

Misales, de Marosa di Giorgio: un erotismo en la penumbra de los orígenes

Alejandra Torres

Ingresar al mundo de Marosa di Giorgio puede ser una experiencia fascinante, algo semejante a un retorno al jardín primero, y cada uno de los elementos que lo constituyen parece estar anclado en un tiempo circular, donde todo vuelve a comenzar por primera vez. No obstante, al igual que en las imágenes del cuadro de Cranach que muestran las tapas de la primera edición de los *Misales*, algo oscuro, indescifrable, se esconde entre las frondas. A esa zona de oscuridad expuesta me propuse acceder en este trabajo para observar algunas de las características en torno a las cuales se construyen o problematizan ciertas nociones de género que organizan los relatos.

En relación con lo anterior, y tomando como punto de partida el trabajo de Terence McKenna *El manjar de los dioses*, el ingreso a este mundo tal vez sea parangonable a la experiencia de algunos chamanes cuando se adentran

[...] en un mundo oculto a aquellos que moran en la realidad ordinaria. En esta dimensión distinta se ocultan poderes tanto protectores como malévolos. Sus reglas no son las de nuestro mundo; se asemejan más a las reglas que operan en el mito y en el sueño (McKenna, 1993: 36).

Si nos detenemos en el título, es preciso reparar en que *Misales* lleva implícita la idea de ritual, celebración, ofrenda y sacrificio y, por lo tanto, un sentido de entrega y sometimiento. Ya desde el principal paratexto se refleja la ambigüedad que, a mi criterio, va a atravesar toda la obra, donde permanentemente se tienden puentes entre lo elevado y lo “abyecto”, para llamarlo de alguna manera.

Alejandra Torres

Profesora de Literatura e Idioma Español egresada del Instituto de Profesores “Artigas”, maestranda en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR), su tesis se titula *Mercado y modelos de lectura en la sociedad montevideana de los sesentas* (tutor de tesis: Pablo Rocca).

Actualmente se desempeña como docente de Educación Media y dicta el curso de *Estilística y Análisis de Textos* en el Instituto de Profesores “Artigas” de la especialidad de Idioma Español.



Foto de Marcelo Cattani.

Desde el punto de vista de su organización interna, se encuentran varios relatos encabezados bajo el título “Misa de...”, excepto unos pocos en los que el término “Misa” no aparece como encabezamiento pero constituye el núcleo de la estructura prepositiva, como por ejemplo “Carnes en la Misa”.

En lo que tiene que ver con su publicación, la primera edición de *Misales* data de fines de 1993. Poco después, Hilia Moreira publicó un artículo titulado “Misales, de Marosa di Giorgio. Nupcias de mujer y murciélago”, en el que destaca la presencia de un universo particular, un “misterioso mundo que la editorial *Cal y Canto* presenta envuelto en tapas que reproducen un cuadro de Lucas Cranach (siglo XV-XVI), donde Eva ofrece la fruta a Adán entre ramas, cervatillos y leones” (Moreira, 1994).

Me interesa la relación con Eva como ícono de lo femenino dentro de ciertos contextos, básicamente vinculados con el eros femenino, tanto como las referencias al entorno de ella: la naturaleza agreste, desbordada, resumida en esas “ramas” y, por supuesto, la presencia del elemento animal, en parte como espectador, en parte como partícipe del hecho central:

el ofrecimiento.

Al abordar la temática desarrollada en los *Misales* resulta significativa la relación entre los personajes femeninos y el universo vegetal y animal en torno al que se construyen los relatos. Sobre este particular, me detendré en algunos comentarios que apuntan a mostrar cómo esa relación con la naturaleza se apoya en una búsqueda de placer que en gran medida la involucra como un personaje más, ya sea en su manifestación animal o vegetal, dándole un rango de humanización que redimensiona el posicionamiento del hombre en ese cosmos.

En lo particular, atenderé a aspectos más o menos generales de la obra, deteniéndome en la identificación de algunos ejes temáticos en torno a los cuales se articulan los relatos, y abordaré un poco más en detalle el titulado “Misa final arriba de un hongo”.

Ofrendas y sacrificios en un “edén” vacilante

A propósito del tema que relaciona lo femenino primordial con un profundo conocimiento de elementos de la naturaleza tendientes a convertirse en fuente de placer, el trabajo de McKenna abre un vasto terreno interpretativo, que merecería un estudio más en detalle. En él se plantea, entre otras cosas, la estrecha relación entre una antigua sociedad fraternal y el entorno natural. Este sentido de “lo” femenino puede interpretarse tal vez como el elemento no marcado, la zona más indiferenciada, tradicionalmente reprimida en tanto que se constituye como manifestaciones minoritarias por su oposición con lo hegemónico dominante.¹

En relación con el texto de Marosa, ese espacio configurador de identidades opera como un *locus* primigenio en donde todo parece estar en incipiencia.² No obstante, el vínculo que me interesa establecer en particular con el texto de McKenna –en el que me detendré al analizar “Misa final arriba de un hongo”– es anterior a Çatal Hüyük: más precisamente se trata del desierto del Sahara, al sur de Argelia, en una zona conocida como el altiplano de Tassili-n-Ajjer.³

No obstante, sin haberse echado a andar la máquina binaria de los sexos en el sentido occidental que hoy le atribuimos, la asociación de la antigua cultura ubicada en la actual Anatolia con el elemento femenino radica, entre otras cosas, en el vínculo existente entre las mujeres y su entorno natural próximo, como descriptoras y organizadoras de taxonomías vegetales, enmarcadas, como los personajes femeninos que pueblan el universo de los relatos de di Giorgio, en un entorno rural, agrícola, vegetal, en una interacción permanente con los elementos constitutivos de ese mundo. En tal sentido, como señala Echavarren, se trata de una poética que está más próxima a la experimentación, entendida como una búsqueda a partir de una transformación de lo que podríamos definir como un relato tradicional, en una variante en donde la dominante es lo inacabado, lo insatisfecho, la búsqueda permanente de nuevas formas de placer; al decir de Echavarren, un apetito sin satisfacción.⁴

Retomando el tema de la figura de Eva, esa imagen femenina que vemos en la tapa de los *Misales*, y que intenta representar a la Eva bíblica, es probable que, teniendo en cuenta el significado de los antiguos relatos que la involucran, esté haciendo referencia a una tensión entre el elemento masculino y el femenino. Esto da cuenta de que en la época en la que se recogió esta historia, el cambio del estilo fraterno al dominante ya estaba muy adelantado (McKenna, 1993: 106). También en los relatos de di Giorgio se respira esa tensión, porque la disolución se opera en otra zona, en la de la indeterminación, en el reforzamiento de lo inacabado y en el permanente afirmarse en constantes velocidades

que impiden sujetarse a un estado estático, porque lo que se muestra es el tránsito por incontables devenires.

Avanzado el tiempo, hemos asistido a una consuetudinaria represión de lo femenino⁵, convirtiéndose en el sello de los siglos siguientes. No olvidemos, entre otras cosas no menos relevantes, cómo la tardía iglesia medieval dirigió la gran quema de brujas, por considerar que todo lo mágico y cualquier suerte de desvío se debían al diablo.

En relación con lo anterior, los relatos que conforman los *Misales*, pese a su oscilación y ambigüedad en lo que refiere a la constitución homogénea de lo que podríamos llamar “lo femenino”, tienden en su conjunto a emancipar a ese *Otro* reprimido a través de la restitución del vínculo con esos *devenires* –siguiendo la terminología utilizada por Deleuze–, en esa permanente velocidad de movimiento que rebasa los límites de lo estrictamente humano para rozar los márgenes de lo animal, lo vegetal, lo *Otro* en su conjunto.

A continuación me detendré en algunos de los ejes temáticos en torno a los cuales se construyen los relatos que integran los *Misales*.

La aproximación de contrarios

La coexistencia de lo animal y lo humano, lo instintivo y lo racional, la luz y la sombra, el placer y el dolor, la alegría y la tragedia, la tristeza y el gozo, lo sagrado y lo profano, entre otros, es una constante en la obra.

Estos elementos aparecen integrados en un espacio atemporal, por momentos primordial, que remite con claridad a una suerte de orígenes, donde se mueven seres de difícil categorización en un sentido más o menos tradicional. En este aspecto, di Giorgio construye un espacio fundacional en el que los parámetros sociales del comportamiento humano habitualmente aceptados son disueltos y recreados, en un proceso semejante a la alquimia. Hay una transmutación de lo que habitualmente se espera de lo estrictamente animal o de lo estrictamente humano, y como resultado de este proceso aparecen esos seres en permanente devenir, anclados en un universo que también les es propio porque igualmente fueron transmutadas las reglas del orden cósmico.

En relación a lo anterior, Judith Butler, en un trabajo titulado *El género en disputa*, da cuenta de estas transfiguraciones y exploraciones, en las que también se detiene Michael Foucault cuando a propósito del cuerpo anómalo de Herculine Barbin se pregunta si verdaderamente tenemos necesidad de un sexo verdadero, a lo que comenta:

Con una constancia que roza la cabezonería, las sociedades del Occidente moderno han respondido afirmativamente. Han hecho jugar obstinadamente esta cuestión del ‘sexo verdadero’ en un orden de cosas donde sólo cabe imaginar la realidad de los cuerpos y la intensidad de los placeres. (M. Foucault: 11).

La presencia de algo inquietante, siniestro

Otra característica de estos relatos es que parecen estar sobrevolados por la presencia de algo inquietante, latente, que acecha. Un “algo” por momentos ambiguo e indescifrable.

La presencia de lo ambiguo, de lo indeterminado, se pone en evidencia en múltiples pasajes de los *Misales*; como puede verse en el siguiente fragmento: “Unas mariposas del

sexo varón, también, aunque parecían señoritas...” (di Giorgio, 1993: 45). Una opacidad que imposibilita el nítido reconocimiento de los límites es el escenario predilecto para echar a andar estos encuentros, por momentos intensos, por momentos irrelevantes, por momentos placenteros, por momentos tortuosos.

En “Misa final con caretón” –la indeterminación ya se anticipa desde el título– se menciona a un ser volador, por momentos ave, por otros insecto, que incluso es nombrado como “aquello”: “Volaba delante de ella, esa especie de alguacil, de tenedor, con cinco patas, cinco parecía, con alas, con un pico [...] aquello en vuelo y ella corriendo” (di Giorgio, 1993: 87).

La indeterminación se presenta también como una realidad vacilante, que por alguna razón impide su plena captación al ojo que la describe, tal como vemos en el pasaje en el que el narrador dice “[...] con cinco patas, cinco parecía”. La presencia del verbo “parecía” implica una oposición con el sugerido pero ausente “ser”. Tenemos entonces una visión inacabada, tal vez, según los datos que nos da el sujeto de la enunciación, se percibe “aquello” como una visión en proceso, que como tal no podría aceptar la categoría del “ser”. Esta perspectiva imprime movimiento a los elementos que pueblan los relatos, les da un estatus semejante a pliegos que parecen des-plegarse dando lugar a un efecto multiplicador. Por la misma razón, estos se presentan como objetos sobre los cuales se tientan diferentes nominaciones, como sucede con el personaje llamado “Señora Una”, en donde la aparente determinación de “una” en oposición a “la” se difumina para tornar totalmente impreciso su referente, dándole el aspecto de lo innominado.

Una situación semejante tiene lugar cuando el narrador comenta el asombro de uno de los personajes ante la constatación de que Esmeralda y Piolín, dos adolescentes, mantenían entre ellos una relación de similitud: “Aurora mira asombrada. Esmeralda y Piolín se parecen. Son de piel quemada oblicuo mirar. Tienen quince años los dos, edad milagrosa.”; para reafirmar más adelante que “Las piernas de ella se veían en el aire, duras, secas y oscuras, no se sabía todavía si de varón o mujer.” (di Giorgio, 1993: 126).

Animales que son testigos de cópulas, observadores y partícipes

La presencia de lo animal se carga de la misma ambigüedad e indeterminación ya mencionada, mostrándose por momentos como algo impreciso en lo que se refiere al género o a la especie en cuestión. Se alteran los criterios taxonómicos ingresando así a un universo autónomo. Una transformación de lo que Deleuze llama, en la obra consultada, lo molar (unicidad) en lo molecular (multiplicidad).

Hay un contagio permanente de experiencias, se humaniza lo animal o se opta por animalizar lo humano: “Apenas ejecutada, Arturo la besó, la izó sobre el caballo para que este participara un poco así del estremecimiento sin igual” (di Giorgio, 1993: 64). La estrecha relación que se presenta a lo largo de los relatos entre el placer y el dolor –en algunos casos llevado al extremo de la destrucción total, la muerte– probablemente esté contemplada en el nombre con el que se recogen estos episodios, tal como señaláramos al comienzo.

Por otra parte, es frecuente la aparición de seres que parecen estar más allá, provenientes de otro espacio vital, como en el caso del mariposón que viene a completar la acción del hombre. Es lo que el personaje femenino llama “segunda parte”, una especie de “plato fuerte” que da el toque del goce final: “Espero la otra parte. Mándela, de lejos [...] Ahí, entró la mariposa, volvía del infinito. Plegó las alas, se aplicó, temblaba en el delirio” (di Giorgio: 1993: 58).

Son seres que provienen de una zona intermedia y se muestran como lo inacabado, como aquello capaz de devenir en otra cosa. Las conductas humanas aparecen por momentos contaminadas de lo animal y viceversa. El goce de lo sexual en los humanos suele presentarse como algo que no logra alcanzar una satisfacción plena, que resulta insuficiente; allí es donde el elemento animal hace su entrada como la otra cara de una misma moneda, aceptado con total naturalidad. Sobre este particular, Benítez señala que “Son visiones de lo que está ahí, factualidad de animales e inminencia de humanidad, en un juego abierto e indeterminado de desplazamientos” (Benítez, 2001). Esos desplazamientos configuran un juego de oscilaciones que se hace presente a los largo de todo el texto.

Asimismo, la fusión de lo humano con lo vegetal en la nominación de los personajes no ocurre en todos los casos, pero es frecuente encontrar, en los femeninos, nombres de flores, ya sea en forma explícita o formando parte de un nombre compuesto del que uno de sus referentes es el elemento floral, como por ejemplo en el caso de “Violena”, “Señorazucena”, “Lidium” o “Iris Hibra”. Esta forma



Recital *Figuras de palabras* en Casa del Teatro. Montevideo, 1984. Foto tomada de Garet, Leonardo (2006): *El milagro incansante*. Montevideo: Ediciones Aldebarán.

de construir muchos de los nombres femeninos que protagonizan los *Misales* remite al vínculo remoto entre este sexo y la naturaleza. En este entendido, la elección por acercar estos elementos, con tendencia a la disociación en nuestros tiempos y culturas, es en sí misma una opción emancipadora de lo tradicionalmente doblegado, reprimido.⁶

Idea de sacrificio, de sometimiento

La idea de sacrificio se anticipa desde el título del texto, en una de sus significaciones, reforzándose en numerosos pasajes de las “Misas” que lo componen: “Aprontó la carne y los huesos”; “Parecía que estaban en una iglesia, que la sacrificaban”; “Señora Una parecía de almendra, que le hubiesen quitado la piel marrón y estuviese blanca y expuesta.” (di Giorgio, 1993: 17).

Algunos personajes dan muestra de una sexualidad sacrificada, ofrecida por momentos bajo la forma de un sometimiento irreversible, y por otros bajo la de un placer inconcluso. Esto se evidencia en las múltiples alusiones a lo sangrante, lo herido, lo lacerado.

Otros personajes femeninos parecen simplemente tenderse, resignadamente, sin gozar, ausentes, como Señora Elena en “Misa final para Elena”: “Ella estaba rígida”; “Elena se escondió bajo las sábanas dispuesta a no salir más” (di Giorgio, 1993: 80); o como el de “Misa del árbol”: “Ella parecía estar ajena a todo” (Op. Cit. pág. 18).

Los personajes que tienen mayor participación en la cópula, que parecen disfrutarla e incluso comandarla, tienen características masculinas, como es el caso de Señora Violina: “Ella, aunque era grandota, y de voz espesa...”, “Tenía un leve bigote y el alma trémula [...]”, “Venía oscura y fuerte en el viento [...]”, “Ella era grandota, mujer dura, con leve bigote, grave dentadura [...]” (Op. Cit. pág. 9-10).

Hay, como señalé al principio, una tendencia a presentar los elementos contrarios como complementos, como parte indivisible de una misma cosa: “Parecía una desgracia aunque alguien cantaba.”; “[...] y le hizo un gesto ambiguo y reconocible...”; “[...] una vela, en el ropero, que oscilaba y no se apagaba.”; “él decía unas cosas muy bellas pero que daban un miedo horrible.”; “[...] iba una caballa con caracolitos insertos; se la comían viva. Tal vez, dijo él, esto a la señora caballa dé placer” (Op. Cit. pág. 16).

La asociación dolor-placer es otra constante, presente en algunos pasajes como una ecuación que se retroalimenta, donde la aniquilación total, la destrucción del otro, resulta mutua fuente de goce.

Las cosas, los seres, el universo todo aparece habitado por permanentes tensiones que garantizan esas existencias. De allí que la presencia de lo oculto, pero latente, provoque placer. Lo que no se muestra totalmente, lo indeterminado, desata un deseo contenido, también oculto e igualmente latente. Tal es el caso del personaje llamado “el Rubio”, que espía a “Roberto de los Bosques”. También “el Rubio”, en el mismo relato, se dedica a revisarle los anos a un hongo, los hurga abriéndolos, insertándoles un palo: “Tiene rayas, anos muchos.”—con relación a este relato en particular me detendré más adelante—.

Sin embargo, el personaje opta por callar su descubrimiento, disimula, oculta su disfrute hasta que finalmente decide eliminar la fuente de placer matando al hongo.⁷ Esta relación entre el placer y la muerte y sus umbrales puede ser interpretada como una cierta forma del dolor. También se ve en otros relatos, donde la cópula es presentada como un momento en el que en aras de la búsqueda de una cima de placer se linda con el dolor, la depredación, la destrucción del objeto de deseo, su disolución final. Tal lo que ocurre, por citar solo un ejemplo, en “Misa final con murciélago”: “Cuando ella no pudo más quiso quitarse el de la nuca, pero fue imposible, sólo le sacó un pedazo”, y finalmente, “Quedaba

uno, el de la nuca, el que estaba muerto y roto” (di Giorgio, 1993: 70).

Volviendo al tema de la ambigüedad, los personajes en apariencia humanos suelen enfrentarse a la presencia de lo animal como algo también ambiguo, como una fuerza absoluta, que simplemente se instala: “Al parecer se estaba llenando por doquier de huevos chiquitos, de palomas y otros bichos, de caracol. Había una confusión”. La idea de indeterminación prevalece, lo que permite multiplicidad de interpretaciones; un movimiento descriptivo que se prolonga potenciando el significado del que es portador el objeto, al que, por otra parte, se le adosan marcas tradicionalmente excluyentes (si se trata de un ave no se trata de un caracol, etc.).

Los *Misales* se pueblan de escenas de violaciones, de necrofilia, de instancias eróticas que se acumulan en un oscilar entre lo sagrado y lo profano, donde por momentos la elección de lo sacrílego es una forma de transgresión: “Él murmuraba palabras obscenas y religiosas, entreveradas, porque se daba cuenta que estaba actuando en dos planos, iguales y lejanos”; “Arrodílese señora. Oremos. Es bueno orar antes. Porque después se peca tanto. Que a eso vinimos. Como usted sabrá. A pecar” (di Giorgio, 1993: 17).

Esta idea de dos planos iguales y lejanos que por momentos se fusionan indiferenciándose se refleja en las tendencias y conductas humanas y animales, en esas tensiones a partir de las cuales se construye el relato en la presencia de la vida y la muerte como algo ambiguo, por momentos ambivalente, en la búsqueda del placer y del dolor, de la satisfacción y de la incompletud, del sometimiento y del goce. No en vano la idea de lo sexual como des-centrado produce horror: “Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clitoris, recios, como pimpollos de rosas rojas en hileras [...] Él buscó con su cuchillo sexual entre todo lo del viso buscando la almeja céntrica. Ella se estremecía como si la hubiese atado al cielo” (di Giorgio, 1993: 17-18).

Es una búsqueda de lo sexual “verdadero”, en donde el personaje se dice desconcertado: “debería haber un punto único, el nervio central que atacar” (Op. Cit. pág. 17), revelando finalmente el terror que produce una sexualidad potenciada, desplegada, sin diques de contención. Esa sensación de caos aterra: “Era terrible aquel delantal”.⁸

Una forma de éxtasis: la capacidad visionaria de algunos de los personajes

El conocimiento que se pone de manifiesto en el pasaje “[...] estaba actuando en dos planos, iguales y lejanos” parece tener su origen en cierta capacidad visionaria de algunos personajes: “Todo lo veía aumentado y brillante” (di Giorgio, 1993: 22), “Con los ojos cerrados, dormida, veía perfectamente todo lo que pasaba” (Op. Cit. pág. 39). Otros, irradian una luz descomunal, que engecece: “Ella brillaba tanto que si la miraba se cegaba” (Op. Cit. pág. 39).

Esta particularidad visionaria, un tanto chamánica, puede tener su explicación en la importancia que adquieren en ese universo los numerosos elementos aéreos que lo pueblan, mariposas, aves, vampiros e insectos.⁹ Mircea Eliade vincula el motivo del vuelo y de la ascensión celeste con las culturas arcaicas, tanto en los rituales como en las mitologías chamanísticas y extáticas (Eliade, 1995). Los puntos de contacto resultan evidentes, más aún si lo relacionamos con el análisis de McKenna sobre la relación entre las culturas arcaicas, lo femenino primordial y el consumo de determinadas sustancias, en simbiosis con el entorno animal-vegetal –como por ejemplo el hongo conocido como “soma”, estrechamente vinculado con las culturas agrícolas más antiguas–. Este tipo de tóxico visionario es el que parecen haber probado alguno de los seres que habitan el universo de di Giorgio.

“Misa final arriba de un hongo”: claroscuro de indeterminaciones

En este relato el erotismo aparece desplegado en un sentido abarcativo, o si se quiere, con un intento de derribar los límites tradicionales que suelen circunscribirlo a lo estrictamente humano, como una forma más de direccionar las tendencias que pueden llegar a resultar peligrosas. Lo humano, lo vegetal y lo animal se intercomunican, y se integra en el proceso a personajes de mayor o menor definición humana junto a un lobo y un curioso hongo que despierta deseos descontrolados.

El escenario es un espacio en el que coexisten luces y sombras, empezando por la nominación de alguno de los personajes; el Rubio se opone y complementa con Madona Laura, de melena larga y oscura. Lo oscuro es metaforizado en permanente contraste con distintas manifestaciones de lo luminoso, “oscurísimo origen”: “Él, a oscuras...”, “aquella sombra”, “oscuros trajes”, junto a “delantal brillante”, “reflejo” o “estrella”. El “arriba” y el “abajo”, el “afuera” y el “adentro” son categorías que también apuntan a reforzar el contraste y la alternancia de esos estados opuestos, pero al mismo tiempo complementarios: “[...] éstos se reproducían en su alma o en su ánimo.”, en lo más oculto e intangible como en lo más exterior y visible; “Esa laguna era el subconsciente de la casa”, en donde lo exterior y lo subterráneo se comunican contaminándose.

Los hechos, los personajes, discurren en una luz vacilante, semejante a la de la vela que amenaza con extinguirse pero persiste: “Una vela en el ropero, que oscilaba y no se apagaba”.

El Rubio, personaje casi fantástico, por momentos se acerca más a la constitución de una rara especie de pez que a un humano, tal vez producto del encuentro entre un hombre y una hembra “Dentudo”:

“El Rubio era de cuerpo angosto y tenía en ese cuerpo dos hileras de dientes [...] Su madre, también madre de los dientes así lo gestó [...] muchas veces fue llamado Dentudo. Los peces Dentudo vivían, abundaban, en la laguna de debajo de la casa, a donde se bajaba por unas piedras, o de un salto, lo que producía terror.” (di Giorgio, 1993: 102).

El personaje femenino que aparece como su opuesto complementario es “Laura la madona”, quien tiene características de matrona (madona/matrona), pero sin ningún apego a la castidad: “Laura la madona era grande melena negra, inflada, piel oscura, color de rosa”. En ella, la propia elección del nombre encierra un juego de opuestos en donde el significado de “Laura/el aura” –claridad, luz– se transfigura en una suerte de “virgen” sombría, que busca en las márgenes del bosque, en la periferia, en lo fronterizo, placeres y gozos cuasi animales, cuasi humanos, cuasi divinos: “Ella ya iba de caza. Al inevitable Roberto de los Bosques. Después de algunas andanzas intensas, breves, iba hacia él como una estrella con pecho, uñas, cola”.

Un elemento que llama la atención es el doble camino que se recorre en la nominación de este personaje: por un lado se la sacraliza, dándole primacía al elemento femenino que parecería destacar frente a su opuesto, deconstruyendo el tradicional poder del ego varón sobresaliente en las religiones occidentales. Sin embargo, el elemento antepuesto, y por eso destacado, es “Laura” (no es “La Madona Laura”), subordinando lo religioso a la condición humana.

Laura la madona, igual que otros seres de los relatos de di Giorgio, se muestra como alguien que ha podido conocerlo todo, en sus distintas intensidades y velocidades, en sus permanentes y eternas alternancias. Desciende de extraños seres que semejan potes, frascos, elementos dispersos “de origen oscurísimo”, capaz de copular con múltiples formas vivas,

animales, hongo, hombres, etc. Sin embargo, atrás de la búsqueda permanente de Laura la madona –madona que nada tiene de virginal–, parece esconderse una insatisfacción persistente, donde, como señala Echavarren, “[...] las gratificaciones no son literales”, reflejo de un apetito incapaz de sentirse aplacado o satisfecho.¹⁰

Nuevamente, en torno a una alternancia que refuerza la tendencia a la indeterminación, se opone la angostura de El Rubio con la anchura de Laura la madona, como también van a oponerse en forma antitética y complementaria conceptos como vida y muerte –nacimiento y muerte del lobato, hijo de Laura la madona; o acerca del hongo, “Está muerto [...], está vivo”, o en expresiones como “[...] muchos o un mismo día...”, el hongo “liso y hueco”, el encubrir y el descubrir: “murmura sobre el hongo, lo encubre, lo descubre...”, y en la descripción del hongo hipersexuado, presentado en una especie de simbiosis con víboras, que a su vez son como penes, con glandes almendrados, incontados, en una multiplicidad que, como ocurre en la mención de sus muchos anos, no hace otra cosa que construir la idea de una sexualidad des-centrada; el hongo se describe como “Fofó, lúbrico, reproductivo. Unas víboras de cabezas almendradas, borbotean desde él [...] Tiene rayas, anos muchos” (di Giorgio, 1993: 105).

Ese contagio del que hablamos se traduce tanto en papas que al ser desenterradas se tornan Popes; Papas, como en el hongo lúbrico que sobre el final del relato adquiere tal grado de humanización que el Rubio apunta su dirección, como una fuente de placer que no se puede dejar pasar o perder: “Mientras, él a oscuras apunta la dirección del hongo” (di Giorgio, 1993: 106).

El hongo, ese adminículo portador de un placer extremo¹¹, desplaza a Laura la madona en los apetitos de El Rubio, y se potencia aún más al colocarlo en la zona de lo oculto, de lo secreto, como una forma de intensificación del gozo: “Así queda loco de ganas, pero calla, disimula y grita: ¡Hongo!”, “Del hongo no le habló”. Parece haber un deseo homoerótico que se oculta, que prefiere mantenerse en secreto.

Laura la madona, arriba del hongo como una diosa posesa; el hongo como portador de un placer indescriptible, capaz de desplazarla a ella del centro de interés de El Rubio, para colocarlo después en medio de un juego erótico de secretos y ocultamientos. Hongo al que más de uno desea poseer –Ester, Laura la madona, El Rubio–; semejante, si se quiere, al que rendían culto las culturas arcaicas, ya que los hongos poseían la propiedad mágica de conferir ventajas adaptativas a sus usuarios arcaicos y a su grupo. Aumento de la agudeza visual, estímulo sexual y acceso a lo Otro trascendente, llevaron al éxito a la hora de conseguir alimentos, poder sexual y resistencia.

El contacto con el hongo provoca en el Rubio deseos encontrados, extremos. En el hongo, retomando el planteo hecho por Deleuze en su trabajo, predomina lo molecular frente a lo molar. Esa condición des-centrada trastorna, provoca un vértigo que enloquece y desencadena una tensión en la que la respuesta del objeto de deseo es el desafío: “Lo voy a matar. Hongo, lo voy a arar. Le voy a dar (El otro contestó Te espero)” (di Giorgio, 1993: 106).

Atrás de la represión y del ocultamiento y, por sobre todo, del terror a la disolución de los límites, se esconde el triunfo final de lo ambivalente, del constante movimiento pendular de toda conducta humana.

Notas



¹ Gilles Deleuze afirma que en tanto que el concepto de mayoría lleva implícito un estado de dominación, asociando a su vez el concepto al hecho de que “[...] el ‘hombre’ ha constituido en el universo un patrón con relación al cual los hombres forman necesariamente (analíticamente) una mayoría.”

² Como señala Benítez: “El mundo de la obra de Marosa di Giorgio es estrictamente sólido en el sentido de que la magia de sus huertos no se entrega al «truco» de la alegoría. Sus textos –«son cosas como de fábula», me dijo un día (las cursivas son mías, y procuran atender a la relatividad de esa atribución)– se presentan como materializaciones verbales que refieren a entidades que postulan una existencia no imaginaria.”

³ El trabajo de McKenna se remonta al asentamiento de Çatal Hüyük (hoy en día la región de la Anatolia turca) en el noveno milenio a.c., considerado también como la culminación neolítica y oriental del Edén original. En aquel lugar y en aquel entonces “[...] los humanos, sus plantas y animales domésticos, se convirtieron por primera vez física y psicológicamente en algo aparte de la vida de la naturaleza indómita y del rugido desconocido” (McKenna, 1993: 82). Lugar, a su vez, considerado por algunos estudiosos como el que dio origen al grupo del lenguaje indoeuropeo y la zona más propia para situar la invención de la agricultura. En la zona mencionada, se encontraron en rocas pintadas que datan del neolítico tardío numerosos motivos referentes al hongo, su consumo y culto como objeto altamente apreciado, perteneciente a lo que los estudiosos denominaron período de Cabeza Redonda (McKenna, 1993: 98).

⁴ Roberto Echavarren: “Marosa di Giorgio”, en <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Echavarren/MarosaDiGiorgio.htm>

⁵ Tengamos presente que el repudio por parte de los sectores hegemónicos hacia el uso de drogas psicodélicas, como por ejemplo el Cannabis, no esconde otra cosa que el desprecio por lo femenino, ya que “Los estilos y la ostentación estética personal son normalmente un anatema para la mentalidad absurda y cerrada de las culturas dominantes [...], estas ostentaciones se consideran una prerrogativa de la mujer”; de allí que el ascenso

del uso de la marihuana en los Estados Unidos en la década de los sesenta sea considerado “[...] un caso clásico de una influencia de los valores aparentemente femeninos que acompañaron al uso de la planta que eliminaba los límites” (McKenna, 1993: 185).

⁶ Sobre este particular comenta McKenna que “[...] el terror que experimenta el ego al contemplar la disolución de los límites entre el sí mismo y el mundo no sólo se encuentra tras la represión de los estados alterados de conciencia, sino que, de un modo más amplio expresa la represión de lo femenino, lo extraño, lo exótico, y las experiencias trascendentales” (McKenna, 1993: 23). Esta técnica de disolución está permanentemente instalada en la construcción de los relatos de di Giorgio, entre otras formas, al presentar sus mujeres-flores.

⁷ La conducta del personaje se relaciona con el comentario de McKenna, para quien “La actitud generalmente hostil de la sociedad dominante hacia la expresión sexual puede rastrearse hasta el terror que siente el ego dominante en cualquier situación en que desaparecen los límites, incluso en el caso de las situaciones más placenteras...” (McKenna, 1993: 94-95).

⁸ En consonancia con la opinión de McKenna sobre el terror que produce cualquier situación des-centrada, carente de límites, afirma también que “Se trata de otra señal de hasta qué punto las actitudes dominantes inconscientemente asumidas nos han impedido la participación en el rico mundo de Eros...” (McKenna, 1993: 12).

⁹ Característica que alcanza al propio yo narrador, aunque este aspecto se pone de manifiesto más claramente en el resto de los libros de di Giorgio, no tanto en los *Misales*.

¹⁰ Roberto Echavarrén: “Marosa di Giorgio”, en <http://henciclopedia.org/autores/Echavarrén/MarosaDiGiorgio.htm>

¹¹ Para algunos autores, el fruto del árbol del conocimiento del que come Eva no es otra cosa que el hongo que contiene psilocibina, consumido en el “Edén” de Tassili-n-Ajjer, mantenido por una religión que recompensaba la disolución repetida de los límites personales (McKenna, 1993: 106). Disolución similar a la que tiene lugar en el universo de di Giorgio.

Bibliografía

BENÍTEZ, Hebert (2011): “Marosa di Giorgio: la integración de las voces en el salvajismo de los papeles.” Montevideo: Curso de Verano del Instituto de Profesores Artigas.

BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DÍ GIORGIO, Marosa (1993): *Misales. Relatos Eróticos*. Montevideo: Cal y Canto.

ECHAVARRÉN, Roberto: “Marosa di Giorgio”, en <http://www.henciclopedia.org/autores/Echavarrén/MarosaDiGiorgio.htm>

---. “Trabajo, fetiche, capital”, en <http://www.henciclopedia.org/autores/Echavarrén/trabajo1.htm>

ELIADE, Mircea (1995): *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

FOUCAULT, Michael: “El sexo verdadero”, presentación a *Herculine Barbin llamada Alexina B*. Madrid: Editorial Revolución.

McKENNA, Terence (1993): *El manjar de los dioses*. Barcelona: Paidós.

MOREIRA, Hilia: “Misales, de Marosa di Giorgio. Nupcias de mujer y murciélago”, en *Brecha*, Montevideo, 14 de enero de 1994.

URIARTE, Elías. “La poesía completa de Marosa di Giorgio. Los papeles salvajes”, en *Brecha*, Montevideo, 21 de agosto de 1992.

Espacios de transgresión en la narrativa de José Pedro Bellan

“La realidad”, “Los amores de Juan Rivault”

María del Carmen González

La narrativa de José Pedro Bellan, desarrollada en un lapso relativamente breve (1889-1930)¹, montevideana por excelencia, tiene entre otras características la de presentar escenarios de conflicto, donde se exhiben tensiones propias de la sociedad en la que el autor produjo su obra. En sus textos refleja ciertas problemáticas vinculadas al terreno del amor y la sexualidad, en especial en lo relativo a las conductas codificadas con respecto a ambos sexos. En este sentido, es correlato simbólico del tránsito que se advierte en el Uruguay de la segunda y tercera década del siglo XX hacia nuevas concepciones y prácticas de lo público y lo privado (Caetano, 2001: 19).

Me interesa en particular, y en esta oportunidad, el tema de la sexualidad y la construcción de un espacio discursivo en el que subyacen disensos y consensos, puritanismo y aires de modernidad, valores cristianos e intereses de la burguesía liberal.

El espacio urbano albergó nuevas formas de interacción entre mujeres y hombres en lugares públicos. El incipiente feminismo va a la conquista de un afuera del hogar, antes negado por la costumbre y las normas morales. El erotismo invade las salas de los cines en y fuera de la pantalla, brindando un doble espectáculo que alimenta el voyeurismo. No obstante, persistió una corriente conservadora firmemente arraigada que promovía un ideal femenino desexualizado, garantía para que la mujer cumpliera correctamente el rol –asignado por la sociedad– de guardiana del hogar.

Las nuevas lectoras de las numerosas revistas de actualidades que en las primeras décadas del siglo proliferaron en Montevideo –como analiza Pablo Rocca (2001)– son introducidas en novedades mundanas y en una literatura folletinesca que sirve de estímulo a la fantasía, que irrumpe en el celoso ámbito cerrado del mundo femenino tradicional. Se abre un espacio para la sexualidad practicada o fantaseada, se muestra lo que no se debe hacer.

María del Carmen González

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Licenciada en Letras, egresada de Facultad de Humanidades y Ciencias (Udelar). Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana.

Docente de Enseñanza Secundaria y del Instituto de Profesores “Artigas” donde dicta los cursos *Literatura Española II* y *Literatura Uruguaya II*.

Co-directora de la editorial Rebeca Linke editoras.