

El alma, el cochero y la gallina

Esther Ramón

Si hubiese que buscar referentes, asideros fijos que nos permitieran adentrarnos con paso firme en la literatura de Marosa di Giorgio (Salto 1978-Montevideo 2004), encontraríamos tan sólo unos pocos peldaños dispersos que no conducen a ningún piso superior, que yacen sin propósito alguno dentro de un vasto territorio natural siempre ahíto, siempre insatisfecho, que se devora y regurgita, y franquea una y otra vez sus propios límites, en un movimiento constante de cruce y transformación. Pisarlos brevemente, y respirar con el alivio de lo conocido: los mantos recamados y las brillantes pedrerías del modernismo, la animalidad etérea o perversa de Rubén Darío o de Delmira Agustini, y –como en ellos– un erotismo que mezcla sin pudores lo casto y lo depravado, el misal y el relato amatorio, los altares y los lechos.

Fuera de ellos sólo mapas internos, trazados por las extrañas figuras que los habitan porque se dibujan como puerto o acantilado, porque se anotan como inverosímil medida de altitud o temperatura, apunte climático, excepción de especie vegetal, humana o animal. Un lugar que puede visitarse pero no explorarse ni medirse, porque «la casa en que estamos... no está, no se ve».

En este *Camino de las pedrerías*, y como ya hiciera en los poemas de *Los papeles salvajes*, o en las narraciones de *Misales* o *La rosa mística*, Di Giorgio sigue conformando un mundo propio, regido por una actividad sexual desordenada, una intensidad contranatura que se mantiene sostenida por sus saltos constantes de uno a otro extremo (lo santo en ayuntamiento con lo demoníaco,

Marosa di Giorgio: *Camino de las pedrerías*, Cuenco de Plato, Buenos Aires, 2007.

lo feroz y lo virginal), entrelazados ambos en una unión imposible, prohibida, que sin embargo fluye con singular desenvoltura. Se polarizan también animales y flores, pero no para atribuirles cualidades de virtud o incontinencia, o de bondad y maldad, como ocurre en la animalística tradicional, dicotomía de evidente raigambre moralizante en la clasificación recopilada por Claudio Eliano en su *Historia de los Animales*, más tarde cristianizada en el *Physiologus* griego, y que deja su inevitable huella en los bestiarios medievales. Como apunta Ignacio Malaxachevarría «no tiene sentido hablar de bondad o malignidad en relación con los animales, y ello por la buena razón de que son ellos mismos, de que realizan sin dificultades la totalidad de su ser, actitud que en el hombre no llega ni a ser una aspiración, al relegar lo inconsciente, es decir, lo instintivo, lo oscuro y vergonzoso». En el universo de Marosa di Giorgio esta ley natural de la realización total del ser está vigente, y se supera, yendo aún más allá, en todas sus criaturas, incluidas las humanas: no hay buenos ni malos, víctimas o verdugos, amos o esclavos. Sólo existen diferencias, para que se produzca el diálogo, el intercambio –caníbal o unitivo–, en el panteísmo sexual con que la vida celebra su propia diversidad. Así también en el mundo de las flores: las clavelinas son como niñas, la «Señora Rosa» es la eterna novia, el nardo «nupcial y religioso» ofrece un «pecado blanco», el jacinto exhibe su masculinidad, y el clavel es rojo y salaz como un gallo, como un diablo. En el reparto cuidadoso de cualidades y después en la mixtura de especies se prepara una actividad transgresora que no juzga sino que se desarrolla vigorosa y aleatoriamente, explorando todas y cada una de las posibilidades de permutación.

Como expresa el poeta norteamericano Gary Snyder –en su estudio sobre la leyenda de los indios haida acerca del matrimonio entre un oso y una mujer, tan cercana a las narraciones de este libro– «hay gente que rompe las reglas por codicia y por tener un oscuro corazón. Ciertas personas son claras y rompen las reglas porque quieren saber. También entienden que hay que pagar un precio, y no se quejarán.»

Las criaturas que pueblan esta obra asumen el precio con alegría, e incluso parecen solazarse en él. Fieros animales: leones, osos, jabalíes o lobos, hincan sus dientes en la carne virginal, ofre-

cida, de las viejas-niñas –que han de palpase, la tersura de sus pechos o vientres para recordar su edad y experiencia (porque sus personajes parecen vivir como en sueños, y no recuerdan determinados acontecimientos, como su casamiento, o la pérdida de la virginidad, ni tienen una conciencia clara del paso del tiempo). O pequeñas alimañas, insectos, pájaros y lascivos lagartos se instalan, anidan dentro de los cuerpos, que a su vez generan secreciones inverosímiles, flores y fluidos, o quedan abiertos, divididos, marcados. El fruto de estos amores se malogra, las mujeres ponen huevos y los rompen o comen, nace el monstruo inadmisible –y es «Cerdo Juan» o «Juan Cerdo» o se aborta su nacimiento.

El asesinato, el incesto, el bestialismo y el canibalismo son visitados con la inocencia de un vocabulario preciosista que bordea lo infantil en repeticiones («lo quiero y quiero»); en una confusión y mezcla de nombres («Me llamo Albert... O Alan. Y tú eres... Anastasia) que ratifica la mezcla y confusión de cuerpos, y evidencia una buscada imprecisión de los contornos, de los límites; y en una puesta en escena fastuosa, con escenografía y vestuario de cuento, con bosques, lobos y delantales, olores, sabores y texturas que se cocinan en las marmitas humeantes, prestas para ser paladeadas con el gusto por lo excepcional y lo raro, no como sinónimo de separación, sino de todo lo contrario.

Humores, tejidos, objetos punzantes y pequeños animales, agua azulada, agua de rosas, leche, sangre, entran y salen por los orificios de los cuerpos en constante metamorfosis. Para Bajtin, «a diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites.»

Así, en la apertura hacia lo externo, la combinatoria se revela casi infinita y se intensifica en sus formas. Los animales se huma-

nizan («...pasaban las vacas, unas con ropas, lentes; otra llevaba un pantalón»), los humanos asumen posturas y comportamientos animales, y el cuerpo se apresta a satisfacerse y satisfacer los apetitos de flores, insectos, ángeles, hadas, íncubos, súcubos, demonios, santas y brujas, de un jacinto, un hongo, un murciélago, o una voz, se estrecha el abrazo entre un infante y una anciana, y hasta entre un cuerpo y un alma. Porque, en estos parajes, «las almas eran como paños blancos con un reborde plateado».

Este último acoplamiento, el relato que lo narra, adquiere una significación especial. Un hombre que conduce de noche un carro lujoso, tirado por dos caballos, se apresta a cruzar no la Laguna Estigia, sino la «Laguna de las Rosas, de poca hondura». De pronto, justo antes de atravesarla, «delante del carro se paró un alma, y creció de golpe, y se hizo sombría, espesa, como un gran cortinado, como un cuerpo». (A este lado de la Laguna el alma casi se encarna en su antigua forma, casi recupera su volumen, asume de inmediato su apetito intacto, acaso acrecentado.) Los caballos «quedaron rígidos, tal vez ya muertos» y el cochero intenta fórmulas aprendidas en la infancia para ahuyentar a las ánimas, que se revelan ineficaces y pueriles, ya que, lejos de desaparecer, el alma se iba haciendo «más sombría y evidente». Inspirado por el terror, el conductor le propone al alma «tener una emoción». Tras satisfacer su lujuria, cree haber pagado el peaje que le permitirá proseguir su camino. Pero al subir de nuevo al carro, los caballos siguen fijos, y «el alma estaba enfrente y no se iba. Cerraba el paso». Así, el movimiento queda paralizado, no existe avance ni retroceso de este lado de la Laguna, demasiado cerca todavía para que el alma se vuelva enteramente cuerpo, a pesar de haberse de alguna manera materializado, y con el cochero a un paso de atravesarla y así irse diluyendo en alma, pero sin poder hacerlo. En ese punto sólo es posible un rictus de repetición, de infinito acoplamiento que no permite el desarrollo, la transformación, sino que supone —excepcionalmente en el universo de di Giorgio— el cese total del movimiento.

Insólito es también en este contexto de constantes y estremecidos encuentros el relato de la gallina que se casó sola. Muy decidida («Me caso. Hoy. Soy la que se casa»), la gallina busca un altar, pregunta por él, hasta que le señalan «el viejo altar de palos grises

donde habitaba Dios mismo», y allí se instala, pero no llega ningún gallo. La gallina sigue, pese a todo, adelante: «Me caso sola», afirma. «Más tarde vino algo, una cosa, algo, un gritito atroz». Y la narración termina así, misteriosa, inquietante. Y nos deja sabor de sacrificio, de soledad, de tragedia.

Transcurridas algunas páginas más, y por primera y única vez en este libro, la autora insiste de nuevo en el tema y retoma a su personaje, pero no avanza en la resolución ni nos da nuevas pistas. Sólo da marcha atrás e indaga en el tiempo previo al acontecimiento, y se detiene en la gallina, en su actividad febril, enferma, clueca, en su aspecto ávido, en el contraste de cada «pluma de su ser, blanca y parada» con la pechera, tan roja como su delirio. Antes de repetirnos, ya con la instancia de lo emboscadamente explícito, que sufrió «un trágico final».

Después de traspasados tantos umbrales, tantos límites, en la puerta última, a solas ante el misterio, ante la Laguna de las Rosas, la narración –como el cochero– ya no puede proseguir, se paraliza, y sólo es capaz de repetir sus gestos, reverberarlos, en la encrucijada entre los dos territorios, o ser la gallina y seguir adelante con el matrimonio, con la decisión, con el cónyuge último, terminal.

«Lo terrible era que no hubiese una tercera salida. Sólo irme o permanecer» ©