

# La representación del habla en *Misales*, de Marosa di Giorgio

Edison Duván Avalos Florez<sup>1</sup>

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2020

**Como citar este artículo:** Avalos, E. D. (2020). La representación del habla en *Misales*, de Marosa di Giorgio. *Revista Fedumar Pedagogía y Educación*, 7(1), 24-33. DOI: <https://doi.org/10.31948/10.31948/rev.fedumar7-1.art3>

## Resumen

La crítica ha concebido la voz narrativa de *Misales* como un agente potenciador del caos que deconstruye el discurso literario. Este trabajo propone entender esa voz como una manifestación del habla, una liberación de toda normativa lingüística, un ejercicio representativo que crea la apariencia de espontaneidad e improvisación. Para ello, se analizan cuatro características del habla que se evidencian con regularidad en la prosa de Marosa di Giorgio: el lapsus, lo no mencionado, la intervención de los enunciados y el titubeo o la vacilación.

**Palabras clave:** *Misales*, Marosa di Giorgio, habla, voz narrativa.

## Estado de la cuestión

El libro *Misales: relatos eróticos* fue publicado originalmente por la editorial Cal y Canto, de Uruguay, en 1993, cuando Marosa di Giorgio tenía 61 años. Desde aquella época han aparecido varias ediciones en diferentes editoriales latinoamericanas, además de traducciones al francés y al inglés. Una de las ediciones más recordada fue la elaborada por LOM, en 2001, con una portada en la que aparecía *El jardín de las delicias*, del Bosco, y un prólogo de la poeta y gestora cultural Verónica Zondek.

---

<sup>1</sup> Candidato a Doctor en Literatura Latinoamérica, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador. Docente de la SENESCYT asignado al Instituto Superior Tecnológico 'Vicente Fierro', Tulcán, Ecuador. Correo electrónico: [duvanflo@yahoo.co](mailto:duvanflo@yahoo.co)

Otra edición bastante recordada es la elaborada por la editorial Cuenco de Plata, de Argentina, en junio de 2005, un año después de la muerte de la autora, con un prólogo de Roberto Echavarren, quien se ha dedicado a iluminar esa obra con sus estudios. En 2008, esa misma editorial elaboró una compilación de todos los relatos eróticos de Marosa di Giorgio, titulada *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de Lilas*, donde, además de *Misales*, fueron incluidas las obras *Camino de las pedrerías*, *Lumínile* y *Rosa mística*. Desde su primera edición hasta las más recientes publicaciones, *Misales* siempre ha contado con una condición paradójica: sus tirajes han sido bastante reducidos, pero se han agotado casi al instante de exhibirse en las librerías. La razón, sin embargo, es bastante lógica: Marosa di Giorgio tiene pocos lectores, pero cada uno de ellos le profesa una admiración venerable.

### Los antecedentes de las voces

¿Qué encuentran los lectores en esta obra para abrazarla con devoción? ¿Qué es lo que la crítica ha destacado en la narrativa de Marosa di Giorgio, especialmente en *Misales*?

Como en toda obra de calidad literaria y de alto valor estético, los cuentos de *Misales* han sido destacados por múltiples factores que, pese a la profundidad de los acercamientos, no agotan sus posibilidades de ofrecer riquezas. Entre otros acercamientos, la crítica ha destacado en *Misales* su capacidad de recrear un mundo atávico que rememora los orígenes míticos de la humanidad (Echavarren, s.f); su erotismo bizarro y, al mismo tiempo, místico, que logra liberarse de toda grilla política occidental (Solinas, 2010); su visión desenfadada pero exquisita que replantea la normativa de puntuación (García, 2010); sus posibilidades ficcionales que conciben mundos que superan las expectativas del lector (Bruña, 2012); su amplia gama de seres extraños que con su existencia poetizan lo grotesco (Saban, 2014); y su configuración de la voluntad femenina desde una visión emancipadora y expandida (Noval, 2010).

Sin embargo, aquí nos interesa centrarnos en lo que la crítica ha dicho acerca de cómo el libro *Misales* configura una voz que palpita con un tono único y propio desde cada cuento.

Esteban (2009) explica que las voces presentes en *Misales*, las voces de los animales, de los objetos, de los seres del más allá, provocan un quiebre temporal que genera una tensión entre el género narrativo y el poético; una tensión que, a su vez, genera la impresión de que los cuentos hacen parte de un legado anterior a la humanidad o perteneciente a un estado primitivo o salvaje del sujeto.

En sus textos lo escrito se aproxima por momentos a la recreación de una oralidad previa a la escritura en la que podría adivinarse tanto un indicio ante-histórico como el registro de la textualidad ágrafa de la niñez -lenguaje en gestación, excesivamente gráfico, que se construye al límite de la corrección gramatical. (Esteban, 2009, p. 61).

Saban (2014), al analizar los elementos monstruosos en *Misales*, concibe la voz narradora como otro monstruo; uno que logra fracturar la sintaxis hasta llevarla al límite donde la escritura se difumina con la oralidad:

Por ende, también la escritura en su barroquismo se vuelve monstruosa ya que socava los límites de lo esperable, formando un mundo propio, fuera de lo común. Lo monstruoso es, entonces, no solo la transgresión de los cuerpos y de sus acciones, sino también la trasgresión del lenguaje que se lleva al extremo. (p. 7).

En este mismo sentido, Bruña (2012) destaca las cualidades eufónicas de la voz que habla desde los cuentos de *Misales*, pero en lugar de ubicar sus reflexiones en la categoría de lo monstruoso, prefiere elaborar su análisis desde el terreno de lo inconsciente, de lo onírico, de lo arbitrario, concibiendo la prosa de Marosa di Giorgio como un cadáver exquisito donde lo intuitivo se impone a lo racional:

La novedad de su lenguaje se basa, entonces, en una construcción sobre lo eufónico o lo sonoro -que es motor que arrastra a los demás planos de la lengua-, al tiempo que en la experimentación con los significados y con una sintaxis delirante, totalmente anómala. (p. 227).

Por su parte, Garbatzky (2012) entiende la voz que hay en los cuentos de *Misales* no tanto como un efecto formal de la sintaxis ni tampoco como un producto con cualidades sonoras. No, esta crítica entiende la voz como una rememoración, una memoria que, sin embargo, se presenta a

manera de *espectro* porque tiene un carácter discordante e inarmónico. “La voz sin atribuciones, característica de la voz de lo siniestro en tanto aparición sin origen, disloca a quien escucha, sobre todo cuando su aparición entrafna ambiguamente lo familiar y cotidiano con lo extraño y absurdo” (p. 50).

En todos estos trabajos se puede observar dos aspectos en común. Primero: el concepto de voz en la obra *Misales* puede ser abordado desde los personajes que intervienen en la narración, desde el cuerpo del narrador, desde la sintaxis con que se con gura el texto o desde los atributos memorísticos que rememora cada cuento, es decir, la voz, sea como sea, aparece siempre concebida como una con guración que dota de estructura al texto. Segundo: siempre esa voz, a pesar de su cualidad estructurante, aparece fracturada, deformada, con un carácter fantasmal, anómalo y monstruoso; es decir, aparece bajo una condición que le imposibilita el cumplimiento de su propósito.

Podemos concluir, entonces, que la crítica ha concebido la voz en *Misales* como un modelo estructurador que, en lugar de erigirse como establecimiento formal de los cuentos, se potencia como agente del caos. La voz, así, no organiza el discurso; lo deconstruye.

En ese sentido, el objetivo de este trabajo es manifestar que esa voz en *Misales* es también una manifestación del habla, entendiendo el habla como la liberación de toda normativa que constriñe o conforma la lengua; o sea, como la apertura a la espontaneidad e improvisación frente a la reflexividad formal que impone la lengua. Para ello, se analizará cuatro características del habla que se puede evidenciar con regularidad en la prosa de Marosa di Giorgio: el lapsus, lo no mencionado, la intervención de los enunciados y el titubeo o la vacilación.

### **El lapsus**

El narrador indica los colores de los huevos que roba el perro-zorro en el cuento *Misa de pascua*; habla de los huevos blancos, que son de gallinas *corrientes*, y habla de los huevos grises, que son de los *muy finos*. Acto seguido, procede a indicar que, a pesar de tener diferentes colores, los huevos llevan en su interior lo mismo: “gasas y una capa de crema” (Giorgio, 2005, p. 13). El lector espera, entonces, que en ese momento

el narrador, después de haber abordado los colores y el contenido, continúe con una nueva variable que permita seguir caracterizando los huevos: el peso, la textura o el olor, por ejemplo. Pero todo orden lógico se pierde cuando el narrador continúa de nuevo con los colores: “Y los huevos rojos de siempre, los más elocuentes” (Giorgio, 2005, p. 13). Es decir, la mención del contenido no obedeció a una consecución de variables que iban sirviendo para caracterizar los huevos. No, en realidad esa mención fue un lapsus, una intromisión no planificada, la erupción imprevista, inesperada y repentina de una idea que se atravesó en la mitad del enunciado.

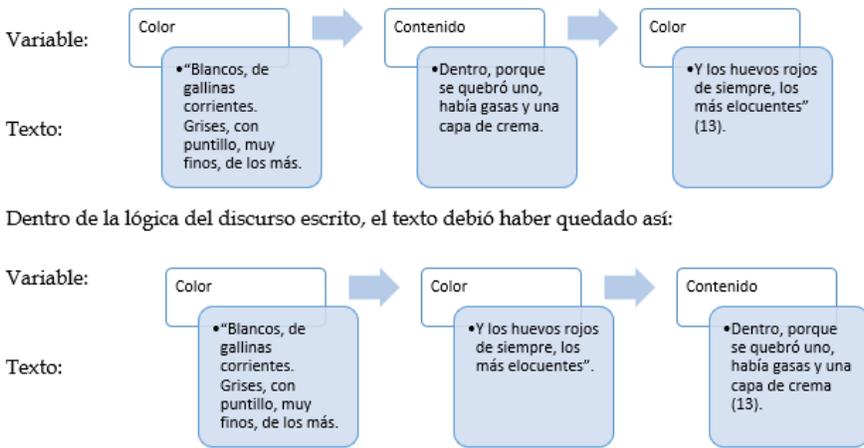


Figura 1. Representación del discurso.

### Lo no mencionado

Frecuentemente, en la prosa de Marosa di Giorgio se encuentra enunciados incompletos, frases que quedan sin su terminación. La marca que aparece en esos casos son los tres puntos suspensivos, los cuales se extienden sobre el papel como una serie de sucesiones que tienden hacia el infinito, como abriendo la posibilidad de que el lector dote de interminables significados ese vacío. No obstante, de acuerdo con el contexto de lo relatado y a la ambientación recreada, es posible inferir qué fue lo no pronunciado, qué fue lo no mencionado, lo omitido. De hecho, todo parece indicar que se trata del acto sexual. Veamos el siguiente caso: “Aguardaban la noche o que se sombreara el día para ponerse a... Él utilizaba otro verbo, otra palabra que ella no aprendió a pronunciar” (Giorgio, 2005, p. 17).

Ahora bien, ¿cuál es la razón por la cual el acto sexual no es mencionado? A primera vista podría pensarse en dos razones: 1) el narrador quiere situarse como alguien cuyo recato y pudor le impiden representar lo más íntimo de los personajes que está recreando; evita ingresar a ese momento de encuentro entre los cuerpos, porque su personalidad no soportaría tal escena; 2) el narrador desea convertir en tabú la práctica sexual, imponiendo una legislación narrativa que impide representar eso, que se niega a mostrarlo y prefiere ocultarlo para así transferirle una aura de secreto misterioso. Ambas razones, sin embargo, quedan descartadas al intentar someterlas a comprobación dentro de la estética general de la obra *Misales*.

Y es que, efectivamente, en la prosa de Marosa di Giorgio lo que se puede evidenciar a granel es todo lo contrario: una manifestación florida y abundante del acto sexual, una apertura que replantea los términos de privacidad con que occidente ha concebido la sexualidad. De manera que el narrador no quiere ni mostrarse recatado o pudentoso, y tampoco quiere generar sobre el acto sexual un efecto de tabú. Entonces ¿cuál es la razón por la cual no lo menciona?

La respuesta se encuentra después de los puntos suspensivos, cuando el narrador dice: “Él utilizaba otro verbo, otra palabra que ella no aprendió a pronunciar” (Giorgio, 2005, p. 17). La razón, entonces, no es de tipo moral; es de tipo técnica: el narrador desconoce aquella palabra que serviría, a manera de signo, para recrear el acto sexual, lo que significa que es imposible volverlo a crear mediante representación alguna.

Esta razón, aunque es de tipo técnica, concerniente específicamente a un problema en el manejo del código lingüístico, tiene inmensas repercusiones de carácter cultural. El acto sexual, al carecer desde la lingüística, de un referente que lo pueda representar, se transforma en un fenómeno que excede las capacidades comunicativas del ser humano, en algo que no solo trasciende más allá de la vida, sino que viene de afuera de la vida para dotarla de sentido. Es decir, el acto sexual, al no poder ser representado por ausencia de un signo que pueda contener todos sus significados, se transforma en un acto sobrehumano; a saber, un acto divino.

## La intervención de los enunciados

Los modos de producción de la lengua escrita y de la lengua hablada son distintos. La lengua escrita produce enunciados que pueden ser intervenidos antes de que hagan parte de un proceso de comunicación, bien sea para desaparecerlos o modificarlos. En cambio, la lengua hablada, por sus condiciones naturales, no puede retornar sobre los enunciados que elabora para modificarlos. Lo dicho, dicho está. Lo que puede hacer la lengua hablada es producir nuevos enunciados que, retomando aquellos que ya fueron dichos, intentan brindar una información más detallada, clara y precisa, según unos propósitos específicos. Así, por ejemplo, quien menciona equivocadamente el nombre de su amante, no puede borrar lo que ha dicho para corregirlo; lo que puede hacer es generar un nuevo enunciado que intenta darle un nuevo sentido al anterior: una disculpa o una justificación acompañada del nombre correcto.

Pues bien, en Marosa di Giorgio, esa característica que es propia de la lengua hablada, es transferida como un efecto estético a la lengua escrita. Veámosla en el siguiente pasaje: “Una mañana oscura, él ya en el coto, pasó un familiar, por casualidad. De él. Lloviznó. Se pusieron a comer maíces. El pariente dijo: -Tía, señora Violina, ¿cuándo va el tío al pueblo?” (Giorgio, 2005, p. 19).

En la primera oración, el narrador menciona que pasó un familiar. Pero pareciera que luego, al haber ya finalizado el enunciado, cayera en cuenta de que cometió una omisión: no especificó a qué línea parental pertenecía ese familiar, si a la línea de él o a la línea de ella. Entonces, la forma como resuelve el problema es creando un nuevo enunciado que ofrece la solución: “De él” (Giorgio, 2005, p. 19).

Esa solución no obedece en absoluto a las normativas que rigen el proceso de corrección en la lengua escrita. La solución, en lengua escrita, hubiese consistido en añadirle al primer enunciado, la especificación que necesitaba, dejándolo así: Una mañana oscura, él ya en el coto, pasó un familiar *de él*, por casualidad.

En realidad, ese modo de solución obedece a la lengua hablada. Es el mecanismo empleado por quien ya no tiene posibilidad de rehacer el enunciado producido, y lo único que puede hacer es crear un nuevo enunciado que dote de otro sentido al anterior.

## El titubeo y la vacilación

En el cuento *El alhelí de la misa*, un peón encuentra en un contexto pastoril, a una mujer llamada Alhelí, “muy grande y muy maciza” (Giorgio, 2005, p. 35) que duerme sobre el pasto, junto a un sendero, con “los senos fuera, como se usaba entonces, entre las señoras agrestes en el verano” (Giorgio, 2005, p. 35). Nada de lo que sucede en ese encuentro sorprende al hombre ni a la mujer: ni el hecho de que ella haya tenido un encuentro sexual con un caracol, ni el hecho de que él le toque a ella los senos a manera de saludo, ni el hecho de que un pájaro de cuatro patas los observe atentos; ni siquiera el hecho de que ambos propicien una cercanía erótica habiendo apenas cruzado un par de palabras. Nada.

Lo único que a ambos les genera incertidumbre, extrañeza y nerviosismo es la revelación de la edad de ella:

–Bien, Alhelí, señora, señora Alhelí, ¿y su edad?

Ella vaciló.

Luego dijo: –Cuarenta... cuarenta. Y estoy sin noviar. Mi madre no lo permitiría. A veces bordo un pañuelo, hiervo una pera hasta que se queda roja, o... o me duermo en el suelo, me duermo... de día. (Giorgio, 2005, p. 35).

Ahora bien, me interesa analizar cómo se produce ese efecto de intensidad dramática en la revelación de la edad de ella. En primer lugar, se podría decir que por la indicación puntual que brinda el narrador: “Ella vaciló”; es decir, el narrador expone, mediante una marca textual, la duda o zozobra que siente ella cuando se apresta a revelar su edad.

Pero, además de esa marca puntual, el efecto dramático está intensificado por otra estrategia mucho más sutil pero también mucho más poderosa. Se trata de que Alhelí, en su alocución, introduce tres fenómenos paralingüísticos que hacen parte propiamente de la lengua hablada: primero, una repetición dubitativa de la misma palabra, la palabra *cuarenta*; segundo, un titubeo de una misma sílaba, a manera

de tartamudeo nervioso; y tercero, una pausa o un silencio que genera un vacío en la continuidad del enunciado.

Esa repetición, ese titubeo y esa pausa son efectos que hacen temblar la lengua de Alhelí, que demuestran, con mucha mayor potencia la marca textual, el estado de nerviosismo, de vacilación, en que se encuentra por verse obligada a revelar su edad. Es como si su interior se negara a hacer esa revelación, como si las palabras se frenaran antes de salir, y lo único que pudiera hacer Alhelí fuera forzarlas a salir, pujando contra ellas por medio de esos fenómenos paralingüísticos.

### Conclusión

La escritura es la manifestación de la lengua; en otras palabras, es el lugar donde se puede evidenciar la lengua como un constructo lógico. Por el contrario, el habla presenta formas aleatorias, irregulares y arbitrarias que difícilmente pueden ser sometidas a una normativización. Como lo advierte Uscátegui (2019), a propósito del estudio que realiza sobre la pureza en la poesía, “la voz poética proclama otro tipo de existencias que tienen sonoridad propia” (pp. 37-38).

Lo que hace Marosa di Giorgio en *Misales* es, por decirlo de alguna manera, antinatural; ubica el habla en la escritura; pero no lo hace sometiendo el habla a una normativa que le haría perder su esencialidad. No, lo que hace Marosa di Giorgio es conservar el habla con toda su arbitrariedad y adaptarla a un sistema de escritura.

Ahora bien, lo que hace Marosa di Giorgio no puede confundirse, de ninguna manera, con una transcripción lingüística de un discurso oral. Porque ella no está empleando la escritura como una técnica que le permite transpolar un discurso del género oral al escrito; es decir, para ella la escritura no funciona como una grabadora ni como una vídeo cámara, no.

Lo que hace Marosa di Giorgio en *Misales* es emplear la escritura como un mecanismo de representación del habla. Esto equivale a decir que ella, en sus cuentos, presenta, con mucha más fuerza y esplendor el habla, pero conservando todas sus irregularidades, arbitrariedades y aspectos aleatorios. De ahí, pues, que la voz que emana de esos textos siempre sea concebida como un monstruo, un espectro o una rareza. Se trata de una voz que habla desde la escritura.

## Referencias

- Bruña, M. (2012). Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio. *Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 223-240. DOI: 10.4000/lirico.417
- Echavarren, R. (s.f.). *Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay*. Nueva York: Universidad de Nueva York.
- Esteban, P. (2009). Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio. *Anales de literatura hispanoamericana*, 38, 55-71.
- Garbatzky, I. (2012). Marosa di Giorgio: La voz en fuga. *Hispanica*, 41(123), 43-50.
- García, E. (2010). *Misales: simulación y transfiguración en la escritura de Marosa di Giorgio*. Santiago: Universidad de Chile.
- Giorgio, M. Di. (2005). *Misales: relatos eróticos*. Buenos Aires, Argentina: Cuenco de plata.
- Noval, M. (2010). Patronos míticos en la configuración del espacio y la mujer en Reina Amelia de Marosa di Giorgio. *Kleos*, 19, 675-684.
- Saban, K. (2014). Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio. *Amerika*. DOI: doi.org/10.4000/amerika.5726
- Solinas, E. (2010). Éxtasis y éntasis en el libro Misales de Marosa Di Giorgio. *Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, fi uras y poéticas*. Recuperado de [bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/extasis-entasis-libro-misales-digiorgio.pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/extasis-entasis-libro-misales-digiorgio.pdf)
- Uscátegui, A. (2019). *Oblación a la pureza. La poesía de Mario Eraso Belalcázar*. Bogotá: Destiempo.