaja blanda, a la miopía bienpensante que murmura en las alcobas. Ella ha construido un mundo y se ha negado a ponerle llaves. En eso sí que se ha diferenciado de muchos. Y su mundo es lo más parecido al paraíso que podremos algún día soñar, porque está hecho con el aliento sacro de los antiguos para quienes “Dios” –esa ficción que al fin nos constituye– era un hongo, el rito sacrificial o la mirada, era una tormenta. Era el gran ratón de lilas, el gran ratón dorado.

Lo sacro

Se abrió el manto. Y la poseyó en un campo. Y luego, despacito. Algo atroz, interminable. Como quien hace un bordado infinito. Le decía: –Santa, Santa, otra vez, un poco más, Santa. Santa. Otra vez, Santa.

Ella abrió las piernas. Luego, él se alzó a beber. Mamaba como un niño. Salía una leche rara, larga, que daba miedo. (Di Giorgio, 2008: 243).

Postulemos –como primera hipótesis– que el erotismo, en la obra de Marosa di Giorgio, se asocia a una concepción absolutamente ominosa de la maternidad. Sus mujeres suelen parir de todo menos niños, a lo sumo abortan un súcubo o un nonato amorfo para luego, golosas, devorarlo entre jazmines o enterrarlo en cualquier gallinero próximo. De un modo radical, esta escritura subvierte el culto mariano de la mujer pura y beata que prefigura el judeocristianismo y enarbola a esa “maternidad monstruosa” como apología del acto creativo. En la profusa red de herencias y afinidades electivas que la rodean, hay al menos tres escritoras rioplatenses que –mitografía autorral mediante– es preciso señalar como precursoras del aquelarre. La más próxima, geográfica y temporalmente, es la uruguaya Armonía Somers (1914-1994). Poco conocida fuera de su tierra, Armonía (hija de un libertario, pedagoga y fóbica confesa a los circos del mundillo literario) se ganó elogios de críticos de la talla de Ángel Rama desde la publicación de su primera novela, *La mujer desnuda*, al desencadenar, con su visión atormentada y fantasmal de la feminidad, una gran polémica en la Montevideo de 1950. Si el universo cuasiinfantil de Marosa es un paraíso trágico y visceral pero, al fin, felizmente edénico, el de Armonía –el de *Muerte por alacrán* (1979) o *Un retrato para Dickens* (1969), por ejemplo– es un laberinto oscuro, asfixiante, construido con las técnicas más modernas y audaces de la novelística del siglo XX. Puntualmente, hay un cuento que me gustaría en esta instancia recordar, “El derrumbamiento” (1953): allí Somers narra la historia de un negro pobre que comete un crimen y llega a un refugio,

en medio de la noche y la tormenta, se tumba entre mendigos o pordioseros y repara en una estatuilla de la Virgen María ubicada muy cerca de él. Al poco rato la imagen le habla (actualizando todo un tópico de la literatura fantástica, la humanización de la efigie), la Virgen le pide al negro que derrita de su cuerpo la cera, que la ayude a ser mujer. El cuento avanza, entonces, en ese clima enrarecido, tramado con las palabras elementales de los desclasados, al ritmo de las órdenes presurosas de la Virgen y la inútil resistencia del negro que, consumido por una fiebre agónica, se resiste a tocarla. Pero lo curioso del relato es que, a pesar de su parquedad, las imágenes que utiliza el negro para nombrar a la Virgen evocan el universo de la mística más elaborada: “lirio dulce”, “madrecita”, “rosa blanca”, “perla clara”, “corazón de almendra dulce”, “narciso de oro”, “huerto cerrado”, “niña rosa”, etc.

Como se recordará, en el “Cantar de los Cantares” la esposa dice de sí: “Yo soy el narciso de Sarón / un lirio de los valles”, y el esposo responde: “Como lirio entre los cardos / es mi amada entre las doncellas”. Por otro lado, en la versión de Fray Luis de León, leemos: “Yo rosa del campo y azucena de los valles”, “Cual la azucena entre las espinas”, “Eres jardín cercado, hermana mía esposa”. Y podríamos continuar con los ejemplos, pero lo interesante es que tanto Armonía como Marosa toman de la poesía mística canónica los modos de nombrar lo femenino, y las consecuencias de este intercambio exceden –a claras vistas– lo meramente nominativo.

Georges Bataille –ese filósofo francés heterodoxo y provocador que creció en plena efervescencia surrealista– postuló que el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo como aquello que distingue al hombre del animal en su disfuncionalidad genésica; así, el hombre “entra en la cultura” (esto es: el *hombre de Neandertal* comienza a enterrar a sus muertos) de la mano de la “prohibición”: para el filósofo, la puesta en acto de esta dialéctica supone siempre el ejercicio de una “violencia” sobre el ser constituido –es decir, constituido como ser discontinuo y cerrado–, una violencia que se haría presente en las tres formas que asume el erotismo (el “erotismo de los cuerpos”, “el de los corazones” y “el sagrado”) al lograr sustituir el aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad. Contrariamente a lo que el sentido común supone, la prohibición se define ante todo por su aspecto positivo: el universo judeocristiano señala al “pecado” –y con ello lo satura de valor– asegurando, en el doble movimiento de la transgresión violenta, el exceso inaudito del goce. Dice Bataille en *La literatura y el mal* (1959: 15): “Lo prohibido es el dominio de lo trágico o, mejor, el dominio de lo sagrado. En verdad, la humanidad excluye lo sagrado, pero es para magnificarlo. Lo prohibido diviniza lo que prohíbe. Subordina esta prohibición a la expiación –a la muerte–, pero lo prohibido es, al mismo tiempo, un incentivo y un obstáculo”.¹ En el estadio pagano de la religión, la “transgresión” (la muerte sacrificial, por ejemplo) fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros: lo puro y lo impuro componían así el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo expulsó del mundo sagrado la “impureza”, la “mancilla”, para cotejarla dentro del universo de la culpa, haciendo de la sangre no el fundamento de la divinidad, sino el de su caída: el diablo, el ángel negro, con el cristianismo, pierde estatuto divino y, paradójicamente, gana otro.

Pero veamos qué dice Marosa al respecto (2000, 2: 231-232):

¡La hija del diablo se casa! No sabíamos si ir o no. En casa resolvieron no ir. Ella paseaba con la trenza brillando como un vidrio al sol. Vestido celeste. [...] Pasado el mediodía resolví huir. Crucé por arriba de los jardines de fresias y junquillos [...]. ¡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; miré y, si era, estaba embozada. Y también servían niños nonatos, cubiertos con azúcar. “Son riquísimos”. El tam-tam

1. Ver también: Bataille, Georges, *El erotismo*: “La transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción. Como dije, el cristianismo propuso, en el plano de lo religioso, esta paradoja: *el acceso a lo sagrado es el Mal*, al mismo tiempo, *el Mal es profano*. Pero el hecho de estar en el Mal y ser libre, el hecho de estar libremente en el Mal no solo fue una condena, sino una recompensa para el culpable” (1997: 127).

celebratorio apareció adentro de la tierra y, en un perpetuo crescendo, anuló las conversaciones y llegó al colmo. La hija del diablo, de pie junto a la pared, el pelo igual que el sol, entreabrió el vestido, las piernas, las pezuñas. Su himen cayó roto (se oyó un leve bramido) y corrió como una margarita entre nosotros. Alguien gritó: –¿Y el novio? –Se va por aquí. Es chiquitito.

Sabemos que fueron los románticos, primero, y los surrealistas, después, los que intentaron unir las aguas de “lo sagrado” y “lo profano”, separadas desde antes de la modernidad secular. Como recuerda Maurice Nadeau, en su paradigmática *Historia del surrealismo*, ambos estaban animados por un sentimiento de profunda desesperación; una desesperación que no era la “melancolía” de Leopardi, ni el empalagoso “mal de alma” de Lamartine, ni siquiera el “spleen” de Baudelaire –todos fácilmente solubles en el amor a un “Dios” recuperado–. Su desesperación era, más bien, la de la talla de un Rimbaud, que abandonó todo para entregarse a una vida animal, o de un Lautréamont, que descargó su ira fatal en los cielos... Pero es cierto: los intentos de la humanidad por domesticar al monstruo de la sin-razón no dejan una y otra vez de conmovernos. Si Baudelaire lo llevó a la Iglesia y a los paraísos artificiales, si Rimbaud lo arrojó al Mar Rojo y luego –sin éxito– intentó olvidarlo, si Jarry –con menos suerte– murió en sus garras y Lautréamont lo domó para empujarlo al mundo, si los surrealistas –de la mano del psicoanálisis freudiano– lo sentaron a su mesa y lo miraron a la cara con el humor negro del absurdo y el sésamo imposible del “amour fou”, Marosa di Giorgio –hay que reconocerlo, entonces– también labró con esmero un papel propio dentro de este gran teatro de malditos: ella dio a luz al monstruo entre lilas y querubines y después, sin más, comenzó a reír a carcajadas sabiendo que, cualquiera de sus días, como si apenas fuera un bombón, una trufa, un simple terrón de azúcar, podría devorarlo.

Lo profano

Cuando ella empezó a nacer, él empezó a arder. Pero, se dijo, mirando a aquella brasa, rosada, encarnada, el soberbio pimpollo ese: –Esto es un incesto, si soy yo el abuelo y el padre; yo engendré –dijo exagerando– a este rosal.

Y tuvo remordimiento anticipado, hasta hizo la señal de la cruz; clamaba: –No debo.

Pero la rosa naciente se redondeaba, latía como un corazón, separó un pétalo, parecía que lo tentaba; él miraba extasiado, medio ido, prendido al pétalo ardiente, que se desenvolvía, y ya estrellaba ahí al lado. (Di Giorgio, 2008: 95).

En la galaxia-Marosa los sentidos se exacerban: todo desborda colores, fragancias, cualquier cosa es comestible, tiene música y textura. Es un mundo eminentemente visual, gustativo, canta las musiquitas salvajes de la infancia; lo rige la hipérbole, la intensidad desahogada, la exageración sin tregua. Es una galaxia colorida, degustable, compuesta de excesos y derroches; todo fluye: palabras, imágenes, deseo. Pero, con todo, aunque hable desde la niñez o el sueño y amalgame lo sacro y lo profano, su reino, antes que el “Reino del Mal” –como diría Bataille–, es un paraíso edénico puesto que, privado de la mirada adulta, lo “transgresivo” como tal entra en suspensión.

Bataille creyó entenderlo bien: a partir del cisma surrealista, consideró que “Infancia + Mal + Transgresión + Erotismo” eran parte de una misma reflexión y del quehacer poético. Él mismo centró su producción ensayística y ficcional en ese cauce, y no es menor, sin duda, recordar la temprana amistad que lo unió a André Breton y al

grupo *Contre-Attaque*; como tampoco es gratuito mencionar que fundó en 1936 –junto a Pierre Klossowski, Michel Leiris y un nutridísimo círculo intelectual– la revista *Acéphale* y, en 1938, el Colegio de Sociología Sagrada. Sin embargo, la revalorización extrema de la experiencia de la transgresión que recorre todo su pensamiento no solo fricciona con la imaginación y la fantasía (el orden imaginario es aquel que vendría a suturar la falta que el orden simbólico instauro en la cultura) al ratificar la Ley, sino que además lo coloca en un brete: como bien lo advirtió Deleuze en *El antiedipo*, el regodeo en la filosofía de la transgresión supone, al fin de cuentas, la servidumbre hacia las “pasiones tristes”. Si a partir de Freud y Lévi-Strauss sabemos que la prohibición del incesto es el pacto original por el cual las mujeres entran a circular en la necesaria exogamia que funda lo social, con Deleuze nos enteramos de que de la Ley deriva el Deseo y, con él, una incesante proliferación de flujos, líneas de fuga, maquinaciones deseantes...

Arriesguemos, entonces, otra hipótesis de lectura: el erotismo meramente transgresivo delineado por Georges Bataille se condensa y clausura, de un modo fractal, en *La condesa sangrienta* (1966), de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), un texto que sin duda Marosa hubo de haber leído. Allí también –como se recordará– hay una Virgen, pero es una “Virgen de Hierro”, una autómatas que la condesa Erzsébet Báthory posee en la sala de torturas de su castillo de Csejthe y que utiliza para flagelar a las doncellas ignorantes con el preciso objetivo de alejar la vejez, bañándose en su sangre. Con una paleta de colores más que reducida (blanco, rojo y negro), y la puntillosa ausencia de todo hombre, el cuerpo de la condesa (seco, incoloro, aparentemente andrógino) solo alcanza el paroxismo erótico ante la monumental cartografía del dolor de las suplicadas: la pedagogía sádica del Mal –advírtase– se solaza en los espacios cerrados: castillos, calabozos, celdas, institutos.

Pero no nos confundamos: si Marosa y Alejandra parecen trabajar sobre tópicos y motivos eminentemente surrealistas, los caminos que emprenden en sus búsquedas son harto distintos. Mientras que la condesa debe vestir su palidez mortuoria con ropas cambiadas seis veces al día en su burbuja narcisista de muros blindados; mientras se peina, se enjoya, se baña en sangre ajena, sin con eso poder matar, finalmente, a ese tiempo que la mata, el apocalipsis alegre de Marosa di Giorgio trama un erotismo a la intemperie a partir de la dialéctica amatoria –insistamos– de la creación monstruosa (2008: 137):

La Reina del Amor abrió su bata de dalias. Tenía pechos con puntas rojas y en cada punta una perla blanca y ovalada. Que ella sacaba y volvía a colocar. En el viento una voz dijo: –¡Es la Reina del Amor! ¡La Novia del Cacique, es! Pero solo en el cine, en el aire de lo que no se puede tocar. Es una niña, pues.

Ángeles y Alejandra dormían muy a lo lejos, bajo la red de ampollas eléctricas y con las cabelleras negras o áureas, entrelazadas.

No parece haber dudas, frente a la “condesa sangrienta” de Alejandra, la “reina” de Marosa exuda feminidad, para ella el dolor es apenas un lejano cosquilleo porque, en su baile abismal y salvaje, el pasaje entre lo continuo y lo discontinuo está regido por el goce de lo nutricional y la fusión onírica de lo real y lo imaginario.

No obstante, este párrafo –recordemos– se abría con una rosa. En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930), André Breton recuerda un cuento de Alphonso Allais en el que un sultán, abatido por el tedio, ve danzar a una joven muy bella cubierta de velos. Cada vez que la bayadera se detiene, el sultán ordena a sus visires que hagan caer uno de sus velos; así, hasta que acaba de caer el último y el sultán hace una nueva señal, indolente, para que se la desnude. Los visires se apresuran a desollarla

viva. Si Breton, el optimista, quiere acaso decir con esto que toda rosa, aun privada de sus velos, sigue siendo *la rosa* (ya que la bayadera sigue danzando), Marosa –un poco más “mar” y un poco más “rosa”– postula, en cambio, una verdad inquietante: no hay *rosa* que sobreviva sin sus velos.

Lo femenino

El jefe –la boca sequísima llena de dientes como perlas, como un molusco que se hubiese ido en perlas, en cáncer de perlas– oteaba el aire azul, aspiraba; sus sentidos eran finísimos. Anunció que se iba aproximando una futura víctima nunca imaginada, un ser singular, algo con lo que nunca jamás íbamos a hallar parecido. La verdad era que todos teníamos una terrible hambre porque la vigilia había sido demasiado larga y todavía estábamos bien distantes de todo. Aprestamos nuestras lanzas. La niña cayó de súbito en nuestro círculo, antes de lo que esperábamos. (Di Giorgio, 2000, 1: 104).

En una entrevista publicada en 1995 en la revista argentina *Diario de poesía*, Di Giorgio refería su temprana relación con el teatro y las recitaciones durante su infancia y adolescencia (Aguirre, Osvaldo & García Helder, Daniel). De la misma, también se infiere que la poeta comienza a ser conocida en la Buenos Aires contracultural de mediados de los 80 a partir de la lectura-*performance* de “Diadema”,² realizada en diferentes oportunidades, con una elaborada actuación y una escenografía compuesta, principalmente, de tules, velas y flores... Otra poeta, Mirta Rosenberg, comenta en la misma publicación que, luego de haber participado como oyente de esos espectáculos, no le fue posible leer del mismo modo aquellos versos, ya que la acumulación de intensidades corporales y de la voz (escansiones, gritos, aceleración o retardamiento en la lectura, etc.) multiplicaba exponencialmente el sentido de lo meramente escrito (cf. Garbatzky, 2008; también, Foffani, 2004). Es preciso, entonces, señalar –tercera hipótesis– que la imaginación erótica de Marosa di Giorgio despliega teatralmente, y por saturación, toda la batería de la poesía modernista de, y en torno a, lo femenino.

En consonancia, podemos ahora mencionar a la tercera gran precursora de esta escritura, la poeta Delmira Agustini (1886-1914), considerada como la piedra basal de la poesía erótica femenina en América Latina. A diferencia del feminismo militante de la argentina Alfonsina Storni y su “Tú me quieres alba / tú me quieres nívea / tú me quieres casta” –quien tiene también poemas dedicados a Eros,³ pero que, en perspectiva, resultan ciertamente endurecidos por su condición de madre soltera y proletaria–, Agustini perteneció a la burguesía acomodada de Uruguay y su educación respondió –como la de las hermanas Ocampo– a sus hábitos de clase: francés, pintura, piano, declamación. Educada para seducir y entretener, la lírica modernista de Delmira responde a un erotismo activo salido del eje, altamente provocador para su época, que explota a sus anchas el imaginario de “peligrosidad” construido en torno al género: el yo poético es alternativamente “ángel”, “vampiro”, “serpiente”, “sultana”, etc. Veamos solo unos versos del poemario *Cantos de la mañana* (1910), a modo de ejemplo:

¿De qué andaluza simiente
Brotó pomposa y ardiente
La flor de mi corazón?
Mi musa es bruna e hispana,
Mi sangre es sangre gitana
En rubio vaso teutón.

2. El texto pertenece a *La falena* (1989), y fue reeditado en *Los papeles salvajes II*. Se encuentra disponible en línea una grabación de esa *performance* en: <<http://www.palabra.virtual>>.

3. En el poemario *Mascarilla y trébol* (1938) encontramos, por ejemplo, el siguiente poema titulado “Eros”: “He aquí que te cacé por el pescuezo / a orillas del mar, mientras movías / las flechas de tu aljaba para herirme / y vi en el suelo tu floreal corona” (Storni, 1946).

Mi alma, fanal de sabios
 Ciegos de luz, en sus labios
 –Una chispa de arrebol–

Puede recoger el fuego
 De toda la vida y luego,
 Todas las llamas del Sol!

Y continúa así:

Mi sol es tu sol ausente;
 Yo soy la brasa candente
 De un gran clavel de pasión
 Florecido en tierra extraña;
 ¡Todo el fuego de tu España
 Calienta mi corazón!

La plebe es ciega, inconsciente;
 Tu verso caerá en su frente
 Como un astro en un testuz,
 Mas tiene impulsos brutales
 Y un choque de pedernales
 A veces hace la luz!

Pero, antes de que nos arrastre el entusiasmo, conviene recordar que Delmira, la provocadora, tuvo un final trágico, ampliamente cubierto por la prensa uruguaya y recreado, incluso, en varias novelas (*Un amor imprudente*, de Pedro Orgambide, *Fiera de amor*, de Guillermo Giucci y *Delmira*, de Omar Prego Gadea): a pocas semanas de casados, cuando ella pretende abandonarlo aduciendo que no soporta las “vulgaridades” del matrimonio, su marido la asesina con dos tiros en la cabeza y luego se suicida. Delmira tenía apenas veintiocho años, pero sus ardides de seductora aviesa que controla cada detalle de la actuación ya se habían cargado los elogios de nombres tales como Rubén Darío, Natalio Botana y Miguel de Unamuno, bajo cuyas rúbricas aparecieron los tres poemarios que llegó a publicar en vida.

Marosa di Giorgio, por su parte, parece haber aprendido la lección con esmero: si la sociedad patriarcal se funda a partir de la propiedad del cuerpo de la mujer –con el cual se asegura no solo la reproducción genésica, sino también la herencia (material y simbólica, insistamos)–, el cuerpo femenino que no entre en la lógica maniquea de la propiedad es condenado a los márgenes de las distintas figuraciones con que el universo falocéntrico de nuestra cultura aun hoy la estigmatiza: la “histérica”, la “puta”, la “loca”. Ciertamente, era poco probable que surgiera en los albores del siglo XX una “Sor Juana”; la “perfecta casada” de Delmira hubiera sido, con más paciencia que pasiones, una opción saludable –como lo fue para Victoria Ocampo y tantas otras–. Pero la poeta modernista no tuvo esa suerte: quedó atrapada en su “decir poético” infractor y en la simple actuación *performativa* del rojo intenso de sus labios y trajes que su temprana muerte imprimió en el imaginario cultural rioplatense. Con todo, lo que pretendo en esta instancia subrayar es que es esa “actuación” del rol histérico la que Marosa ha sabido tan bien explotar en los escenarios porteños de la década del 80, para definir –postulemos– la cadencia singular de su voz: redundante, exagerada, hiperbólicamente femenina, como una niña que juega con demasiada premura a ser mujer. Toda su mitografía autoral –fotos, textos, historias que la rodean– insisten en la figuración de una Marosa-niña-vieja que juega en los jardines de su sexo sustrayéndose del mundo adulto. Pero las tretas del débil son, también, poderosas: los incautos deberían saberlo...

Lo animal

Hoy descendí del cuadro. [...] La manta plateada, y en la mano, un platito con granos oscuros o en capucha. Muchos se volvían a mirar esos maníes fúnebres. Por el jardín transité entre arbustos. Andaba un jabalí, que se comía las rosas como si fueran manzanas. En cualquier momento eso hubiera originado un lío. Pero hoy están todos comentando, solo, que yo bajé del cuadro. (Di Giorgio, 2000, 2: 256).

Porque la multiplicación proliferante del velo y de la escritura, los afeites, los ardi-des, las miles de máscaras más o menos elaboradas a través de las cuales nos definimos “cultura” revelan, a través del juego de esa niña que simplemente “actúa”, su revés de absurdidad, de sin razón, de locura... Y luego, en un segundo movimiento de insistencia, allí, en aquel jardín florido donde el jabalí come sus rosas, puede leerse la certeza de una verdad atávica, profundamente animal, esa voluntad de poder y dominio que comprendió muy bien Nietzsche y de la que nadie que se diga hombre, perro o mujer puede sustraerse. Es la fuerza que rige el movimiento de las mareas y de las manadas. Miles de años de historia, y el erotismo que rige a la especie, detrás de sus sofisticaciones tecnológicas o sus fruslerías, sigue siendo el mismo.

Y fueron, nuevamente, los surrealistas quienes con más ahínco quisieron atacar la esclerosis vicaria del deseo en varios frentes palmarios, al propiciar aquellos “estados de furor” que conducían a lo que André Breton llamó “belleza convulsiva”. Soñaban con un arte capaz de resolver las contradicciones trazadas entre el hombre y el mundo, lo consciente y lo inconsciente, lo natural y lo sobrenatural, la razón y la libido, la vigilia y el sueño... Fueron ingenuos: creyeron que las revueltas de la carne los harían libres. Pero por las dudas, y también porque leían a Freud, apostaron fuerte: “La imaginación está cerca de reclamar sus derechos”, clamaba entonces Breton.

Sin embargo, el reconocimiento tardó bastante en llegar. Fue recién la filosofía irreverente de un Cornelius Castoriadis la que observó que el hombre no es solamente –como decía Hegel– un animal enfermo, sino que es también un animal loco, radicalmente inepto para la vida, porque él *es* su imaginación, porque lo habita esa especie de chip anómalo que reemplaza el placer del órgano por el placer fantasmático de la representación, que hace que únicamente sobreviva creando “sociedad” (es decir: “significaciones imaginarias sociales”, y las “instituciones” que las sostienen y las representan).

Ya se sabe que para Freud la fantasía era la única actividad mental que conservaba un alto grado de libertad con respecto al “principio de realidad”; inclusive en la esfera del consciente desarrollado,⁴ en cuanto a su relación con el Eros original, iba aun más lejos: la fantasía aspiraba a una “realidad erótica” donde la vida de los instintos se realizara sin represión alguna. Denunciando el “estatismo” que supone la teoría freudiana (en el cual Bataille al fin de cuentas también cae), Herbert Marcuse percibió, más tarde, en el proceso de la imaginación que se conserva libre del proceso de actuación, la aspiración y el germen de un *nuevo* principio de realidad. En *Eros y civilización* postuló que el “principio de realidad” freudiano no es un principio invariable, sino que está determinado históricamente, mientras que el “principio de actuación”, en cambio, está condicionado por una “represión añadida”, impuesta por el principio de realidad, que es posible superar a través del Eros (esto es: el principio del placer y el elemento lúdico del juego). La cultura podría, entonces, ser considerada desde esta perspectiva no como sublimación (sublimación represiva), sino como libre autorrealización del Eros, por medio de la única capacidad humana que vence al “principio de realidad”: la fantasía.

4. En *Los dos principios del suceder psíquico*, Freud interpretó el aparato mental en términos de la transformación del principio del placer en principio de la realidad. El individuo existe en dos dimensiones diferentes, caracterizadas por procesos mentales distintos: uno, definido por el placer irrestringido y la falta de represión, y el otro, con el ambiente humano, la productividad y la fatiga. El ajustamiento del placer al principio de la realidad implica una subyugación y desviación de la gratificación instintiva.

Con todo, no es casual que haya sido otra mujer quien tempranamente –y desde una singular marginalidad respecto del movimiento– haya explorado más intensamente las profundas implicancias de aquella apuesta. Más conocida en el campo de las artes plásticas que en el de las letras, Leonora Carrington se conectó con los surrealistas de la mano de Max Ernst, de quien se separa durante la ocupación nazi, para luego emprender un largo exilio en España y Estados Unidos, hasta finalmente instalarse en México. La delirante fantasía que desplegó tanto en sus textos como en sus pinturas no solo se prolonga en la obra de la artista plástica argentina Marta Vicente, sino también en la poética de la uruguaya Marosa di Giorgio. En rigor, hay un relato de Leonora publicado en el volumen *El séptimo caballo* (“Cuando iban por el lindero en bicicleta”) que dialoga notablemente con la cita que abre este párrafo: hay una mujer sola (especie de ogro), hay un santón perdido en el bosque, hay cazadores que causan repulsa a esta mujerona de “manazas enormes y melena de varios metros” (p. 11), hay un jabalí salvaje que tiene un solo ojo en la frente, los cuartos traseros cubiertos de un pelo espeso y rojizo, que “se hace collares con insectos y pequeñas bestezuelas que mata solo para ir elegante” (p. 17) y que se siente “muy satisfecho con su hermosura” (p. 17) y que, de buenas a primeras, se convierte en su esposo.

El insólito museo de Leonora es –entendámonos– el mismo que el de Marosa, solo que el de la primera aún conserva, al menos en sus textos, los lazos que la unen a la razón, es decir: cierta civilidad en la lógica narrativa. Ambas habitan universos vegetales donde se agitan, chillan y cantan liebres, tejones, caballos, conejos; pero, mientras que en el de Carrington aún hay curas, monjas y forajidos, en el paraíso edénico de Di Giorgio no hay un “afuera”, todo es delirante, salvaje, atroz y, a su vez, perfectamente normal.

Poco a poco, en un largo proceso que comenzó con la Revolución Industrial, los animales han ido desapareciendo de nuestras vidas al mismo ritmo con el que, progresivamente, hemos sido reducidos a unidades aisladas, mecánica o virtualmente interconectadas, de producción y de consumo. Hoy, que el animal ha sido casi completamente elidido de nuestra cotidianidad, la galaxia-Marosa lo trae nuevamente a escena regodeándose en aquellas tradiciones premodernas que lo veían como cabal “mediador” entre el hombre y su origen. Desechando junto a la teoría darwiniana de la evolución de las especies tantas otras letanías, la dialéctica amatoria de Marosa di Giorgio erotiza al extremo la vieja relación amo-animal en un movimiento que conjuga a su vez perversión y nostalgia, sumisión y poder, dolor y deseo.

En 1947, Julio Cortázar escribe *Teoría del túnel*, un ensayo que habrá de ser tanto un alegato como la piedra basal de su poética. Allí advierte que el surrealismo es ante todo una “concepción del universo”, y postula que el reconocimiento de su actualidad impone abolir las distancias entre lo narrativo y lo poético en un texto andrógino (la “novelapoema”), dotado de una doble potencia comunicativa capaz de acceder al ser humano complejo. En la Buenos Aires de la inmediata postguerra –recorremos–, el surrealismo no era una rareza (tenía sus adictos confesos, sus poetas, sus publicaciones), pero Cortázar duplica pretensiones: no solo revisa exhaustivamente las principales poéticas de Occidente y sus innovaciones formales, sino que también postula un programa posible de acción. Así, del Conde Lautréamont –que, antes de formar parte del panteón francés, ya Rubén Darío lo había descubierto en *Los raros*– dijo (Cortázar, 2004: 101):

Los surrealistas gustan adherir al Conde por razones de precursión metódica, instrumental, por el vómito onírico, sexual, visceral, las plasmación cenestésica del espíritu. Importa mostrar en él algo más hondo: el perceptible propósito de no admitir ya condición alguna de fuera; ni estético-literaria (línea de la prosa francesa, condicionando la línea temática), ni poética [...]; él es el hombre

para quien la literatura o la poesía han cesado de ser modos de manifestación existencial, y en alguna medida crítica de la realidad; para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última.

Cortázar bregaba por una literatura submarina, espeleológica, demoníaca. Que sus ficciones hayan estado a la altura o no de su deseo, poco importa. Lo que sí nos importa es que también sintió, al menos en sus comienzos, el rugir infame del animal sombrío que lo habitaba y que, como Marosa di Giorgio, quiso darle caza, para darle muerte o darle vida, ¿quién sabe? Porque, aun desnudos, nos une nuestra trailla de monos. Aquí está: ¿la has visto?

Bibliografía

- » Aguirre, Osvaldo & García Helder, Daniel (eds.) (1995). “Dossier: Marosa di Giorgio”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, núm. 34, pp. 5-18.
- » Agustini, Delmira (1999). *Los cálices vacíos* (edición y prólogo de Beatriz Colombi), Buenos Aires, Simurg.
- » Bataille, Georges (1959). *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.
- » ——— (1997). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- » Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta.
- » Carrington, Leonora (1992). *El séptimo caballo*, Madrid, Siruela.
- » Castoriadis, Cornelius (1999). *La institución imaginaria de la sociedad*, vols. 1-3, Buenos Aires, Tusquets.
- » Cortázar, Julio (2004). *Obra Crítica /1. Teoría del túnel* (ed.: Saúl Yurkievich), Buenos Aires, Suma de Letras.
- » Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1985). *El antiedipo*, Barcelona, Paidós.
- » Di Giorgio, Marosa (2000). *Los papeles salvajes*, vols. 1-2, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » ——— (2008). *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de Lilas. Relatos eróticos completos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- » Foffani, Enrique (2004, 21 de noviembre). “Poesía, erotismo, santidad. *La flor de Lis*” [en línea], *La Nación*, Buenos Aires. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/655774-poesia-erotismo-y-santidad>>.
- » Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Freud, Sigmund (2012). *Obras completas*, México, Siglo XXI.
- » León, Fray Luis de (1953). *Poesías*, Buenos Aires, Losada.
- » Garbatzky, Irina (2008). “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio” [en línea], *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, vol. 13, núm. 14. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf>.
- » Marcuse, Herbert (1985). *Eros y civilización*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.
- » Nadeau, Maurice (1993). *Historia del surrealismo*, Uruguay, Altamira.
- » Pizarnik, Alejandra (1994). “La condesa sangrienta” [1965], *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 371-391.
- » Somers, Armonía (1953). *El derrumbamiento. Cuentos*. Montevideo, Editorial Salamanka.
- » ——— (1979). *Muerte por alacrán*, Buenos Aires, Calicanto.
- » ——— (2009). *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- » ——— (2012). *Un retrato para Dickens*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- » Storni, Alfonsina (1946). *Obra poética*, Buenos Aires, Ramón Roggero Editores.

