



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Departamento de Literatura

Seminario de grado: “Poéticas neobarrocas latinoamericanas de fin de siglo”

Profesora: Luz Ángela Martínez

Alumna: Eloísa García Siegel

MISALES:
SIMULACIÓN Y TRANSFIGURACIÓN EN LA
ESCRITURA DE MAROSA DI GIORGIO

Seminario para optar al grado de licenciado en Lengua
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Santiago, 2010

El escepticismo de Huamán era grande. Sabía que los hombres son la broma de los dioses para mortificar a los animales. Emergen del continuo, del origen, pero conservan una desdichada nostalgia o una lamentable esperanza. Bípedos, como macacos, andan a tumbos, sin adaptarse del todo a la realidad, hasta que retornan a lo abierto, al lugar sin sombras.
Abel Posse, Los perros del paraíso.

Y tuvo remordimiento anticipado, hasta hizo la señal de la cruz; clamaba: -No debo.
Marosa di Giorgio, Misales.

Índice

Introducción: Una lectura desde el neobarroco americano.....	4
Capítulo I: El Misal de una liturgia erótica y perversa.....	12
Capítulo II: Eróticamente abyecto, abyectamente erótico.....	25
Capítulo III: Simulación y transfiguración.....	39
Palabras finales.....	48
Bibliografía.....	50

Introducción: Una lectura desde el neobarroco americano

Misales, de Marosa di Giorgio, publicado en 1993, establece un punto de inflexión en la obra poética de la autora, en la medida que en una etapa adulta abandona el género lírico para inscribirse en el narrativo, particularmente el de los relatos eróticos, culminando con la novela *Reina Amelia*. Sin embargo, esa cesura en las formas de enunciación no es tal, ya que los rastros persisten; la voz poética, el yo lírico, no es subsumida por la del narrador, por el contrario, desplaza los sentidos y altera las formas del relato. Es una de las dificultades de enfrentarse a esta obra que, más que insertarse en una tradición para afirmarla, la utiliza para negarla y transgredirla; en ella nada es lo que parece. Los encuentros eróticos no responden al horizonte de expectativas propios del género.¹ Surge de este modo una provocación desde el lenguaje, que establece una tensión entre aquello que se exhibe y lo que permanece oculto. Desde esta perspectiva, el objeto de la presente investigación es establecer en qué medida y en qué forma opera el erotismo en la obra *Misales*. Se trata de evidenciar el despliegue por una búsqueda que configura un imaginario erótico de corte subversivo, en el marco de las poéticas latinoamericanas de fin de siglo y en torno a la figura de/desde la mujer.

Por medio de la teoría crítica neobarroca se analizará, por un lado, la correspondencia entre cuerpo y escritura, como manifestaciones de una conciencia que problematiza con respecto a la crisis de la representación femenina y, por otro lado, el tratamiento del erotismo, desde la búsqueda de un objeto que remite al desajuste presente en la obra entre la realidad que se exhibe y su imagen excedida como espejar. Ambas dimensiones se encuentran imbricadas, sus límites se difuminan, por lo cual es imposible referirse a la una sin mencionar a la otra. Un continuo juego de espejos que trabaja desde la alteridad, aquella imagen “otra” pervertida que se impone en esta maqueta del universo construida por Marosa.

¹ Jean Marie Goulemont, en su ensayo *Esos libros que se leen solo con una mano*, analiza las características del relato erótico-pornográfico que se instaura como género narrativo a partir de la ilustración. Estos libros condicionan la lectura, pues la ficción se toma por verdadera ante “las consecuencias físicas” que provoca en el lector. Desde este punto de vista resulta primordial el aspecto preformativo, es decir, aquella excitación que se busca promover en el lector, por medio del acto de lectura. No obstante, el autor señala que existen ciertas obras que no cumplen con esos requisitos, producto de un desvío de las formas que impiden la ocurrencia del “efecto pornográfico”. Este fracaso no sería tal, ya que se expondría, en esa transgresión a las normas de representación, una búsqueda personal en torno a la escritura. Vid. Goulemont, Jean Marie. *Esos libros que se leen solo con una mano*. Alegria: Ediciones Oria, 1996.

Por ende, *Misales* se ciñe al fenómeno de las manifestaciones literarias latinoamericanas desarrolladas durante el siglo XX. Así, desde su especificidad dispone de un campo empírico que reflexiona en torno a la escritura, en el cual se instala como literatura neobarroca. A continuación se expondrá en qué medida los discursos de género no satisfacen una lectura de Marosa, por cuanto su propuesta excede las especificidades y convenciones, estableciendo una propuesta particular que se engarza en una perspectiva mayor, la cual se hace cargo de un territorio, de un imaginario y de lo histórico. *Misales* pertenece a la tradición denominada “discurso femenino”, que integran junto a ella Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y María Luisa Bombal, por señalar tan sólo algunas. Las poéticas de estas escritoras plantean un registro de lo erótico que ejerce una reivindicación de su condición de mujer, así como de su sexualidad. En este sentido, se asiste a la búsqueda de una expresión propia, desde un lenguaje que anula y restringe, en que una primera superficie a reconquistar serán sus propios cuerpos.

En consecuencia, la lectura de las letras femeninas conlleva un sentimiento de incomodidad por parte de la crítica, ante escritura excedida que se pliega y repliega para manifestarse desde los bordes. Dichas obras deben ser releídas bajo nuevas perspectivas, que pongan en duda aquellos monumentos de la cultura occidental, sus configuraciones e ideas establecidas, ya que todo discurso comporta categorías que remiten a una ideología dominante la que, a su vez, implica el silenciamiento de otras. En dicha medida se busca en esos silencios una lectura entre líneas, que revele los mensajes subversivos en torno a la configuración de un sujeto femenino en permanente crisis. En oposición, la ley del padre, que se establece bajo la tríada Dios, padre y marido, remite a la mujer al espacio de lo privado, donde se resguardan sus cuerpos impolutos y castos. Por ello, uno de los tópicos recurrentes en estas autoras será la imagen de la hacienda, espacio simbólico que convoca la visión masculina, que anula y silencia toda esfera de lo femenino. Así, la hacienda se configura como una fortaleza que custodia lo femenino, pero a su vez oculta y reserva la violencia sexual; “prácticas” como el incesto, la violación, forman parte de un “secreto a voces”, de aquello que se omite o se ficcionaliza a partir de figuras míticas como el Trauco, el hombre del saco, lo animal, lo monstruoso, etc. Se establece la contrapartida amarga de la imagen del clan,

es decir, frente a un sentido de pertenencia, se subsume a las víctimas a una “retórica de la atadura”² que las expulsa de sus cuerpos.

En tal medida, las mujeres proyectarán en la naturaleza una voluntad emancipadora y reconciliadora, es decir, una instancia de intimidad por medio de la materia que permite contemplar el propio cuerpo y enfrentarse a su deseo. Si bien esta lectura es legítima, generalmente va anclada a teorías feministas o psicoanalíticas, que coartan las múltiples proyecciones que nos entregan sus obras. Lo femenino es el lugar central de enunciación que, mediante la palabra poética, busca la configuración de una identidad. Por ello, estas manifestaciones pertenecerían a un canon alterno, que no se inserta en el marco de la institución hegemónica. Se expresa una relación en constante conflicto con el logos, donde la sexualidad y el erotismo serán algunos de los mecanismos que permiten afirmar una identidad otra, una forma de comunicación desplazada de las formas establecidas por el control y la norma. La negación de la fundación paterna conduce a una liberación de las formas escriturales, en que el deseo femenino es sublimado y enmascarado, por lo que los cuerpos adquieren protagonismo, la piel se textualiza, se expresa y es verbalizada.

Marosa di Giorgio ciertamente se sitúa en este canon alterno en la medida que su obra tampoco desea ser parte de la institución, la que afirma para denunciarla, para trabajar en aquello que ha sido abyectado³ por ésta. Se enuncia así la búsqueda de un origen que remite a un momento fundacional en torno a la configuración del ser. Entonces, la búsqueda de aquel objeto perdido está destinada al fracaso, en cuanto el lenguaje y la cultura son fenómenos posteriores a dicho momento; por ende, no hay palabras que permitan expresar aquello que ha quedado en las sombras y la experiencia se torna intraducible.

² Severo Sarduy utiliza este concepto para referir al sadismo, que en el espacio de lo imaginario se encuentra atravesado por el “fantasma de la fijeza”. Es decir, fijar, inmovilizar al “otro” por medio de una “retórica de la atadura” que subsume a la víctima, la silencia y la priva de su libertad, mientras el sádico se libera ante la posibilidad de someter al otro. Vid. Sarduy, Severo. “Escrito sobre un cuerpo”. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987, p. 231.

³ Lo abyectado se relaciona con el trabajo realizado por Julia Kristeva en los *Poderes de la pervasión*. Lo abyecto estaría emparentado con la ley; mediante la burla, la transgresión, pone en evidencia la fragilidad del orden de la cultura. Los sujetos, al perpetrar los límites impuestos, enfrentarse a lo abyecto, implican la destitución del sujeto, el no yo, el borronamiento de aquello que lo constituye como tal. Esta reflexión se desarrollará en profundidad en el Capítulo II de esta investigación. Vid. Kristeva, Julia. “Sobre la abyección”. *Poderes de la pervasión: Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Misales expresa esa búsqueda y la repite mecánicamente. A través del rito se genera una instancia que funde los lazos de una comunidad que da cuenta de un inicio, en el cual se establece un modo de percibir lo real que sienta las bases de una cultura. En consecuencia, el rito conlleva una carga erótica, se establece una instancia solemne, la rememoración de un evento que reanuda los votos con el orden de la cultura. En este sentido, la misa católica vuelve sobre la “última cena”, revive dicho episodio fundacional, lo que permite a su vez revivir la fe. Mientras, en la obra se vive una misa erótica que no culmina, que no renueva nada sino como escritura en fuga, como espacio de lo que se pierde, “rayo fósil”⁴ que va más allá de la expresión de un deseo femenino; más bien se escenifica, se espectaculariza para dar cuenta de una identidad que busca redefinir las raíces de lo propio. La sexualidad responde, más que a un deseo interior verbalizado, a una erótica textual, una puesta en marcha de una operatoria para significar una experiencia huidiza e inalcanzable.

En este contexto, el caso de Marosa di Giorgio y su obra permite una lectura más allá de la carencia o de la búsqueda de una escritura, desde una marginalidad que se manifiesta en pos de la necesidad de imponerse ante un logocentrismo. Al contrario, su literatura puede situarse en el marco de la literatura neobarroca, en tanto se inscribe en una tradición mayor, cuyos lineamientos se pueden rastrear desde la colonia, a partir del Barroco de Indias, cuya figura representativa es Sor Juana Inés de la Cruz.⁵ En otras palabras, la obra de la autora establece una instancia más allá de una condición de género particular, se enuncia como un sujeto histórico, cuya problemática responde a una mirada latinoamericana que cuestiona los presupuestos en torno a la sexualidad y el erotismo, construyendo un registro de violencia sexual. Ello la vincula de este modo con una propuesta que comulga con una racionalidad neobarroca.

El barroco está emparentado desde sus inicios con una problemática en torno a la trascendencia, ya que enuncia y evidencia un cambio de conciencia en la cosmovisión europea, en los modos de aprehender la realidad, donde lo inconcebible deviene cierto.

⁴ Sarduy, Severo. Op. cit. p. 39.

⁵ El barroco como primera manifestación cultural tras la conquista adopta un programa político que acoge la cuestión de la religión, donde el rito es el medio y el fin para reinventar una creencia tras el abandono y la muerte de las divinidades precolombinas, estableciendo un culto político que siembra las bases para la constitución del sujeto americano, el criollo.

Se expone un corte o bien una falla de orden epistemológico en el siglo XVII, ante el socavamiento de toda certeza, un Dios debilitado, incapaz de dar respuestas, y una institución eclesiástica que se fragmenta. La Iglesia Católica intentará hacerse cargo de ese desarraigo por medio de la fe. Por consiguiente, el barroco será denominado como “el arte de la contrarreforma”, emblema que busca la reinstauración de la figura del Dios, como la del monarca, por medio de la imagen de Cristo.⁶ Cuerpo lacerado, sufriente, que engarza con el patetismo ante la plegaria: ¿Padre, por qué me has abandonado? La idea del absoluto se funde en la incertidumbre, en la imposibilidad de representación de la divinidad; se traduce en infinitud laberíntica de imágenes con la convicción de que, “por la representación sensible de los hechos transmitidos por la fe, se llega, pues, a la fe”⁷. Por ello la persistencia en la representación de lo divino a través de las imágenes, como las de San Sebastián o el Éxtasis de Santa Teresa, en que se promueve una especie de sensualismo artístico o bien un sadismo estético. La imagen seduce mediante la puesta en escena del dolor, “aquellos exquisitos dolores”, generando en el espectador una especie de fascinación, que manifiesta una imantación barroca. Como señala Heinrich Wölfflin, se produce un desplazamiento desde una imagen táctil de lo aprehensible a una imagen visual entendida como lo inaprehensible.⁸ Se impone la primacía de la mirada, el voyeur que altera la realidad ante su propio parecer y subjetividad. El barroco enaltece la imagen y establece su supremacía.

Para Lezama Lima el barroco europeo sería mera acumulación sin tensión, es decir, se mantendría en el plano formal. Por el contrario, el barroco americano evidenciaría una tensión en las formas, que daría cuenta de un “arte de la contraconquista”.⁹ Lo anterior adquiere sentido en el contexto colonial y la emergencia de la configuración del sujeto americano, que ya no sería ni español ni indígena, sino bien criollo. Por ende, ante la imposibilidad de una vuelta al origen entendido como la recuperación de una memoria, que ha sido socavada tras el *Descubrimiento*, se construye un nuevo comienzo. Dicho de otro modo, sobre el problema del vacío y del consecuente *horror vacui* que produce en el sujeto la ausencia de concepto, se instala el

⁶ Vid. Jacques Gélis: “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”. *Historia del Cuerpo*. Dir. Georges Vigarello, coord. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello. Volumen I: del renacimiento a la ilustración. Ed. Taurus: Madrid, 2005.

⁷ Weisbach, Werner. *Barroco: Arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. p. 88

⁸ Vid. Wölfflin, Heinrich. “Lo lineal y lo pictórico”. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

⁹ Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. México: Fondo de cultura económica, 1993, pp. 79-80.

barroco con sus artificios, pliegues, volutas y ornamentos. De este modo, el nacimiento de América está fundado en la palabra poética, en la imagen que deviene parte de un programa político y que a su vez acoge la cuestión de la religión, entendida desde la posibilidad de reinventar una creencia ceñida a lo católico tras la destrucción del sistema divino prehispánico. En efecto, el barroco permite, mediante su operatoria, la entrega de las herramientas necesarias para la construcción de lo propiamente americano, para comenzar a llenar la página en blanco, desde su especificidad y heterogeneidad. En definitiva, la imagen poética es concebida como un instrumento para la generación de nuevos conocimientos y creencias, que confluyen en la elaboración de una identidad de lo americano enraizada en un continente y en la historia.

El neobarroco surge en el contexto de las sociedades latinoamericanas post-industrializadas, donde se vive una desestabilización del saber; toda noción de absoluto es cuestionada, incluso el lenguaje mismo. Junto con el descaimiento de la figura del patriarca y la muerte moderna de Dios, se produce un descentramiento de las ciudades tras el surgimiento del proletariado, la incorporación de la mujer al ámbito laboral y el triunfo de la burguesía como clase dominante. Se vive el socavamiento de toda certidumbre, de todo determinismo y, por ende, la pregunta acerca de la realidad de las realidades adquiere sentido en la medida que todo parece envuelto en un relativismo, se está ante el imperio de la mirada, de la perspectiva, la primacía de la subjetividad. La literatura reconoce en esta nueva crisis epistemológica, donde el lenguaje y las formas discursivas como habían sido entendidas ya no daban abasto, la necesidad de crear una nueva episteme, un nuevo imaginario poético que diera cuenta de aquel ideario que se gestaba. Por ello, hay una recuperación cultural del barroco, una apropiación de su poética y mecanismos escriturales, así como de sus tópicos y concepciones.

Para Latinoamérica, el regreso al barroco encierra una condición dual ya que, por un lado, conlleva una operatoria que se centra en el concepto del artificio y del juego con las formas, mientras, por otro lado, acarrea una reflexión desde la historia, que ha configurado poéticamente la noción de lo americano. Es esta última dimensión la que, a mi modo de ver, valida la posibilidad de configurar una poética neobarroca latinoamericana en el marco del siglo XX. Aquí, el problema de la identidad americana resurge en un contexto de grandes transformaciones, producto de los procesos de

modernización e industrialización que vive el continente y que se experimenta como “una nueva inestabilidad”¹⁰ en su ingreso a la economía mundial. Sin embargo, la incorporación no es sino subsidiaria, se desarrollan economías dependientes de capitales extranjeros que provocan el sentimiento de desarraigo en el propio país. Paralelamente, será el tiempo de los “grandes discursos” en un clima de inestabilidad política, marcado a su vez por una extrema violencia a partir de las múltiples dictaduras que recorrerán el continente, regímenes autoritarios que imponen mecanismos de control, represión y censura. Pese a este ambiente de opresión, las manifestaciones literarias se tornan más expresivas, surgen nuevas formas de representación para enunciar lo que no podía ser dicho, aquello que debía permanecer en silencio. Dentro de estas poéticas, las mujeres tendrán un rol particular, desde sus cuerpos se denunciará la violencia y la clausura que se vive, la imagen poética construirá un nuevo conocimiento desde un afán democratizador, liberador y constitutivo de una identidad que permita elaborar un discurso político social y sexual alterno.

Marosa di Giorgio no es una excepción; su relación con la ciudad como con los mecanismos de control por parte del poder político las vivirá de modo contradictorio. Su infancia se desarrollará en Salto, un ambiente campestre, alejado de los centros urbanos. Allí experimenta una relación particular con la naturaleza, espacio sublimado que será continuamente referenciado en su poética. La ciudad, en cambio, será el espacio de realización poética, del reconocimiento de sus pares, pero que a su vez la agrade al imponerle otros tiempos, otros comportamientos, un modo de percibir lo real distinto. Así, en *Misales* la naturaleza no sólo será el escenario en donde todo ocurre, sino también donde participará activamente. La presencia de la violencia no necesariamente proviene de un aparato militar, sino más bien establece un catálogo de la violencia sexual presente a lo largo de la historia. Las violaciones, sacrificios, incestos, necrofilia, abortos son parte de ese registro que exhibe Marosa, una sexualidad “otra” fuera de los límites, recopilada en este “libro negro de la misa” que reúne todas las violaciones a los mandamientos de la Iglesia Católica, con lo cual se vuelven inoperantes la moral cristiana y su estado de derecho. En definitiva, la ley del logos está siempre presente; mediante todo tipo de instituciones busca sancionar, castigar, limitar las “malas prácticas”, pero la transgresión que se repite en la obra sistemáticamente, una

¹⁰ Sarduy, Severo. op. cit., pp. 9-49.

y otra vez, demuestra la fragilidad del orden de la cultura, su calidad de artificio, que deja a un lado todo aquello que pueda desestabilizar su sistema. Los cuerpos como los sexos se difuminan en este universo reinado por el autoerotismo, el autogoce y la autofecundación, donde todo es posible; los polos se desintegran en esta liturgia de lo erótico, ni femenino ni masculino, ni sagrado ni profano, ni humano ni animal. De este modo, los “avatares de la sexualidad”¹¹ se tensionan producto del exceso de deseo, del desbordamiento sexual y de la violencia infligida en el otro. Así, la representación del cuerpo refleja su condición de constructo cultural, cuerpo histórico entendido como un “archivo de traumas”.¹² Una voluntad creadora que, por medio de la imagen poética, proyecta en la obra la búsqueda del objeto perdido, que acoge el problema de la identidad junto con la emergencia de una escritura y un lenguaje propio.

¹¹ Vid. Echavarren, Roberto. “Devenir intenso: Marosa di Giorgio”. *Fuera de género: Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Ed. Losada, 2007.

¹² El concepto de “archivo de traumas” asociado al cuerpo de la mujer que postula la autora, refiere al modo en que la literatura erótica se configura como un espacio para escribir acerca de la transgresión erótica, para enfrentarse con sus fantasmas y hacerse cargo de ese silenciamiento de aquello que no debía ser dicho. En relación a Marosa, es interesante rescatar este concepto que establece una perspectiva histórica de la violencia sexual, documentar los testimonios y configurar un catálogo que acoja estos “traumas” y agresiones. Vid. Lerer, María Luisa. “Escritura y libertad”. *Mujeres y escritura*. Mempo Giardinelli, ed. Buenos Aires: Editorial Puro Cuento, 1989, pp. 68-69.

Capítulo I

El Misal de una liturgia erótica y pervertida

Desde el comienzo esta obra da cuenta de una ambigüedad semántica, ya que el título *Misales*, seguido por el subtítulo *Relatos eróticos*, expresa una contradicción en el plano de la enunciación, pues se instala primero una temática sobre la religiosidad para inmediatamente después transgredirla, al vaciarla de su referente común y desplazarla a un ámbito de lo erótico. El misal es considerado un texto litúrgico, contiene todas las oraciones y lecturas para la celebración de la misa. Es una publicación anual que emite el Vaticano, con el propósito de que los fieles puedan seguir la ceremonia paso a paso. Sin embargo, en la obra no se aprecia ese sentido del misal, ya que se sustituye su significado usual, permaneciendo el plano del significante para aludir a un conjunto de encuentros sexuales, que sólo adquiere sentido en el marco de una erótica textual. Por lo tanto, hay una subversión que se hace presente en esta obra; el rito de la misa no establece una instancia mística de comunión con Dios, sino bien se encuentra vaciado de toda instancia unitiva.¹³ Como señala Severo Sarduy, “la refutación de la impostura se complace en su reiteración continua (...) este rechazo, esta plegaria al revés, ese otro conjuro, tiene valor erótico”.¹⁴ Dicho de otro modo, es una blasfemia lanzada al vacío, que busca relato a relato poner en jaque el poder de Dios como el poder del logos y, con ello, exponer la fragilidad de la ley que se impone.

En este sentido la obra ritualiza la experiencia sexual, pone en escena una flora y una fauna que reclaman, que desean y que simulan aparejarse con el deseo femenino. Mediante una danza de elementos que se mezclan y funden en una naturaleza poblada de “ajos fecundos”, “huevos virgíneos”, “heliotropos de todo lo que había”, “hibiscos grandilocuentes”, “formidables tazones”, “frutos rojizos”, “diabólicas bananas”, todo deviene naturalizado y erotizado. La amplitud del registro de una sexualidad en constante devenir se reduce a la búsqueda de un objeto, esquivo y huidizo, el objeto de devoción de esta misa se realiza en el himen. Es una obsesión sádica que se aboca a la

¹³ Marosa en una entrevista define a Dios como alguien que “no se veía pero era parte de la familia”. Así, tanto la liturgia católica como su transgresión, la herejía y la blasfemia forman parte de un mismo sistema con búsquedas similares de un imposible, aquello que escapa a todo control y posibilidad de posesión, por lo cual tan sólo queda el rito como la posibilidad de una vuelta al origen, a lo abierto a la espera de poder recuperar aquella pérdida. Machado, Melissa. *Con la poeta Marosa di Giorgio “A escribir al mundo he venido.”* Con-versiones. Abril de 2006 <http://www.con-versiones.com/nota0537.htm>

¹⁴ Sarduy, Severo. Op. cit., p. 232.

posesión de lo que no ha sido perpetrado ni colonizado por hombre alguno, ansias desbocadas por poseer lo virgen. La exhibición del exceso, del apetito corporal, de la excitación por el otro, de esta escenografía que se construye a partir de la mirada del deseo, se encuentra enfocada en lo femenino. Se desecha la posibilidad del ideal, de la instancia de comunión, los sujetos se difuminan, tan sólo queda la mirada que busca incansablemente ese objeto “siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición”.¹⁵

Por consiguiente, las iniciaciones sexuales se centran en el franqueamiento del himen, un símbolo recurrente en los relatos de Marosa, entendido como el objeto de devoción de esta liturgia erótica y perversa. La pulsión por poseer al otro, devorarlo y transgredir sus límites, por lo cual las iniciaciones son reiterativas, manifiestan una fijación masculina por apropiarse de eso impoluto e inmaculado. Una y otra vez se exhibe este *leitmotiv* en torno al himen, su repetición marca un siempre igual y, por lo mismo, siempre distinto, “ritornello barroco”¹⁶ que opera obsesivamente al interior del relato. “En hibiscos en la misa”, Elinor tendrá su iniciación y posteriormente su muerte al hacer entrega de su “relicario”.

*Elinor, entréguenme su corazoncito, lo que lleva escondido bien adentro. No más adentro. Eso. Eso es mío. Déme el relicario de su nacimiento.*¹⁷

El Relicario propone la imagen de un lugar sacro en que se albergan y protegen las reliquias, es la matriz, el cáliz que reúne aquellos vestigios dignos de veneración, restos, partes, fragmentos de un todo que ya no es posible reconstruir. La fascinación por la posesión de Elinor se satisface en la posibilidad de obtener “su corazoncito”, aquello que fue sellado desde el nacimiento. No obstante, Elinor está distraída, el éxtasis no ocurre, por lo cual el amante frustrado ante el fracaso de la posibilidad de obtener aquello que busca, se aleja. En la soledad, ella alcanza ese punto mayor que

¹⁵ Ibid., p.233.

¹⁶ El “ritornello” es un concepto utilizado en la música barroca, el cual refiere a una repetición constante en la melodía que propicia una experiencia común por parte de los espectadores y que se expresa en un pensar musicalmente. Vid. Deleuze, Giles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

¹⁷ Di Giorgio, Marosa. “Misales.” *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas: Relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008, p. 40. Todas las citas de *Misales* remitirán a esta misma edición, por lo cual las siguientes serán señaladas con el título del relato y el número de página correspondiente.

antes no había logrado. De este modo se instala un autoerotismo, donde la consumación, “la boda”,¹⁸ ocurre de lejos, de modo desplazado en el tiempo y en el espacio.

En consecuencia, en el relato la sexualidad plena no requiere de dos, de lo femenino y masculino. Como señala Echavarren, “más que uno, menos que dos: ésta parece ser la fórmula del funcionamiento autónomo de las pulsaciones en di Giorgio”.¹⁹ Por lo cual, se exhibe una construcción lingüística en torno al rito entendida como experiencia, o bien operatoria que se repite mecánicamente. Se alude a una sexualidad en devenir que se repite una y otra vez, en esa búsqueda de “las condiciones óptimas” para el goce, la recuperación de ese instante irrepresentable y efímero, que no permite su aprehensión.

Posteriormente surge la culpa, la esperanza de poder salvarse del castigo, la condena que enuncia la imposibilidad de volver atrás al haber entregado aquello que no debía. La norma se hace presente para sancionar una conducta fuera de los límites impuestos. En estas circunstancias surge el autoengaño por parte de Elinor, la esperanza de que todo se haya mantenido intacto, que la ofrenda no se haya realizado.

Pero pensó, el hibisco adentro está íntegro. No se lo dí. Sólo serpenteé. Aunque no sé si seré lo mismo, decía ya en el descomunal, pero previsto pasaje andamiento. (Hibiscos debajo de la tierra, p.40).

La metáfora de la flor para referirse al himen es otro mecanismo que se repite constantemente en la obra. La ilusión de que el hibisco no haya sido “desflorado”, se confunde con la sensación del no ser, de una imposibilidad de volver al origen, arrojada a un devenir incierto, que la obliga a enfrentar aquel “previsto pasaje andamiento”, entrar al orden de la cultura, desde donde emergen la ley y la norma que caerán sobre Elinor. “El hombre del saco” figura mítica que encarna el castigo ante los malos comportamientos, desea llevarla por la falta que ha cometido, ella ha quedado muda, reducida a meras piezas.

¹⁸ En la obra, las bodas que se celebran adquieren un matiz particular dado por la homofonía presente entre casa/caza que desestabiliza el plano de la enunciación. El matrimonio se considera en el marco de lo lícito, de la actividad sexual normada y que se condice con el sustantivo “casa” en tanto espacio de lo doméstico. Sin embargo, la caza plantea la muerte por medio del acoso, la aprehensión de la víctima de modo violento para su posterior usufructo o mercantilización.

¹⁹Echavarren, Roberto. Op. cit., p. 112.

Pero, antes, la desarmó, era más fácil llevarla así, el único modo posible. Le sacó el pelo, unos rulos de oro macizo con perfume aún al vecino. Le sacó los huesos, chicos y delicados como mimbres, unos huevos que se le habían empezado a formar sólo por aquellos estremecimientos, y que eran breves y suaves como de pericos. La llevó en pedazos, piececitas. Como si embolsara tacitas, se la llevó en un bolso. (“Hibiscos debajo de la tierra”, p.41).

Así, “lo otro” transporta a Elinor ya descuartizada, recorriendo todas las habitaciones, sumergiéndose en las profundidades, en lo más hondo de la tierra donde el hombre del saco hace entrega de su encomienda. Este descenso al interior de la casa no sólo responde a una verticalidad, sino también a una vuelta al pasado, recorrer aquella huella de lo que quedó, donde el cuerpo de lo femenino se ha mantenido resguardado y custodiado al interior de la casa. El cuerpo es parte de un discurso histórico en que la desobediencia debe ser castigada. Por ende, se presenta la figura de la mujer como algo que debe ser cercado, recluido tras las murallas de la casa, de la hacienda, del poder que anula y oprime toda esfera de lo femenino. El hombre que recibe los fragmentos de Elinor se deleita con la obtención de aquel botín y con sumo cuidado los dispone a su gusto.

Entreabría la bolsa con mucho tacto, sacó el contenido. Dispuso con beneplácito y gran ansiedad, las piezas, los huesos, el pelo, en respectivos frascos. Hasta que dio con la flor, el hibisco rojo, completo, selecto rojísimo, que no había podido cortar el vecino.

Semejante flor.

Para este frasco. (“Hibiscos debajo de la tierra”, p.42).

En este sentido, la mujer es subsumida en una experiencia sádica que la fija e inmoviliza, por medio de la mirada del deseo masculino que evoca una voluntad por atravesar al otro, doblegarla hasta el punto de poder instalarse en esa rajadura que el mismo ha provocado, con el propósito, desde ahí, desde lo más íntimo, de poder establecer el control. Por ello, el cuerpo femenino se exhibe como un fetiche, en que la flor debe permanecer impoluta y casta, siempre virgen, siempre niña. En este sentido, el encuentro sexual se disuelve en una serie de acontecimientos que imponen el corte, se

interrumpe toda instancia de comunión; es la imposibilidad de fundirse en un absoluto de realización en el otro, más que en su destrucción. La perversión del encuentro sexual está en esa pulsión de muerte, el desbordamiento del deseo que conduce a la violencia, en el instante en que los sujetos se difuminan, cuando ya no importa quién es quién, sólo persiste el deseo. Sin embargo, cada vez la posibilidad del goce se vuelve más esquiva, con lo cual surge la necesidad de la repetición de ese gesto, de esas condiciones óptimas para lograr “aquel punto más alto”. Esa dificultad que torna cada vez más inalcanzable la posibilidad de lograr ese instante, actúa como “si algo cayera, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo”.²⁰ Ese desajuste presente entre la realidad y el deseo es lo que moviliza el erotismo en esta obra, lo que lleva a transgredir toda ley, cada uno de los mandamientos, tras la búsqueda de ese objeto, de ese momento irrepresentable, la vuelta a lo abierto, para lo cual no hay palabras. Así, el himen se ve transfigurado en una materialidad irreductible que opera desde el vacío, en el hiato, en esa imposibilidad del ser.

Por ello adquiere sentido lo señalado por Mario Perniola con respecto al barroco como una “erótica del revestimiento”, en tanto la importancia no está dada por la desnudez sino, por el contrario, está focalizada en “el ser cuerpo, carne y materia”.²¹ En el universo construido por Marosa se destacan los mantos, las enaguas, las faldas, toda vestimenta que actúa como un velo que cubre y recubre lo que permanece oculto a la mirada. El drapeado de las telas que se describe ahonda en la infinitud de los pliegues de la materia, una invitación a recorrer “las profundas cavidades formadas por el tejido de tela que repiten los pliegues de un cuerpo que se ofrece ilimitadamente, que invita a indagar, a abrir, a hender”.²² En “Misa del árbol” el amante observa aterrado que sus deseos por despojar a la señora de su enagua son en vano, ya que es parte de ella, de su propia carne. De esta manera, se hiperboliza el drapeado barroco, se reviste el himen de ruedos y pliegues que dan cuenta de un tránsito entre cuerpo y vestidura.

Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto, que la enagua procedía de ella; estaba hecha de la misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a

²⁰ Sarduy, Severo. Op. cit., p. 233.

²¹ Perniola, Mario. “Entre vestido y desnudo”. *Fragments para una historia del cuerpo*. Ed. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Parte segunda. Madrid: Editorial Taurus, 1991, pp. 237-265.

²² Ibid., p. 255.

todo el cuerpo. Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clítoris recios, como pimpollos de rosas rojas en hilera.

-Está usted colmada... Hay muchos, varios, le decía él, triste -sin saber por qué- y gozosamente. Buscaba enceguecido entre todo, entre todo el vuelo, el nervio central que atacar. ("Misa del árbol", p. 21).

“La gran enagua sexual” le permite al peón recorrer los múltiples pliegues de la carne, escarbar entre esa abundancia, ir eligiendo el camino que le permitirá llegar a su objetivo. Luego, la escena amplía el campo de visión que se encontraba focalizado en el manto para mostrar nuevos velos que revisten el encuentro sexual. El árbol que se encuentra a sus pies estorba con su frondosidad, la trenza de ella se ha desarmado por lo cual cae como “una frazada de seda”. El amante se ve sumergido en capas y más capas, todo a su alrededor se transfigura en un tejido sexual que se cierne sobre este encuentro erótico. La indistinción en este tejido que circula e inunda todo a su paso, da cuenta de un lenguaje barroco que tiende a la inclusión, donde todos los actantes forman parte de esta orgía. Esta atmósfera colectiva se diluye ante el deseo masculino, que no abandona su objetivo por penetrarla, por poseerla, lleva consigo su cuchillo sexual, dispuesto a sacrificar.

En ese instante surgía lo que buscaba. Las dos valvas críticas, perfumadas de grana. Tuvo miedo que se le esquivasen otra vez entre los tules y demás cosillas de fuego de la enagua. La sujetó bien e hincó el puñal. Ella dio un leve “ay”. El pimpollo hizo un leve “plop” como si cruzaran dos papeles.

Había desde el árbol un sonido.

Ella parecía estar ajena a todo. Pero seguía viniendo un leve rumor de pericos y lirios. ("Misa del árbol", p.22).

La mujer desaparece al interior del relato, tan sólo leves atisbos señalan que se encuentra ausente, lejos de todo, lejos de ella. Así, anestesiada, observa el borronamiento de su imagen, transmutada en un cuerpo sacrificado. Ante una realidad eufórica, embriagada por el exceso de volutas y pliegues que establecía una alianza entre deseo sexual y naturaleza. El ritual del sacrificio indica el desplazamiento de una estética a una anestesia, donde ya no se siente nada, no se sorprende por nada. El valor exhibitivo en la obra da cuenta de un espectáculo del sí mismo, que desentraña la

autoalienación del principio de placer, que le permite vivir su propia destrucción como un placer estético.

Le miró la cara que remecía un poco. Estaba dormida. Tenía un ojo cerrado. El otro ojo confuso y abierto, le decía: Prosiga señor, no siga. Señor prosiga. Él miró el árbol, rojo de misa. Era incomprensible, pero dudaba. ¿Sentarse otra vez, seguir? (“Misa del árbol”, p. 22).

No obstante, este pasaje establece una connotación religiosa que había permanecido oculta en “Misa del árbol”. La víctima se encuentra tendida en el suelo con los brazos extendidos “que se volvían como ramas”; la imagen que se exhibe es la de un Cristo femenino, que ratifica su condición de objeto de sacrificio al elevar una súplica que se vuelve ambivalente, entre el sí y el no, “Prosiga señor, no siga. Señor prosiga”. Por su parte, el victimario consternado ante este cuerpo que ha penetrado, observa la desaparición de la sexualidad de su víctima, en su reemplazo un cuerpo obscenamente divino, con lo cual ante la duda se aleja de aquello que era “incomprensible.”

En este sentido, la cruz da cuenta del poder de lo masculino para someter a lo femenino a sus deseos, manteniendo sus cuerpos vivos para aplicar la violencia. El sacrificio opera en el marco de una puesta en escena que convoca y aboca a lo femenino, mas para su aniquilación. En consecuencia, el rito de la misa, que se configura mediante el juego erótico, no permite la posibilidad de fundirse en el cuerpo divino como experiencia mística, sino bien se encuentra vaciado de toda instancia unitiva. Así mismo ocurre en el encuentro de los amantes que no concluye, se aleja de toda comunión entre los cuerpos. La cruz se encuentra desfalcada de toda religiosidad, *La pasión de Cristo* es reflatada para ponerla en crisis, bajo la duda y la negación de lo trascendente, su reposición responde a una simulación de las formas; el cuerpo se ofrece, pero no hay quien responda a la plegaria, Dios se ha ido, el rito opera desde la nada, desde el vacío. Se construye en su reemplazo una operatoria desde la perspectiva del sacrificio, en que violenta las relaciones entre víctima y victimario. En definitiva, la imagen de Cristo es un mero soporte de significaciones, su cuerpo lacerado, herido y sufriente, es desplazado al ámbito de lo femenino, fijada una y otra vez en este Misal.

Para luego, señora Marta donarse en cruz. (...) la señora Marta, que ya era docta y mucho, abría los brazos sobre el muro. Y allí era de nuevo, fijada y ultimada (“Misa final con el novio de Marta”, p.91).

El sacrificio, entendido como un espectáculo, busca provocar un estado, una fascinación del público, apela a una colectividad que se aboca a la contemplación de la muerte. Surge la morbosidad producto del horror ante lo que se observa, la imposibilidad de voltear la mirada es el objetivo de la imantación barroca, entendida como la capacidad de comunicar a los cuerpos una propiedad magnética por medio de la imagen poética. En “Misa de amor” se puede apreciar esta propiedad. Arturo corresponde a la mirada masculina que está puesta sobre Auristela. Desea poseerla, pero al mismo tiempo siente la necesidad de matar a un animal. La iniciación es doble; por un lado se encuentra la protagonista y por otro una ternera virgen, ambas intactas desde su nacimiento, que en el transcurso del relato se espejean la una a la otra hasta el punto que es imposible distinguir quién está siendo sacrificada. En este contexto, Arturo busca, por medio del sacrificio, vivir la experiencia de muerte, observar en la ternera la confirmación de la destrucción de lo animal de sí mismo. Entre ambos surge una mirada cómplice donde ya no es necesario dar explicaciones, el destino ha sido trazado. La experiencia de ese distanciamiento de lo animal, “esos compañeros de vida”, es religiosa en términos de la experiencia personal que vive Arturo, al sentir el peso de la prohibición y el placer de poder transgredir esa ley.

Arturo resuelve, mientras finalizan sus tareas del día, matar un animal y la segunda cosa deshacer también la duración de Auristela. Las dos cosas, por igual, le urgían. Eligió una ternera virgen, a punto, por su edad, de entrar en celo. Era como una mujercita. Su color rojizo, con rostro blanco. La parte inferior del cuerpo, blanca. Tenía madre. Una vaca vieja. Iban siempre juntas.

Eran las cuatro de la tarde cuando enlazó a la pequeña. Le tocó las astas muy chiquititas. Ella arrulló un poco. Él le dio unas palmadas en la espalda, induciéndola al corral. La iba a matar porque sí.

-Es necesario -dijo-, de vez en cuando, dar muerte a un animal. Esos compañeros de vida.

Ella se dio cuenta, él se daba cuenta, dio una leve corrida, él la enlazó, la ató, ella se apaciguó. (“Misa de amor”, p. 120).

La ternera virgen es despojada del alero materno para entregarse a los deseos de Arturo. Por otra parte, Auristela es invitada a participar de la muerte del animal, que a su vez será la ocasión para su propia muerte. Ambas víctimas se confunden, la pérdida de los sujetos es patente, convirtiendo sus cuerpos en fetiches, lo que da como resultado una indistinción de las unidades en yuxtaposición. Un fluir permanente del no principio donde no hay una vuelta al origen, ni una expresión de la fundación del ser, sino un continuo devenir del no ser pero que a la vez es, en esta “Misa de amor”. La vida y la muerte son dos planos tan distintos y semejantes a la vez, la angustia ante la experiencia de la muerte y el principio de placer se confunden, todo posee su inverso y participa a la par en este encuentro amoroso, que se traduce en un doble sacrificio.

Él acercó al animal unas palanganas para que sangrara allí. Dijo algo bien adentro del oído de Auristela, que nada contestó. Pero otorga el que calla.

Arturo se aferró al animal, Auristela quedó enfrente.

Mientras, lentamente, Arturo ubicaba el cuchillo en el cuello inocente (lo había uncido bien para dejarlo inmóvil), Auristela se desnudaba con gracia leve. El intrincado asesinato duró mucho rato. La vaquilla lloraba y clamaba y miraba con los ojos sangrando a Arturo. Lo miraba como a un terrible novio. Luego, cayó casi muerta; y Auristela cayó desnuda.

Se abrazaron cerca de la joven y ya nunca desposada doncella muerta.

Arturo por fin, tenía en prisión a aquella figurilla de revista; le sacó los tacos rosados. (Era lo único que ella se había dejado) (“Misa de amor”, p.122).

Auristela deviene víctima y testigo del sacrificio, por ello se refleja en la ternera, surge la compasión producto de la identificación que siente hacia ella. Es un desdoblamiento del yo que no encuentra salida, ni escapatoria; mientras el animal se humaniza bajo la mirada de Auristela, Arturo se bestializa, el “terrible novio” que aniquila todo a su paso, por medio del ejercicio de la violencia en la muerte y en el acto sexual, emerge el sadismo que provoca el control y el sometimiento del otro. El sacrificio conlleva a la aniquilación de los sujetos, a la confusión de los estados, donde el goce se ve trastocado y desplazado. Se exhibe la disputa entre placer y angustia que se (re)formula de modo inconcluso, ante la ambivalencia que proclama la muerte en vida y la vida en la muerte. Retomando la idea de que el sacrificio apela a producir un efecto en quien observa con horror y placer, en la obra ese valor exhibitivo da cuenta de

un espectáculo del sí mismo, donde la imagen se funda en el sujeto que mira, se construye por medio de una mirada, con lo cual la realidad se observa a través de los ojos de un mirón.

En esta perspectiva, la puesta en escena del ritual está configurada por medio de la metáfora del voyeur, que se asocia a una perversión de las formas, al invertir el orden de lo real. Por lo tanto, la visión que nos otorga este sujeto no es inocua pues vuelca en aquello que ve la violencia del demarcamiento. A su vez, el mirón es asociado a la figura mítica del Narciso, seducido por el reflejo de sí mismo y un deseo por volcarse sobre sí que da cuenta de un autoerotismo que remite constantemente al yo. *Misales* se construye bajo esa lógica en este catálogo de misas; de miradas especulares, perversiones e inversiones ahondan en las imágenes de mirones, que en el acto de observarse a sí mismos mirando, no ven nada. En consecuencia, opera una dimensión fantasmagórica que vela la aprehensión de lo real, una mirada de ultratumba, que lleva al interior del ojo un punto ciego, queda instalado allí, intransitivamente.

Aurora estaba zigzagueando. No dejó de mirar a Arturo; éste a su vez, la mira profundamente consternado, pero la madre no se da cuenta, cree que la mira solo a ella. Arturo dice:

-¡Hala, la reina! ¿A ver el rulo?

La madre, y le viene bien para salir del paso, la iza, ordena: - A ver, muestra tu vellón cordera.

La escena terminó ahí. (“Misa de amor”, p.126).

La madre no se percata de lo que ocurre, porque tan solo se mira a sí misma, la niña pequeña a través de su mirada consume toda la escena, que produce el desconcierto de Arturo de ver su deseo reflejado en ella. De este modo, se yuxtaponen las diversas miradas, se producen entrecruzamientos y distanciamientos, donde todos ven aquello que desean ver, visiones de lo real que se muestran autorreferidamente, desplazadamente, o bien proyectadas en el otro. La imagen precede a lo real, lo simula y por ello lo subvierte. En este sentido, como se señaló en un comienzo, el erotismo en la obra se establece a partir de la búsqueda de un objeto que se ha perdido producto del desajuste entre imagen y realidad. Este desfase postula una dualidad de formas que se encuentran en constante tensión. El juego de espejo convoca imágenes invertidas que no

se instalan en la realidad, por el contrario, la simulan y la pervierten; la mirada es erótica, trastocando todo sentido y propagando sus rasgos a todo lo que entre en contacto con ella. Así, en “Misa y tractor”, la “máquina agrícola” se obsesiona con Arabel, la hija del patrón; su deseo se alimenta en la posibilidad de apoderarse de ella, fagocitarla e incorporarla a él. El tractor es consciente de su condición en el momento que surge el deseo, su relato se vuelve delirante, sufre por sus limitaciones y padece los mismos sufrimientos de todo enamorado. Arabel, es la elegida, no hay nadie más aparte de ella, es su objeto de deseo que le permitirá “sus bodas de macho”.

Y joh! La granada final que con un pequeño ay de ella, al primer embate se deshizo.

Se puso el manto como una novia desde la frente al tobillo. Dijo al novio: - vamos, Señor, vamos, rápido, a tomar el té. El novio alcanzó a decir jadeando:- Gracias, gracias muchísimas, Señora Arabel. Él se quedó pensando un largo minuto y dijo: - Y bien, no me hubiese convenido desposar a esta señora tan rápida en todo. No la amo más.

Y agregó: - Yo también la sentí. El novio la desvistió. Pero yo gocé también.

Y agregó: - Mirando, yo también la deshice. No existe más. Ya no existe. (“Misa y tractor”, p. 37).

El relato del tractor se construye bajo su mirada, se entroniza la figura del mirón, y con ella se desplaza, subjetiviza y parcializa todo encuentro. Al no poder participar del acto sexual impone su deseo en la escena y, en el acto de mirar, se satisface. El novio es la proyección y el reflejo de este Tractor-Mirón, su mirada de ultratumba trastoca la escena al punto que ya no describe nada. En ese vacío es donde *Misales* instala sus artificios, ante el desequilibrio imperante se revela el deseo por alcanzar aquello que se busca, su objeto perdido. De este modo, el erotismo presente en la obra responde a una operatoria que frustra y transforma en inoperante la lógica del sentido. Por el contrario, es la imagen del doble la que opera en estos relatos, todo posee su inverso, el interior deviene exterior, ante lo fijo lo móvil, frente a lo útil el juego, lo efímero por sobre la materia, el vacío se impone a lo lleno, se manifiesta en este sentido un universo simbólico en torno al sí mismo. El sincretismo que se patentiza por medio de la imagen y su manipulación especular que juega con la apariencia de las cosas, apenas nos entrega unos aires de similitud de lo real.

Relato a relato, misa a misa, se exhibe una puesta en escena erótica, incluso obscena, al tomarse tan solo desde su superficie, se lo vacía de lo trascendente, de su sentido, solo queda la forma, como una estampa visible, demasiado visible, que es por lo mismo falsa, ilusoria y vacía. La obscenidad ocurre en tanto el deseo no se satisface, el goce no ocurre, los fines esperados no son tales, sino bien todo de un modo pervertido y transfigurado. En efecto, se puede plantear la obra *Misales* como liturgia erótica y especular que transfigura a los actantes, devorados por su propio deseo hiperbolizado.

Paralelamente, el relato se centra en la figura del voyeur por efecto de la mirada que desborda y trastoca todo sentido, no hay una intimidad entre los amantes, puesto que siempre hay agentes externos que observan los sucesos, ya sean máquinas, animales, flores, árboles, insectos, hongos, o sujetos al acecho. El mirón se multiplica, no es uno, son varios, los puntos de vista se distancian, se yuxtaponen, se funden y confunden en una “visión orbital”,²³ entendida como un escenario que envuelve, una puesta en escena que recubre todo como un infinito manto, con el afán de poder verlo íntegramente, desde sus diversos ángulos, al mismo tiempo. Así, la mirada circula por este tejido de sexualidades en devenir, siempre desde una perspectiva distinta.

En definitiva, *Misales* guarda respecto a su etimología tan sólo la forma. Se exhibe un erotismo pervertido, afirmación que se sostiene en la medida que corrobora dos de sus planteamientos. Por un lado, el erotismo se presenta de un modo especularizado que remite a una experiencia intransitiva del goce, ya que no se busca una finalidad, sino que tan sólo remite al juego en torno a sí mismo. Por otro lado, esta puesta en escena remite a la búsqueda de un objeto perdido, que se repite mecánicamente a partir de la experiencia del ritual, con el afán de reproducir las condiciones que permitan acceder a ese momento que se ha perdido en la memoria histórica, instante efímero e irrepresentable. Sin embargo, el rito se ve despojado de toda dimensión trascendente, ya no busca una cercanía con Dios, como tampoco un espacio de comunión entre los amantes, sino por el contrario, se resuelve en experiencia sádica que aboca y encadena a dicha búsqueda, imagen invertida que establece un recorrido simbólico donde ocurre la (in)comunicación del ritual y lo erótico.

²³ Sarduy, Severo. Op. cit., p. 202.

Él ordenó con una sonrisa arriba del bigote: - Arrodílese señora. Oremos. Es bueno rezar antes. Porque después se peca tanto. Que a eso vinimos. Como usted sabrá. A pecar (Misa del árbol, p.20).

Ite, misa est: idos, la misa ha terminado.

Capítulo II

Eróticamente abyecto, abyectamente erótico

En el capítulo anterior, se observó que el erotismo presente en los relatos de Marosa responde a una puesta en escena especular de la sexualidad, cuyo móvil, como veremos en este capítulo, está dado por la violencia que se mantiene soterrada y silenciadamente a lo largo de la historia. De este modo, se espectaculariza un deseo sexual excedido, el cual da cuenta de una erótica perversa que se inscribe y se enuncia desde el cuerpo. Es una manifestación desde los bordes que, en palabras de Julia Kristeva,²⁴ correspondería a lo abyectado por el orden de la cultura desde un momento fundacional del ser. A continuación, se formulará el modo en que opera esta violencia sexual en *Misales* y de la cual se desprende un proceso de artificialización, donde la naturaleza juega un rol primordial al desplegar un continuo juego de máscaras, que pone en tensión lo visible con aquello que permanece oculto, una imagen diferenciada, en una construcción lingüística que celebra y denuncia por medio de las fisuras de lo establecido, introduciendo en el hiato sus artificios.

La crítica ha señalado que Marosa en su poética construye una naturaleza siniestra, idea emparentada con lo señalado por Sigmund Freud²⁵ mediante el juego lingüístico entre las palabras *unheimlich* y *heimlich*. El primero de los términos es traducido como lo siniestro, mientras el segundo responde a una denotación de lo doméstico, de lo íntimo, en fin, lo conocido. Lo siniestro vendría dado por una reacción del adulto ante todo aquello que se vuelve ajeno, lo no conocido, lo no familiar. Por lo tanto, lo conocido (*heimlich*) evoluciona hasta que en cierto punto se encontraría una ambivalencia en el plano del sentido, provocando un sentimiento de angustia en el sujeto que originaría la percepción de lo siniestro. A su vez, señala Freud, esta experiencia podría ser producto de una creencia infantil que ha sido reprimida y en consecuencia se cree olvidada. Sin embargo, ya en una etapa adulta aquello que ha permanecido en estado de latencia podría resurgir bajo determinadas circunstancias, dando paso a la ocurrencia de algo extraño que no debería ocurrir, provocando una crisis en su concepción de mundo. El autor señala experiencias como el quedar ciego, el

²⁴Vid. Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores, 2006 (quinta edición en español, primera edición en francés 1980).

²⁵ Vid. Freud, Sigmund: "CIX Lo siniestro". *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2a. ed., 2001-2003.

animismo o bien el mal de ojo, como circunstancias que ponen en jaque el orden de lo conocido, provocando un estado de neurosis en el sujeto.

Ahora bien, la propuesta de Freud en una primera instancia podría ser útil para describir el universo creado por Marosa en *Misales*, en la medida que el erotismo se presenta de un modo enrevesado, producto de una violencia sexual practicada sobre los amantes que nos habla de víctimas y victimarios, así como una violencia textual sobre el signo, en la medida que los términos ya no refieren a su significación usual. No obstante, lo siniestro establece una traslación de las formas en que paulatinamente lo familiar, lo cercano, se torna amenazante para el ser, por lo cual habría un vuelco en la narración, un punto de inflexión que marca algo distinto, algo que ha cambiado, se instala una experiencia extraña e inconcebible que nuestra racionalidad no es capaz de explicar; y en consecuencia, ante la nada, surge la angustia.²⁶ Esta experiencia de extrañeza, de terror, no se aplica en *Misales*. Los sucesos pertenecen efectivamente a un orden fuera de lo común; las hembras pueden ser animales como mujeres, las señoras tienen la facultad de empollar, no hay una distinción etérea, ancianas y niñas son por igual objeto de deseo, las máquinas se enamoran, se entrecruzan figuras mitológicas y divinas, los amantes pueden transfigurarse en chanchitos de tierra, en lobos, en comadreja, con tal de obtener aquello que ansían, todo confluye en este manto de sexualidades. Entonces, no hay ni un orden ni un régimen de lo familiar previamente establecido. Los relatos incorporan lo fantástico permanentemente, ello forma parte de la construcción de un imaginario poético integrador; lo animal y lo humano, lo masculino y lo femenino, lo sacro y lo profano, el bien y el mal, etc., disolviendo las polaridades, proponiendo un constante devenir de las formas, un impulso abarcador e incorporador que da cuenta de estos encuentros eróticos.

En tal contexto, lo siniestro sólo podría estar dado por la violencia imperante en estos relatos, por ejemplo, en los desplazamientos de la homofonía entre casa y caza, o en las bodas que se traducen en sacrificios, o el deseo sexual que se transfigura en pulsión tanática que termina por fagocitar o devorar a las víctimas. Así, no se está ante

²⁶ Los cuentos de terror como los de Edgar Allan Poe, o bien los cuentos de Quiroga establecen este “vuelco” entendido como un instante que establece un giro imprevisto que altera el orden de la narración, como el desarrollo de los acontecimientos. Así mismo los cuentos de hadas mediante determinadas expresiones dan paso a lo fantástico, el ingreso de elementos fuera de lo común que nos transportan a otro mundo, el uso de la forma; “cuando de repente...” “de pronto...” señala el ingreso de algo ajeno a lo que se había narrado.

un vuelco inesperado en dichos acontecimientos; el horror que puede experimentar el lector producto de la agresión que experimentan los cuerpos en contacto, la sangre, las muertes no se manifiesta abruptamente, se presenta desde su desequilibrio, un constante juego producto de la tensión permanente entre violencia y discurso erótico. La ambivalencia entre ambas es permanente, no se puede afirmar con seguridad quién es la víctima y quién es el agresor; los giros son múltiples, dispersos y contradictorios. De esta manera, la naturaleza en Marosa no es siniestra, es abyecta, así como la violencia y la sexualidad. No es algo ajeno lo que perturba el fluir de los hechos sino aquello que no se puede expresar, no hay palabras, no hay recuerdos en torno a esa experiencia, es algo que remite a un momento fundacional en torno al ser, que remite a un objeto que se ha perdido desde el origen de la cultura, que ha quedado reducido a las sombras, que amenaza desde los bordes destruir el orden del mundo, la ley de lo establecido. Como señala Kristeva, “Esencialmente diferente de lo siniestro, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos”.²⁷ Es decir, se establece una falla, una pérdida inaugural en torno al sujeto desde un momento fundacional, para lo cual no hay lenguaje, ni sentido, ni medios, tan sólo queda la imaginación y es ahí donde radicaría el poder de la imagen poética.

En relación a lo anterior, la autora señala una definición para dilucidar este problema del metametalenguaje²⁸ y establece una definición de qué se entendería por abyección, la cual se tendrá en cuenta a la hora de analizar los relatos de Marosa de Giorgio:

*Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta.*²⁹

²⁷ Kristeva, Julia. Op. cit., p. 13.

²⁸ Tal expresión es utilizada por Sarduy para explicar la artificialización, sin embargo hago alusión a ella para dar cuenta de este problema en torno al lenguaje con respecto a esto otro, que sería abyecto, para lo cual no hay palabras; paradójicamente, el único acercamiento que podemos elaborar es desde el lenguaje mismo. Por lo cual, es una reflexión desde el lenguaje, desde sus limitaciones, que remite al lenguaje. Vid. Sarduy, Severo. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992, pp. 167-184.

²⁹ Kristeva, Julia. Op. cit., p. 7.

Por consiguiente, en su configuración de mundos posibles la literatura incorpora lo abyecto desde un lenguaje que se resiste a ser simbolizado de manera directa, clara y transparente,³⁰ con el propósito de hacer legible esta experiencia, lo que sería un aporte al conocimiento de la cultura. Así, *Misales* exhibe el quiebre de una racionalidad al hacer patente eso otro, exhibiendo las fisuras de una heterosexualidad normativa impuesta por la ley del padre y la moral católica. Pertencería a lo señalado como una “literatura borderline” que recupera ese borde abyectado, esos males de los cuales nadie se hace cargo, lo femenino, lo homosexual, el incesto, las violaciones, etc.; aquello fuera de lo prescrito, del orden de un mundo que no conoce de leyes más que para rebatirlas, desarticularlas y desfaltarlas, volviéndolas inoperantes.

Él le decía: -Señora sobrina y ¿Cómo está el mundo? ¿Cómo están sus reglas? Ella, que aún no había crecido mucho, no sabía bien qué era y no contestó. Solo dijo otra vez: -No sé. (“Misa final con pariente viejo”, p. 81).

Él es un pariente viejo que ha venido desde lejos, donde no se conoce ni de leyes ni de moral. Su visita a la familia se traduce en “la iniciación de la niña”, es decir tras el primer encuentro entre él y ella, él sabe y ella a su vez sabe que será violada, aunque sea pequeña. Él la llama “Pichón de zorra” para luego reducirla a la nada. La “Misa con pariente viejo” no habla de una sexualidad sublimada o de la purificación de los cuerpos, remite a la abyección que ocurre en el plano de lo doméstico, en el plano de la familia, esa contrapartida amarga de la idea del clan. Se exhibe la imposibilidad de lo religioso y la moral del derecho que demuestra la fragilidad de estos edificios. *Misales* detecta sus fisuras, sus grietas y en el borde configura sus artificios. Lanza un conjuro, una plegaria maldita y sacra, ya que de la religiosidad queda tan solo una fachada, la vacuidad de su contenido, un misticismo sin Dios, una religión sin ciclos, sin ritos, por lo cual todo sucede en la historia, en lo doméstico, en lo conocido, en la hacienda. Se

³⁰ Jacques Lacan postula que la subjetividad humana se comporta como una estructura dinámica que se manifiesta por medio de tres registros (“Lo real, lo imaginario, lo simbólico”), los cuales se comportan como una banda de Moebius, ya que se encuentran enlazadas, conformando una totalidad por sí misma. En este sentido lo real correspondería a todo aquello que no puede ser designado por el lenguaje, ya que éste sería considerado un estado de mediación. De este modo, postula la imposibilidad de aprehender lo real, transformándose en un objeto de angustia para el sujeto. [Vid Lacan, Jacques. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2005]. Lo anterior se relaciona con lo que postula Severo Sarduy con respecto al vacío, como una “vacuidad germinadora” ante la imposibilidad de volver al origen, de la aprehensión de ese momento efímero, del instante cero, se productiviza por medio de la simulación, desde el lenguaje, desde la imagen. [Sarduy, Severo. op. cit., pp. 60-61.]

denuncia ese secreto a voces, que durante siglos y siglos se ha silenciado, que todos conocen pero es preferible voltear la mirada, dejarlo lejos, expulsarlo fuera de los márgenes y los cercos. En fin, Marosa construye un misal negro, que contiene aquello de lo cual la Iglesia no se hace cargo, lo que ha sido permanente abyectado por las autoridades: incestos, violaciones, pedofilia, necrofilia, etc.

En “Misa con alitas”, Señora Azucena, de “pocos años y ninguna regalía”, está concibiendo los cambios de su propio cuerpo, que posteriormente será ultrajado por Juan. Se expone el cuerpo violado de esta niña desde lo oculto, el novio está enmascarado, se transfigura en perro para poder perpetrar la transgresión y no sufrir la culpa que la sociedad le impone a este tipo de actos, renuncia a su condición de ser para devenir otro, un animal o una lengua que se encuentra fuera de la cultura, de la norma y de la ley.

Ella levantó su cara bellísima, hecha con azúcar de almendras, la mirada algo oblicua. Oyó una lengua roja como una lila, suave, de satín, pero con una púa, que la distraía de las demás cosas del mundo. – Yo soy Juan, señora querida, Azucena.

Ella casi contestó, lo casi único que había aprendido a decir- Yo voy a la escuela. Aunque ya no iba. La lengua decía: - Ahora no irá. Venga para acá.

(...)Se le acostó al lado. Era como un perro grande, inmenso.

- señora Azucena, sea buena, no grite. Me matarían.

El tenía puesta una máscara, tal vez para que ella no supiese bien quién era. A lo mejor era el que mataba sandías. Porque algo creyó reconocer. (“Misa final con alitas, pp. 56-57”).

La señora Azucena vive la violación bajo el influjo de la anestesia. La conciencia debe estar obnubilada, adormecida para que Juan pueda perpetrar su delito, de lo contrario estaría el peso de la mirada, la posibilidad de la sentencia y del enjuiciamiento. De este modo, el violador no vive la abyección de sí mismo; al observarse en Azucena siendo lo “otro”, se mantiene en el límite, para lo cual crea una atmósfera particular con clavos de olor destinados a marear a la niña, mecerla un poco para adormecerla, mediante bellas palabras tranquilizarla. Velos y más velos van cubriendo la escena, la máscara de Juan, la atmósfera anestésica, juego constante entre lo que se exhibe y lo que se desea mantener oculto. Entonces, el amante como la víctima

deben estar fuera de sí, de sus cuerpos, fuera del orden, así Azucena casi dormida, casi sin darse cuenta experimenta la transgresión.

Él bebió, luego ella trepidó, medio durmiendo entregó y fue deshecha su media de hilo, más íntima, diminuta, celeste. (...) Estaba asada. Le habían sacado su gema de señorita. (“Misa final con Alitas”, p. 57).

Juan desaparece inmediatamente tras la consumación del encuentro sexual, Azucena en cambio, aún con la conciencia obnubilada se queda recostada, sin saber qué hacer ahora que había “pasado a ser otro ser”. En eso, llega una mariposa/mariposón que se introducirá en ella para hacerla experimentar el goce. Se vuelve sobre el autoerotismo, una menor que establece su propio modo de experimentar su sexualidad, el principio de placer transfigurado en un insecto hermafrodita. No por eso deja de caer sobre ella el peso de la norma que inflige la familia; surge de inmediato la culpa ante la pérdida de la inocencia, por haber experimentado su propio cuerpo, el pecado original es reactualizado para inmediatamente transgredirlo, con lo cual lo abyecto se difumina, o bien se oculta, permaneciendo impune ante el deseo femenino.

Señora Azucena dio un leve grito; ya había aprendido a gritar despacito. El mariposón se aplicó pero no trabajó, voló, merodeó, y volvió a la cita, al fin cumplió. Señora Azucena al día siguiente tenía miedo de ir al jardín. Sus padres la encontraron como en un misterio. Al mes siguiente le buscaban novio apresuradamente. Ella se negaba. Sin querer, juntaba las piernas. (“Misa final con alitas”, p. 58).

La señora Azucena experimenta la culpa por medio del pudor; el gesto de cerrar las piernas indica que es consciente de la falta, que la institución ejerce sobre ella, simbolizada por los padres quienes buscan un matrimonio con urgencia. De este modo, el erotismo en su calidad de actividad humana, ha sido cercado desde múltiples ámbitos; aún así, pervive en él algo que no responde a una certeza, sino bien se instala en una dimensión ambivalente del lenguaje, producto de lo abyecto. Por ende, los intentos por restringir, por imponer la norma ante el autoerotismo o la violencia fracasan, las instituciones son incapaces de contener este exceso, aquello que desborda y se proyecta fuera de los límites. El orden social se desintegra, ante lo “otro” que pervierte el plano de lo simbólico para hacer entrar en él lo no simbólico, que manifiesta una producción

vana que no lleva a nada más que al placer, la experimentación y la construcción de un universo en torno al sí mismo. Por eso, en “Misa final con alitas” se repite la escena, Juan vuelve a buscar a Azucena, abusa hasta que ella ya no puede más y le pide que se aleje. El propósito de ese distanciamiento es que vuelva el mariposón que la haga experimentar nuevamente el goce. Juan la espía tras unas mazorcas, “parecía un militar que lo prendía”, la institución emerge oculta tras una planta, para efectuar la sanción al delito, mas el castigo queda en suspenso ante la duda de quien será apresado. La ley se vuelve inoperante y tan sólo puede observar, mirar su propia destrucción. De esta manera surge la ley, se patentiza para ser derogada inmediatamente, puesto que no hay creación sin ley, lo abyecto se encuentra apegado a ella. Así, *Misales* no busca eliminar la norma, sino la afirma para poder transgredirla, deformarla a partir de sus propias formas, vaciadas de sentido, se violenta el signo para establecer el ingreso de lo “otro”.

El se asustó, se puso atrás de una planta que parecía un militar que lo prendía, que lo iba a encarcelar, que ya lo llevaba preso.

Ahí entró la mariposa, volvía del infinito.

Plegó las alas, se aplicó, temblaba en el delito (Misa final con alitas, p.59).

La violencia que opera en estos relatos es múltiple, victimario y víctima se entrelazan, se funden, se intercambian. Como señala Roberto Echavarren, “Atacar y ser atacado son los vértices de un goce vivido como tortura o crimen, cuando “otro” vive jugando con la muerte de alguien”.³¹ Es decir, las agresiones llevan consigo un deseo de acabar con el otro, el encuentro sexual se traduce en una experiencia que se desplaza entre el placer y la angustia ante la posibilidad de la muerte, como también de la resurrección. Los amantes se encuentran en un estado intermedio, la vida en la muerte y la muerte en vida son instancias presentes en la obra.

Unos que pasaron se asustaron. Prendían una luz, decían entre los fósforos, que el viento apagaba enseguida.

-No es de aquí, y va muerta. Murió recién. O la mataron.

Decían:- Está sangrando.

Tomaban la ropa roja por una hemorragia.

³¹ Echavarren, Roberto. Op. cit., p.103.

*Se iban con temor de que los comprometiesen.
Y se iban con temor de que los comprometiesen.
Señora Diamel seguía fija, y a la espera.
Hasta que en la sombra otro se hizo inminente. Clamó:
-Ah, un cadáver. (“Misa final con Diamel”, p.73).*

El cadáver es “el colmo de la abyección” para Kristeva, el cadáver sin Dios ni ciencia, “aquello que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte”.³² Dicho de otro modo, es la muerte que ingresa a la vida, el cuerpo despojado de toda dimensión trascendente, simplemente materia en proceso de descomposición que contamina todo a su paso. Lo abyecto del cadáver está dado por la vulnerabilidad de la vida, la experiencia de muerte que se concretiza de modo patente, desestabilizando el sistema, fuera de toda ley, no hay espacio ni lugar en el orden de la cultura para los despojos del cuerpo. Por tanto, el sujeto pierde su condición de ser para constituirse en objeto; sin embargo, ello no soluciona el problema, ya que sigue siendo una incomodidad, su condición particular se da en la medida que es inconcebible su permanencia en la comunidad, el ritual fúnebre intenta dar una explicación para este estado de la materia intraducible, ocultándolo bajo tierra. En “Misa final con Diamel”, el cadáver posee el poder de una doble transgresión, por medio de lo mixto (ni tan vivo ni tan muerto) es el protagonista de un encuentro sexual. La necrofilia es aquí la violación desde la violación, la penetración de un cuerpo inhumado, caído, desalojado de toda sexualidad, de toda posibilidad de goce. En esta misa, el deseo masculino se focaliza en aquellos “restos” a la vera del camino, el objeto de deseo ya no es el cuerpo, no es la mujer, sino el cadáver que se encuentra ante él.

Le agarró las manos que cayeron como ramos. Le separó los pies como dos juguetes. Se metió en el hoyo de donde salía un poquito de sangre y un poquito de óleo. El enseguida, daba gritos exagerados, ardía gemía, llegando al colmo muchas veces. La abrazaba, la levantaba y ella caía hacia atrás. Él murmuraba palabras obscenas y religiosas, entreveradas, porque se daba cuenta de que estaba actuando en dos planos, iguales y lejanos.

³² Kristeva, Julia. Op. cit., p.10.

Al fin se retiró. Le juntó los pies. Se fue gritando, como queriendo del todo convencerse:

-¡Hiné una muerta!! ¡Hacía ya mucho que no tenía una! ¡Qué delicia! ¡La irrigué bien! ¡Qué...

Y sí, la había regado muy adentro con un agua de rosas rojas muy caliente.

Se volvió a intervalos a ver si la otra se levantaba desde su cadáver. Pero, no. (“Misa final con Diamel”, p.74).

La vida y la muerte se comunican, el amante actúa en ambos planos por medio del cadáver que entabla una complicidad con ambos estados. El cadáver es un híbrido que permite que los dos estados se comuniquen; sin embargo, como nada es lo que parece en este universo ritualizado de Marosa, los restos de la señora Diamel vuelven a la vida por medio de la fecundación. Muerta, logra lo que en vida no podía, se invierte la relación por lo cual no es el deseo masculino que se satisface en el cadáver, sino el deseo femenino por embarazarse que simula su propia muerte, al punto que ya no es posible distinguir si está viva o muerta. La escena es absolutamente obscena, ya nada permanece oculto, todo es expuesto, lo residual, lo suplementario del evento se transfigura en una posibilidad por parte de la sujeto femenino de empollar. Por tanto, un huevo³³ se transforma en un artefacto en que se funden las polaridades, en el oxímoron de lo muerto y lo vivo, la paradoja es deshecha y con ello se instala la imagen de un deseo por ser fecundada, que permanece al resguardo tras la envoltura, impertérrito. La obra redonda en la confusión de estados, el goce se ve trastocado por el autoerotismo y la autofecundación. Así, el principio de placer se (re)formula de modo inconcluso, ambivalencia que proclama aquello que es, pero a su vez no es, la muerte en vida, la vida en la muerte. Entonces, la fecundación del cadáver desestabiliza los discursos propios del “establishment” respecto a la actividad sexual, no hay cabida para este acontecer donde la norma pierde su carácter institucional. En esta perspectiva, los roles víctima/victimario presentes no se entronizan en la dicotomía pasivo/activo; el amante ejerce la violencia sobre el cadáver y éste ejerce la violencia sobre el ciclo de la vida,

³³ UN HUEVO: “Es la pequeña gema, o lo que fuere, de donde se produjo el Big-Bang, y otra cosa más recóndita, y cálida, como un capullo tibio, caliente. Algo ahí; en la entraña, un inicio, un pio, un latido, una perla, un huevo, una... molestia diabólica y celeste”. La definición corresponde a lo señalado por Marosa di Giorgio. Machado, Melissa. *Con la poeta Marosa di Giorgio “A escribir al mundo he venido.”* Con-versiones. Abril de 2006 <http://www.con-versiones.com/nota0537.htm>

desde lo “caído”, desde la muerte logra la fertilización, no hay carencias desde el punto de vista de la sexualidad, ya que integra todo en ella.

Señora Diamel se puso de pie; primero arrodilló. Se tocaba los ovarios, las fontanas. Decía: -Ahora, sí embaracé. Lo sé. Ya lo estoy sintiendo. Lo que no pude lograr viva, lo logré de muerta. (...) Cuando llegó a su ciudad, la cruzó en puntillas, ajustándose más y más los velos. Sólo dejó afuera un ojo. Llegó a su casa y entró con cautela a cuidar los huevos. (“Misa final con Diamel”, pp. 73-74).

En este sentido, la obra tensiona el discurso del erotismo mediante la violencia que se manifiesta desde lo múltiple y lo fragmentario. Lo abyecto se manifiesta como una pulsión caótica que proviene desde el exterior para amenazar un ordenamiento interior, dando cuenta de la fragilidad de ese centro. Mediante la repetición de la experiencia sexual se busca establecer un orden del caos, hacerlo visible y legible, pero en dicho intento se deforma el orden de lo simbólico desintegrando y volviendo inoperante la ley del padre, aquellas normas impuestas por la cultura para dar una apariencia de armonía y control sobre lo real. En “Misa final con murciélagos” se establece el devenir erótico desde una fluctuación entre el principio de individuación al reencuentro con la unidad, que convoca a la orgía, al abrazo con la colectividad. La violencia se ejerce sobre los límites del cuerpo desdibujándolos en un encuentro sexual que se proyecta por medio de la reificación del devenir animal. Los murciélagos, en este relato, se relacionan carnalmente con la mujer.

- Llegan murciélagos

- Mi Dios

Se oyó un largo rumor como el de una pieza de seda que se rasgara. Apareció uno, pero se desdobló en varios.

Ella se puso de costado como si se fuera a amamantar. Separó un poco las piernas. Quitó la sábana.

Uno se le acomodó en la ubre, otro en la otra ubre, otro se le posó en el sexo. Y otro en la nuca, pero éste no libaba, hacía un cosquilleo.

Vibró y se hamacó todo junto. El cuerpo y los hongos negros que acababan de juntársele. (“Misa final con murciélagos”, p. 70).

El murciélago no es uno, son varios, se desdobra para convertirse en múltiple. Lo masculino se fragmenta para satisfacer todos los rincones de ese cuerpo femenino que se entrega al placer, en un devenir animal que se convierte a su vez en hongos, símbolo de la vida regenerada por la fermentación y la descomposición orgánica, es decir, la muerte en vida, la vida en la muerte; el cadáver reactualizado para participar esta vez en una escena orgiástica. La mujer teme quedar embarazada porque deberá abortar nuevamente, es sancionado el exceso sexual, el desbordamiento que busca ser empujado hacia un ámbito otro, fuera de los límites de la cultura en el terreno de lo abyecto. Por ello la orgía ocurre en el descentramiento de la ciudad, en el jardín, en la huerta, entendida como un ambiente naturalizado que no respeta reglas ni dogmas.

-Ahora se dijo- es seguro que me embarazaré. Y tendré que abortar. ¿Por qué habré venido de vacaciones a la huerta? Habiendo podido ir a Buenos Aires o a ¿Por qué no? A Viña del Mar. (“Misa final con murciélagos”, p. 70).

Finalmente, se hará mención al incesto, que a mi modo de ver es la hiperbolización de lo abyecto. Es la rebelión del ser contra aquello que lo amenaza, por ende incurrir en el incesto implica la rebelión del ser ante su propia condición de existencia, borronamiento de su constitución como sujeto, que lo acerca a su animalidad. En “Misa final con una rosa” se presenta un espacio domesticado de la abyección, que muestra el doblez hipócrita del orden de lo social; la sexualidad infantil es iniciada desde el hogar, en la medida que es una violación en el núcleo de la familia, dentro de la institución, que pasa por encima de los límites impuestos por la edad y los lazos sanguíneos. La fragilidad de la ley no se encuentra en un fuera de sí, sino dentro del orden social, fronteras inestables y amenazantes dadas por la proximidad, por la contigüidad que genera la contaminación.

Cuando ella empezó a nacer, él empezó a arder. Pero se dijo, mirando aquella brasa, rosada, encarnada, el soberbio pimpollo ése: -Esto es un incesto, si soy yo el abuelo y el padre; yo engendré- dijo exagerando- a este rosal. Lo crié, le di de mamar, le ofrendo la tierra, el agua, la almendra y la sal. Y tuvo remordimiento anticipado, hasta hizo la señal de la cruz; clamaba: -No debo. (...) echó una gota de agua cristalina desde muy adentro, una cosa íntima, como una menstruación perfumadísima. (“Misa final con una rosa”, p. 95).

El incesto es una práctica que ha sido sentenciada por todas las comunidades, con el propósito de buscar nuevas relaciones de parentesco que no pertenezcan al grupo social de origen. Sigmund Freud³⁴ observa que la constitución de todo clan familiar viene dada por la prohibición del incesto, es la ley del tótem que se asocia al tabú; la transgresión de este principio conlleva la destrucción del propio sistema. Por lo tanto, el tótem establece la relación de pertenencia del individuo con el grupo, para ingresar a él debe pasar por un rito de iniciación que consiste en entrar en posesión de un espíritu animal para luego eliminar su propio ser animal; la aceptación por parte de la comunidad le otorga su condición de ser.

Por tal motivo la paradoja en esta circunstancia es el hecho del incesto mismo, cuando es una de las primeras prohibiciones que el hombre establece para su humanidad; su transgresión no ocurre entre adultos sino entre un abuelo/padre y una niña, que aún no ha incorporado plenamente la moral y el estado de derecho. El delito se resuelve una vez que ella ha menstruado por primera vez, entonces se hace inminente el deseo masculino por poseer ese cuerpo femenino, por marcarla y ejercer un estado de pertenencia. En el relato la violación no pasa desapercibida, es observada por diversos testigos; los animales intentan evitar la falta, pero sus esfuerzos son en vano, en este “ritual de iniciación”, por lo cual mueren ante la presencia de este cuerpo infantil violentado. Lo animal se introduce en el relato para testimoniar los sucesos, una mirada fuera de lo humano, que no puede intervenir en el desarrollo de los sucesos, tan sólo observa con consternación e inocencia.

Ante estas circunstancias se hicieron presentes otros individuos: un gato vino; dio un salto alto y trató de morder a los dos. Pero se fue. Entonces llegaron unos lagartos menudos pero con mantoncitos; morían enseguida, quedaban de perfil y con un solo ojo quieto y lúcido mirando lo que había. Ni frente a esto el dueño del rosal y del mal, se detuvo. (“Misa final con una rosa”, p.95).

³⁴ Vid. Freud, Sigmund. *Tótem y tabú. Obras completas*, traducción directa del alemán, Luis López-Ballesteris y de Torres; ordenación y revisión de textos e índices, Jacobo Numhauser Tognola, Madrid: Biblioteca Nueva, 2a. ed., 2001-2003.

Es el abuelo, el padre, el eje de verticalidad que a lo largo de la historia ha ejercido la violencia sobre lo femenino, imponiendo su ley. El incesto materializa y alberga la abyección de la agresión, donde la iniciación se convierte en una violación silenciosa. Ya que no hay lenguaje, la experiencia se torna intraducible. La referencia al cuerpo de la niña, como una “flor”, se focaliza en el himen, en el fragmento, convirtiéndolo en fetiche, con lo cual la transgresión se oculta nuevamente. Se aminora la culpa por parte de lo masculino ante el devenir del cuerpo femenino en planta, que establece un fuera de sí de la sujeto; con ello no hay institución, no hay castigo y la culpa inicial es transmutada en sobreestímulo. Sin embargo, se genera un movimiento subversivo al interior de esta misa, el cuerpo sacrificado de la niña establece un giro en su comportamiento y comienza a seducir a la figura masculina; entonces establece una autoviolación con el propósito de adelantarse a su agresor.

Ella atinó a coquetear; aunque sólo era una rosa, pareció ponerse peinetas, mover los ojos; no hubo tiempo para nada más. Se le caían todos los pétalos; la zarandeaban como a un ovario, como a una cosa.

El estaba oscuro; ella era sólo una rosada rosa.

El resto del mundo ni se veía. (Misa final con una rosa, pp. 95-96).

En síntesis, *Misales* da cuenta de una violencia modulada, en sus modos de perpetrarla, vivirla, efectuarla, satisfacerla, sufrirla. Así, fragmentadamente, episódicamente desde sus matices, desde sus mitos e imágenes, recorre el imaginario colectivo de la transgresión que se imprime en los cuerpos. Lo abyecto que se instala en los límites del mundo humano, en un discurso que se manifiesta desde el borde; aquello prenominal, preobjetual, más allá del lenguaje, testimonia la violencia sexual que ha estado presente. Eso “otro” inaprehensible crea intersticios en el orden de la cultura que establece las limitaciones de la ley, exhibe la imposibilidad del dogma, de la moral y de la ley. En esta medida, como ya se ha mencionado, la obra crea un misticismo sin Dios y una religión sin ciclos; por el contrario, un devenir constante entre las formas de la sexualidad.

El relato de por sí es fragmentario, aúna la heterogeneidad donde ninguna de las historias se concatena con la otra y al mismo tiempo todas se relacionan al interior de la poética de Marosa di Giorgio. Los nombres de los personajes, los Tatú y las Lavinias de

la historia son unos, son muchos; el anonimato da cuenta de que no son sujetos propiamente tales los que participan, sino por el contrario, deseos erotizados en una puesta en escena de confluencia en torno a lo sexual. Todo está sujeto a ser partícipe de este erotismo integrativo, por lo cual nada es neutro al interior de la obra de Marosa di Giorgio.

A su vez, el lector también es erotizado, el efecto performativo se desplaza entre dos polos; por un lado, como se señalaba en el primer capítulo, participa del acto de mirar, un voyeur donde el fin esperado es un goce intransitivo. Por otro lado, producto de la violencia que se imprime a cada historia, a cada encuentro y a cada escena, el lector es parte del testimonio de este registro. Lo abyecto perturba una identidad, un orden y también al lector, mediante la mixtura de los elementos, frontera móvil que exhibe la violación dentro de la ley. Todo crimen patentiza la ley para poder transgredirla, la desestabiliza, y la debilita desde el interior, la expone en su máxima fragilidad. El embiste de la violencia mella tanto la escritura como la lectura producto de este autoerotismo, de la intransitividad del encuentro sexual que hace referencia constante al sí mismo; sin embargo, paralelamente deja una huella abyecta y evanescente de los crímenes en torno a los cuerpos, al deseo que alberga la historia desde sus comienzos.

Capítulo III

Simulación y transfiguración

En los capítulos anteriores se expuso el modo en que opera el erotismo al interior de los relatos, proponiendo una puesta en escena especular del juego sexual, cuyo móvil sería la violencia que se manifiesta desde lo abyectado por el orden de la cultura; un constante juego entre el ser y parecer de los acontecimientos que da cuenta de una sexualidad en constante devenir. En este capítulo, se observará cómo *Misales* no corresponde a un modelo de lo erótico, sino bien a procesos de simulación, construyendo una hiperrealidad que no posee un origen, “suplantación de lo real por los signos de lo real”,³⁵ más real que lo real, el deseo por imitar obscenamente la realidad. En este sentido, se transgrede el orden de lo simbólico por medio de sus propios signos, haciendo ingresar con ello lo no simbólico; en ese movimiento de impostación radica el poder de subversión presente en los simulacros. Al trabajar desde el plano del significante, mantiene sólo las superficies, la piel, los mantos, lo envolvente, pero despojado de su contenido. Entonces no se apela a lo trascendente ni a la esencia de las cosas, como tampoco remite a un origen perdido sino, por el contrario, opera desde el vacío.

Para el neobarroco, el travesti³⁶ sería el ejemplo paradigmático de la simulación, pues emprende una búsqueda que privilegia el parecer antes que el ser de las cosas y para ello debe ir más allá del ser mujer, de la feminidad. En consecuencia, se concatena con una pulsión de muerte al fijar su propia masculinidad mediante el camuflaje, que oculta y borra su condición hasta el punto de desaparecer el sí mismo en pos de esa imagen que se desea representar. En un constante juego de máscaras que devela el artificio tras ella, ni mujer ni hombre, el travesti apela a una construcción incesante de las formas, es un simulacro que constantemente simula ser un otro, sin embargo, ese otro no es la mujer, no es el Ideal de mujer, reproduce la apariencia de ella, elabora una imagen hiperreal de la mujer. Esta construcción no posee un origen, lo precede, ante la imposibilidad de aprehensión de ese momento que ha quedado atrás surge el vacío y se productiviza desde él. Es el “reverso del saber que se posee, no una presencia plena,

³⁵ Baudrillard, Jean. “La precesión de los simulacros”. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 6ª edición, 2002, p. 11.

³⁶ Sarduy, Severo. Op. cit., pp. 53-61.

dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación”.³⁷ Dicho de otro modo, es lo abierto, aquello que ha quedado atrás, que se ha segregado en pos de la constitución de los sujetos, del *cogito*, de la cultura; por ende, emerge desde el vacío, desde lo no simbólico, aquello que no posee palabras ni lenguaje. En este contexto, surge la simulación que se instala en lo real, se apropia de sus formas, mas su significado corresponde a una revelación, remite a lo “otro”, aquello que se ha dejado atrás.

En *Misales*, el deseo sexual es el que se traviste, con ello trastoca y transfigura todo a su paso. De este modo, nada es lo que parece, la mirada se parcializa, se fragmentan los cuerpos, tan solo se obtienen restos y partes. Puesto que el deseo no responde a los propios sujetos, los borrona, los hace desaparecer tras su permanente transformación en el otro, ya sea en una planta, un insecto, un fruto, etc. El devenir animal, entendido no como un traspaso de las características del hombre sobre el animal ni como un traslado del deseo sexual gratuitamente, sino como un ir más allá, traspasar ese límite que disuelve las dicotomías entre ambas dimensiones, privilegiando la semejanza en pos de la diferencia. En esta medida, el erotismo deja de ser entendido como una actividad netamente humana, se entabla como una manifestación desde el cuerpo que repercute en una puesta en escena, que cubre de maquillaje las superficies, pelajes, plumas, frutos, faldas, ruedos, enaguas vienen a alimentar el deseo de los sujetos, establecen un imaginario, una creación infinita de lo erótico. Así, en la obra el enfoque no está en la mujer o en el hombre ya que no hay sexos, no hay géneros, la simulación se produce desde lo no esencial, recoge la pulsión de mimetismo, el movimiento incesante, el desborde de lo sexual, de modo que no hay un fin (la cópula), no imita un modelo de lo erótico, establece la supremacía de la imagen hipertélica de la sexualidad. Así, el deseo se hiperboliza, se excede a sí mismo y con ello muestra distintas facetas; se encubre, se descubre, se pliega, se despliega para poder lograr un ambiente propicio al placer, alcanzar aquellas condiciones óptimas que emergen desde la intransitividad entendida como un constante referir al sí mismo, un autoerotismo, una experiencia del autogoce. En consecuencia, ya no son dos los que participan, es uno y

³⁷Ibid., p. 60.

“un algo más” lo que se necesita para generar una atmósfera idónea, en un lugar fuera de los límites de la norma, como una experiencia imaginativa que precede la realidad.

Jean Baudrillard, en *Cultura y Simulacro*, señala una distinción entre disimular y simular, en que el primer término responde a un impulso por fingir lo que se tiene, mientras el segundo finge lo que no tiene. En *Misales* se disimula y se simula; ambas dimensiones están presentes, se comunican y se entrelazan, por lo cual es imposible referir a la una sin la otra. De esta manera, se simula el erotismo entendido como “el arte de amar”, que respondería a una actividad propia del espíritu.³⁸ El resultado sería un simulacro que comporta la creación de una imagen poética que transfigura al original al vaciarlo de su contenido trascendente, de su sentido original. Por ende, se presenta un autoerotismo especular/espectacular, que se manifiesta por medio del deseo sexual que pervierte y altera las significaciones del relato, configurando un tejido de imbricaciones, de sexualidades en devenir, que no remite a nada, que no produce nada, postula en cambio el juego, la ley del derroche.

En “Misa final arriba de un hongo” destaca este doble juego de ocultamiento y develamiento de los objetos. En primer lugar, la puesta en escena de los encuentros o bien de los desencuentros amorosos no ocurre en la casa en que viven el Rubio y Ester, sino en la laguna que la refleja. En “el subconsciente de la casa” todo ocurre, es ahí donde se encuentran los deseos y pulsiones más ocultas, donde no opera la norma ni las instituciones, donde se pervierten y espejean las formas, el lugar de lo imaginario, que construye la apariencia de realidad. De esta forma, desde el comienzo el relato se enuncia como un espacio que se duplica, que participa en dos dimensiones: la casa y la laguna. Así, el erotismo se encuentra en permanente tensión entre lo real y lo especular, los acontecimientos ocurren a uno y otro lado del espejo, no en el hogar, el patrimonio, sino bien en el jardín, en la huerta de localidades aledañas a la casa, próximas a la laguna. El exterior refleja lo doméstico, un orden, un modo de ver las cosas; afuera, en

³⁸ Esta noción de erotismo corresponde a lo señalado por Bataille en *El erotismo*. Al respecto, señala que esta actividad amorosa se encontraría profundamente imbricada en la historia de la religión, puesto que respondería a una actividad propia del espíritu que nos distanciaría de “lo animal”, en la medida que no responde a un fin meramente reproductivo. De este modo, el autor establece que el erotismo presenta una transgresión del orden natural que a su vez comporta una segunda falta, al romper el principio de individualidad que gobierna en el ser humano, en pos de un principio de continuidad, la unión de dos sujetos. Así, el deseo erótico no sólo comporta la ruptura con lo reproductivo, con lo animal sino que también afecta al sujeto en su aspecto óptico. Vid. Bataille, Georges: *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

cambio, no hay ley, la naturaleza plantea una liberación de los sujetos, los desata, los enfrenta con sus propios deseos, fantasías y perversiones,

Muchas veces fue llamado Dentudo. Los peces Dentudo vivían, abundaban, en la laguna de debajo de la casa, adonde se bajaba por unas piedras, o de un salto, lo que producía terror. Esa laguna era el subconsciente de la casa. En ella había objetos y deseos, muchos. Retorcidos, grandes. (“Misa final arriba de un hongo”, p. 99).

Lo anterior alude al motivo del doble que se emparenta con la simulación, en la medida que juega con la apariencia, imita la naturaleza, cuyo resultado es una imagen contrahecha del orden de lo natural. Se realiza, en el reflejo, una imagen fantasmagórica de la casa que no responde a la noción de patrimonio, ambiente protector que acoge en su seno la institución de la familia. Por ende, responde a un retorcimiento de dichas formas, trabaja contra ellas, las invierte, las fragmenta, reduciéndola a partes, a restos; “objetos y deseos, muchos. Retorcidos, grandes.” Se superponen dos mundos idénticos entre sí, donde ya no es posible establecer una distinción entre ambos; la casa y la laguna se confunden, la disputa de dominio de lo real y de lo ficticio se suspende ante la ilusión, lo imaginario cobra relevancia, permitiendo el ingreso en uno y otro plano. En esta perspectiva, los amantes entran y salen de la casa permanentemente, pero el Rubio, que se asemeja a esos peces Dentudos que abundan en la laguna, se resiste a franquear el umbral; su deseo por Ester sólo es concebible en el jardín, al anochecer, por lo cual no ocurre en el espacio doméstico, sino en el exterior, fuera de los límites impuestos por la cultura. Los amantes se casan de pie, se realiza la boda en lo abierto, en la oscuridad, tras las sombras. Sin embargo, Ester al ingresar a la casa se percata de su embarazo, “se ampolló como un pospón diminuto”, la comunión entre ambos, “las nupcias” se legitiman en el espacio doméstico por medio de la fecundación. El juego debe poseer un fin, prolongar la imagen de clan que albergará nuevos deseos, nuevos temores, que ocultará la casa, al interior de esa laguna.

Y de pie se realizó la nupcia. Como era a la caída de la tarde, los vecinos no se dieron cuenta. La rubia atravesó el jardín, pálido, las herrerías; vio la laguna, y entró a la casa. Venían ella y el embarazo, que se ampolló como un pospón diminuto. (“Misa final arriba de un hongo”, p. 99).

En esta perspectiva, el otro lado del espejo gobierna este relato, adquiere preeminencia, propagando sus rasgos en distintos planos, provocando múltiples relaciones espejeantes que alteran el sentido de la narración. Así, el Rubio y Ester se duplican, surgiendo Roberto de los Bosques y Laura la madona, los dobles, los alter egos, que se configuran como el reflejo de los amantes, responden a sus deseos, a sus pulsiones más primitivas, ilusiones que se toman por verdad.

En medio de estos aconteceres, vagos, casi nulos, ocurrió el redescubrimiento de Laura, la madona. Ella era el anuncio, ella era aquella sombra. Estaba reclinada en la colina ¡Y no la había visto antes! Y tomaba por ilusión la verdad. (“Misa final arriba de un hongo”, p.111).

La madona comporta dos acepciones que están en juego en este relato. Por un lado apela a la imagen de la musa, fuente de inspiración a la cual se invoca para el ejercicio de creación; por otra parte, simboliza el objeto de deseo masculino que se descubre en la *femme fatale*. Ambas denotaciones corresponden a constructos sobre la mujer elaborados por el logos, superficies que recubren el deseo sexual masculino, en su exceso, constituyendo la fantasía de ser mujer. Laura es “aquella sombra” que se refracta para envolverlo todo, se cierne sobre la casa, alterando el orden seguro, es el caos que altera la univocidad del sentido.

Pasaron otras cosas. Otros días. Una especie de sombra medio cubrió el jardín. No había forma de quitarla. El Rubio dejó de golpear los hierros y tomó unas tijeras de podar; cortó las negras parras de los diablos, pero persistía abajo, tenaz, aquella sombra. Tenían una molestia, fueron a las duchas. Éstas bajaban por las rocas sin parar. A ver si esto les curaba la demencia. Salieron muy mojados, sin curar. (“Misa final arriba de un hongo”, p. 100)

Así, nada puede aplacar aquella presencia, la sombra, el delirio sexual intenta ser evadido por medio del trabajo, como reflejo de la racionalidad que se resiste a ser vencida. En el dominio de la ilusión, del deseo que se experimenta mediante el desenfreno, nada les entrega la cura a su malestar, a la incomodidad que produce ese desborde de sensualidad y erotismo, que conlleva la demencia, la distorsión de la realidad.

En relación a lo anterior, Ester se aferra a la tierra en búsqueda de una estabilidad, escarba entre ella pero encuentra unos tubérculos que se transfiguran en pequeños Papas, “Popes, Papas en sus oscuros trajes”, algunos se comercian como figurillas religiosas, aunque se sabe que son vegetales, algunos ríen, algunos juegan con su compra, mientras una rata intenta comerse las que quedan. La sacralización de lo profano y la profanación de lo sacro, en ese doble enmascaramiento de inversión de los valores, provocan que la imagen se torne inestable, ya no es posible distinguir lo verdadero de lo falso en este movimiento incesante de las apariencias. El mundo vegetal se suma a este carnaval de las formas, aparece un zapallo, “Mujer Ester lo partió. Adentro tenía semillas, pobres, quietas y mal puestas”, en ese gesto ella ve reflejado su sexo, siente pudor por lo cual lo tapa inmediatamente. En consecuencia, esta atmósfera de exceso, donde todo es erotizado y sexualizado, llega a su paroxismo durante el encuentro sexual entre Laura y Roberto. El Rubio, “*Él espiaba, hirviendo, airado...*” observa la escena, participa de su propia fantasía, le otorga vida, por lo cual invierte la versión de las cosas, juega a nivel de significantes, se mira a sí mismo mirando nada, donde el desdoblamiento entre el verse y lo que ve produce una imagen fantasmagórica del encuentro sexual, se configura como un simulacro, al no instalarse en la realidad, derroche de erotismo, del juego de las apariencias. El Rubio no es el único que observa, hay un lobo que también es testigo de la escena, paulatinamente abandona su intransitividad para participar de ese encuentro.

El lobo alterado, pálido, empezó a ser reflejo, empezó a ser espejo. Devolvía los gritos de ambos aumentados. Se volvió testigo minucioso y un megáfono. El rubio y la rubia, alertas, lloraban por distinta causa similar. Se besaban con la punta negra de la lengua. Pero, estaban separados, pendientes de los gritos y la guerra. (p.100).

El lobo observa a Laura y Roberto, su mirada se torna en espejo e imita más real que lo real los gritos de los amantes, la función de testigo se realiza desde el mirón. El lobo experimenta aquello que ve en su propio cuerpo, emite como caja de resonancia el ritmo de los amantes; en esta inversión y perversión de las formas surge la idea del espejismo entendida como visión de lo real que, por medio del acto de mirar, se vuelca sobre sí mismo, vive el goce de manera distinta desde un autoerotismo, desde sí mismo. Al igual que el Rubio y Ester se reflejan a sí mismos en la mirada del otro, en el acto de

mirar a Laura y Roberto que son a su vez reflejos de sí mismos. Las relaciones especulares son múltiples, el deseo se refracta e incorpora a su vez múltiples copias de sí mismos, donde ya no es posible dar cuenta quién dio origen a quién, tan solo queda la copia que se replica en este juego del erotismo. No obstante, el Rubio se obsesiona con su propia ilusión, desea poseer a Laura, la madona.

Le decía, le gritaba y susurraba: -Soy su Robin Hood, madona, soy el que ya con usted bailó!

Y quería ser sí, el Robin Hood que ya con ella había bailado, y aún parecía entre las arboledas hacer tangos mágicos, echar calientes rosas de seda por todos lados. (p.111).

El Rubio se arrolló en una grieta, triste de ser feo.

Pasaron más cosas en muchos o un mismo día. (p.112).

El Rubio es consciente de su fealdad, su doble Roberto de los Bosques es la imagen del perfecto amante que puede poseer a Laura. El deseo sexual que le provoca la imagen de la madona lo lleva a vivir su propia transfiguración en un hongo, en un otro, ante la imposibilidad de devenir aquel Robin Hood de su propia fantasía. En consecuencia, emerge y se da vida al mito de Narciso, que en una primera instancia no se reconoce en su propio reflejo, se encuentra en un estado de fascinación, se deja seducir por la imagen que se proyecta en el agua, la cual no puede aprehender, ya que no remite más que a sí mismo. En este desdoblamiento del sujeto surge el hongo que incorpora lo muerto en vida y la vida en la muerte; entonces, mediante la transformación de sí mismo, puede acceder a ambos planos o más bien puede realizar su fantasía en el plano de la ilusión, su deseo se convierte en pulsión de muerte, en aquel esfuerzo por convertir en realidad la apariencia de esa idea. Esa señal de aspiración a ser un otro, provoca la fijación de él mismo y con ello su propia desaparición.

Madona Laura estaba sobre un hongo.

Él vio y lo prosiguió. Sí, era hongo. Inmenso.

Está muerto (se sabe, cálifa), está vivo. Fofó, lúbrico, reproductivo. Unas víboras de cabezas almendradas borboteaban desde él.

Está húmedo, liso, hueco, unido al jardín de papas por cuerdas que partían de él mismo. Así, se podía tironear al hongo desde la propia casa. (“Misa final arriba de un hongo”, p. 102).

El encuentro entre el hongo y la madona se realiza, éste penetra a la mujer, sin embargo, se encuentra con un pequeño ser que yacía en su interior, el cual extrae y observa que es un lobato, “es perfecto ya; castaño; orejas; dentadura hermosa, nació con dientes. Sonrió. Y murió”. Así, la participación del lobo convertido en espejo del estertor de los amantes, es testigo y participante de la escena logrando fecundar a la mujer; su transfiguración en caja de resonancia que repite y aumenta el ritmo de los amantes a su vez repercute en ellos, un inesperado efecto rebote que se traduce en el alumbramiento de un pequeño lobato, la fijeza se transforma en vida, no obstante la ilusión no sobrevive y muere inmediatamente. El Rubio vuelve a la casa haciendo “como si lo de la madona era cierto” a contar lo sucedido a Ester, sólo cuenta lo del lobito, el resto permanece en secreto, reservado al espacio de la laguna.

“En misa final arriba de un hongo”, el espacio no solo se duplica sino que entre ambos se abre un nuevo canal que genera múltiples relaciones espejeantes, todo se invierte, todo es apariencia, la casa refleja la laguna, junto con ello El Rubio y Ester se duplican en Laura y Roberto, que a su vez se reflejan en el lobo, que repercute en el Rubio quien, en el acto de mirar, reproduce la misma secuencia. En esta medida, todo es simulación, se calca la apariencia del encuentro sexual, del deseo masculino y con él se propaga a toda la escena. En palabras de Sarduy, “la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (a)licia que irrita a alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo”.³⁹ Aquello que se resiste a franquear es el objeto perdido en la escritura de Marosa, que da cuenta de la intraducibilidad de la experiencia erótica, con lo cual se privilegia la imagen, el artefacto en un continuo juego de máscaras y transfiguraciones. En consecuencia, “¿Qué se simula? La simulación”⁴⁰ no remite a nada, se privilegia las constantes transformaciones en esta puesta en escena de lo erótico, manifestándose desde una imantación barroca ante la fascinación de las formas, del devenir de los cuerpos en torno al deseo que los excede y desborda, trastocando toda esencia, toda

³⁹ Sarduy, Severo. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992. p. 182.

⁴⁰ Sarduy, Severo. (1987). Op. cit., p. 55.

univocidad de sentido. Por lo cual, los simulacros no poseen una pretensión de verosimilitud, la pulsión mimética no postula la calidad de la copia, sino, por el contrario, capta tan solo la superficie de los objetos, desfalcada de todo origen, de toda trascendencia; en ese movimiento se oculta la transgresión que subvierte toda ley y toda norma. Por consiguiente, la sexualidad y el erotismo son constructos que exhiben el desajuste entre el deseo y la realidad; en ese vacío, en el hiato, se genera la artificialización, la incorporación carnavalesca de las formas, todas las transformaciones son posibles, proyectadas infinitamente, todo puede ser erotizado, todo puede participar en este universo reinado por el deseo; lo humano, lo vegetal, lo animal se unen en este devenir de intensidades y satisfacciones. Por lo tanto, si no hay un momento fundante, si no hay una esencia, lo primigenio viene dado a través del orden de la imaginación; en definitiva, no hay control ni moral, la ley se vuelve inoperante, se expone desde su fragilidad. En su reemplazo se promulga un erotismo transfigurado en una puesta espectacular del juego sexual que remite a una experiencia del autogoce, una vivencia personal, articular del goce.

En términos de escritura, *Misales* se instala en el límite fijado por el orden de lo establecido para hacerse cargo de todo aquello abyectado con respecto a la sexualidad; devela las fisuras de aquel edificio que promulga una heterosexualidad domesticada, que remite al orden de la cultura. Ante la ausencia de un lenguaje que no anule la experiencia, instala sus artificios, crea infinitas imágenes, refracta en múltiples miradas y perspectivas lo erótico. Ante la ley del padre, que se simboliza mediante el tótem con sus respectivos tabúes, simula y transfigura por medio del erotismo, en el acto de escritura, un nuevo orden de lo imaginario que deviene en fetiche. Elemento mixturado, que integra lo divino y lo profano, soporte de la fuerza de lo oculto, de la subversión, encriptamiento del lenguaje, que se revela mediante el juego de significantes. En este misal que construye Marosa, el gran ausente es Dios. Cada rito se celebra en torno a su ausencia y desde ella se establece la creación de un imaginario de lo erótico, no hay una nostalgia por el origen; se asume la imposibilidad de dicha empresa, por lo que esta liturgia erótica y perversa no responde al orden de lo real sino al de la simulación.

Palabras finales

En definitiva, *Misales* guarda respecto a su etimología tan solo la forma; de esta manera instala la pregunta por la trascendencia y el rito de la misa se configura mediante el juego erótico. Sin embargo, la experiencia del goce se produce de modo intransitivo, esa comunión no se realiza, por lo cual el rito se ve vaciado de toda trascendencia y se presenta como instancia de autogoce, ya que no se busca una finalidad en sí misma sino que tan sólo remite al juego.

En síntesis, se espectaculariza el espacio en torno al juego que agrega y resta plenitud al rito, el cual se manifiesta mediante el motivo del doble, entendido como reflejo, desde donde emerge la figura del Narciso. Puesto que es la mirada que se consume a sí misma, se realiza, se gasta, por ende, se acaba. Es decir, es una mirada que se totaliza, pero que a su vez se ve pervertida y con ello la conciencia se ve aferrada a ese acto de autocontemplación. Se postula un sadismo estético, ante la sujeto que experimenta el goce desde su destrucción, desde su sufrimiento, ante la violencia que se vive en lo real se propone adelantarse a su victimario, la autoviolación, la automutilación simulada por medio del goce. Por consiguiente, se construye un aparato escenográfico que pervierte y corrompe toda dimensión del acto sexual, Eros transfigurado y enrevesado.

En otras palabras, no se describe un juego erótico en sí mismo, sino una búsqueda individual, un goce intransitivo, que construye para ello su propio rito, su propio altar y su propio Dios. De ahí que la escritura deviene fetiche, cuerpo lacerado, fragmentado, cuya búsqueda transmuta en obsesión. En esta perspectiva, el sujeto pierde su condición de ser, absorto en este “nudo” queda encadenado al objeto, que se configura como un elemento mixturado entre lo divino y la naturaleza. En otras palabras, el artificio se devela como construcción ajena al cuerpo, cuyo sustento es una materialidad simbólica que convoca a un erotismo, que a su vez cubre y desplaza toda noción de violencia que, en tanto ausencia, se manifiesta. En este marco, *Misales* se traduce en un espacio erotizado donde se establece un juego otro, juego de significantes, o bien de espejos, que crean la ilusión de un escudo que protege a una voz poética que enuncia: una violencia oculta sistemáticamente y en torno a ella va formando nuevas

capas, la escritura se pliega y repliega en la conformación de este fetiche, símbolo de la represión.

En definitiva, *Misales* de Di Giorgio, ya desde una racionalidad neobarroca, ilumina el concepto de identidad femenina desde su especificidad latinoamericana, una sujeto anclada en la historia, que se encuentra enraizada en una tradición que busca una enunciación propia, una voz poética particular y diferenciada. Lo anterior se traduce en la búsqueda de una imagen, que se configura en enigma, lo cifrado, que mediante elementos como artificio, erotismo, simulación, proliferación de significantes, etc., da cuenta de un sentido que se repliega sobre sí mismo imposibilitando su aprehensión.

En relación a lo anterior, considero legítima una lectura neobarroca de la obra *Misales*, pues desde el plano de la forma responde a una operatoria que utiliza elementos como la simulación y la transfiguración, que apelan a un juego a nivel de significantes productivizado a favor del artificio, en ese doble movimiento entre aquello que se oculta y se exhibe. Además, el tratamiento del erotismo en la obra responde a la búsqueda de un objeto, que remite al desajuste presente entre la realidad y su imagen excedida como especular. En consecuencia, se establece una reflexión en torno al lenguaje que se materializa por medio de la imagen poética, la cual proyecta en la escritura de Marosa la búsqueda de aquello que se ha perdido, acogiendo a su vez el problema de la identidad junto con la emergencia de una voz propia. Por último, en esta obra Marosa plantea lineamientos que evocan la configuración de una poética que construye una sexualidad en filigrana, un manto que recubre lo erótico, que se proyecta infinitamente y en donde todo puede ser erotizado, que refleja una capacidad integrativa de lo humano, lo vegetal, lo animal en pos de lo abierto. Desde una racionalidad poética es posible concebir una respuesta otra, una interpretación de la cultura que se hace cargo de aquello que se ha abyectado, de lo que produce incomodidad y terror, pero a su vez no deja de seducirnos.

Finalmente, en esta obra Marosa construye su propio misal, un registro de la sexualidad en su devenir que incorpora un catálogo de la violencia, aquello que ha sido expulsado del orden de la cultura y de la moral cristiana, que se sabe pero nadie reconoce. El erotismo que se convoca disuelve los afectos, la relación de los amantes es ambigua, no existe una complicidad, sino más bien el deseo de satisfacerse a sí mismo,

empoderarse de lo que ha sido perdido, es decir, la reterritorialización del cuerpo, en este libro que nos acompaña día a día y se renueva año a año.

Bibliografía

- Alexandrian. *Historia de la literatura erótica*. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.
- : *Las lágrimas de Eros*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.
- Baudrillard, Jean. "Fetichismo e ideología". *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- : *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2002
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Bravo, Luis. "Marosa di Giorgio: Don y ritual". *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Colombia: Fondo Editorial, Universidad Eafit, 2002.
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1990.
- Carrera, Francesco. "Errare Humanum est". *Walskape: el andar como experiencia estética*. España: Colección Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Corbain, Alain. "Placer y dolor: En el centro de la cultura somática". *Historia del cuerpo*. Vol. II, De la revolución francesa a la gran guerra. Dir. Alain Corbin, coord. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello, Madrid: Ed. Taurus, 2005.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005.
- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009.
- *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas*. Relatos eróticos completos. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008.
- Echavarren, Roberto: "Prólogo". *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.
- : *Fuera de género: Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Ed. Losada, 2007.

- Freud, Sigmund. “Tótem y tabú”, “El malestar en la cultura”, “Los sueños”, “Introducción al narcisismo” y “Lo siniestro”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001-2003
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Ediciones Aldebarán, 2006.
- Goulemont, Jean Marie. *Esos libros que se leen solo con una mano*. Alegria: Ediciones Oria, 1996.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: FCE, 1994.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004.
- Lacan, Jacques. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Lerer, María Luisa. “Escritura y libertad”. *Mujeres y escritura*. Mempo Giardinelli, ed. Buenos Aires: Editorial Puro Cuento, 1989.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lotman, Yuri M. “The notion of boundary”. *Universe of Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press, 1990, pp.131-142. (Traducción del Prof. Jaime Moreno G)
- Marty, Martin E. *Peregrinos en su propia tierra: Quinientos años de religión en América*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1987.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- Pérez Martín, Norma. *Escrito en América*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1998.
- Perlongher, Néstor. “Prólogo: Neobarroco y neobarroco”. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.
- Perniola, Mario. “Entre vestido y desnudo”. *Fragments para una historia del cuerpo*. Parte segunda. Ed. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Editorial Taurus, 1991.
- Rousset, Jean. *Circe y el Pavo Real*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- *El barroco y el neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992.
- Stekel, Wilhelm. *El fetichismo. Desórdenes con relación al sexo*. Buenos Aires: Editorial Imán, 1952.

Tomás y Valiente, Francisco. *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Weisbach, Werner. *El barroco: Arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

Web.

Risso Fernández, Mariana. *Las grietas de la piedra. Una reflexión sobre los límites del discurso en la obra de Marosa Di Giorgio*.

http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-risso.pdf

Capurro, Raquel. *La magia de Marosa Di Giorgio*.

<http://www.mecayoelveinte.com/antiores/pdf/12-La%20magia%20de%20Marosa-Raquel.pdf>

Amícola, José. *Otras voces, otros cánones*.

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.224/pr.224.pdf

Bruña Bragado, María José. *Maneras trágicas de “despertar” a una mujer: El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio*.

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/46/76/PDF/Bruna.pdf>

Vásquez Rodríguez, Gilberto. *El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio*.

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/46/76/PDF/Bruna.pdf>

Machado, Melissa. *Con la poeta Marosa di Giorgio “A escribir al mundo he venido.”*

<http://www.con-versiones.com/nota0537.htm>

Bravo, Luis. *Marosa di Giorgio: las nupcias exquisitas y el collage onírico*

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag1giorgio.htm>

Simonet, Sylvia. *Marosa di Giorgio, una gentil taumaturga*.

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/simonet_sylvia/marosa_di_giorgio.htm

Minelli, María Alejandra. *Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio*

www.con-versiones.com/textos/nota0503.doc