

De erotismo, muerte y espacios corporales: **Marea Alta** de Anacristina Rossi

Por: Dra. Mónica Zúñiga-Rivera¹, Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica,
ORCID: 0000-0002-0481-0137

RECIBIDO: 24 DE MAYO, 2021.

ACEPTADO: 6 DE SETIEMBRE, 2021.

Mónica Zúñiga Rivera. De erotismo, muerte y espacios corporales: **Marea Alta** de Anacristina Rossi. Revista *Comunicación*. Año 42, volumen 30, número 2, julio-diciembre, 2021. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

No es que el horror se confunda alguna vez con la atracción, pero si no puede inhibirla o destruirla, el horror refuerza la atracción.

El peligro paraliza, pero al ser menos fuerte puede excitar el deseo. Solo alcanzamos el éxtasis en la perspectiva aún lejana, de la muerte, de lo que nos destruye.

Georges Bataille, El erotismo

PALABRAS CLAVE:

Erotismo, espacios, literatura escrita por mujeres, literatura centroamericana.

KEY WORDS:

Eroticism, spaces, literature written by women, Central American literature.

1 Mónica Zúñiga Rivera es doctora en Estudios Ibéricos de la Université François Rabelais, Francia; máster en Estudios Teológicos de la Universidad Nacional, Costa Rica, y licenciada en Literatura y Lingüística con énfasis en Literatura de la Universidad Nacional, Costa Rica. Trabaja como docente de Comunicación en la Escuela de Ciencias del Lenguaje del Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica. Contacto: morivera@itcr.ac.cr.

Resumen

El siguiente artículo analiza un cuento de la costarricense Anacristina Rossi denominado **Marea alta**, de 1993. El relato se inscribe dentro de una erótica fatal, pues muestra violencia, podredumbre, obsesión y hasta una violación. El texto propone una lectura pesimista del amor erótico en la que se conjugan elementos perversos, así como la ambigüedad, lo fantástico y hasta lo ominoso. Temas como la mujer fatal, los espacios infernales y la locura son descritos desde una perspectiva trágica, que constituye, a su vez, una de las tantas aristas de la literatura contemporánea escrita por mujeres en Centroamérica.

Abstract

Eroticism, death, and corporeal spaces in Anacristina Rossi's **Marea Alta**

This article analyzes **Marea alta**, a short story by Costa Rican author Anacristina Rossi published in 1993. This story evolves within the context of fatal eroticism in its portrayal of violence, decay, obsession, and even rape. The text proposes a pessimistic reading of erotic love where evil and ambiguous elements merge with the fantastic and the ominous. Topics such as the femme fatale, infernal spaces, and madness are approached from a tragic perspective, accounting for one of the many manifestations of the contemporary literary production by Central American women.

INTRODUCCIÓN

En 1993, la escritora costarricense Anacristina Rossi publicó un cuentario denominado *Situaciones conyugales*. Este texto abordaba temáticas y escenas de la cotidianidad de las parejas, no solo de las que existían en Costa Rica, sino que también podían haber ocurrido en cualquier parte de América Latina. Los cuentos de esta colección se escribieron años después de su primera obra, *María la noche* (1985) y de su popular novela, *La loca de Gandoca* (1991). El primer texto era un relato absolutamente erótico, tan así que se debió publicar en España y no en Costa Rica. Algo similar ocurrió con *La estación de fiebre* de Ana Istarú (en cuanto al tema de lo erótico). De manera que, como ha señalado Cortés (2000, p. 113), bien podría hablarse de una literatura costarricense antes y después de estas dos obras transgresoras. Este preámbulo permite analizar

el cuento que nos interesa: **Marea alta**. En efecto, este relato pertenece al cuentario citado y presenta algunas de las temáticas que recorren buena parte de la obra de Rossi y que surgen como motivos recurrentes dentro de la literatura centroamericana escrita por mujeres².

Me interesa analizar el cuento teóricamente, pero a la vez con un intento interpretativo, es decir, tomando algunos postulados semióticos referidos al texto, a los espacios y la interpretación. Sin embargo, alrededor de todo ese formalismo, se encuentra un tema aún más complejo: la sexualidad con carácter negativo, el erotismo fatal llevado al extremo, la pasión como generadora de locura. Trataré de desarrollar algunas intuiciones manifiestas en el cuento de Rossi y que derivan en una visión de mundo (último estadio de la interpretación) ligada con la muerte, la podredumbre y hasta la locura. Los

2 Encontrar textos sobre el erotismo, la literatura erótica en Centroamérica y temas afines es tarea difícil, pero más difícil resultan los que son referidos a mujeres y en el área de la narrativa. Existen investigaciones sobre poesía, el erotismo abordado desde este género, o hasta el teatro. Con todo, hay algunos textos importantes, como son las tesis de Amber Learned (2008), Consuelo Meza (2002), entre otras. Learned, por ejemplo, estudia la poesía de tres mujeres centroamericanas: Ana Istarú, Dina Posada y Jacinta Escudos. Meza ofrece un exhaustivo cuadro de escritoras centroamericanas, algunas incluso desconocidas en el sentido de estar fuera del canon.

También, desde Costa Rica, Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Marta Mora trabajaron el tema en su texto *Las poetisas del buen amor, la escritura transgresora de sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni (1991)*. Asimismo, Rojas y Ovares publicaron *Genealogía de mujeres*. "Madre nuestra que estás en la tierra", AA. VV., *Drama contemporáneo costarricense*, 2000 y "El segundo sexo: la segunda literatura", 1985.

Una de las pocas referencias a los cuentos de Rossi, la muestran de nuevo, Margarita Rojas y Flora Ovares (2000). Ellas plantean un tema identitario en el cuento *Verano sin Berta*, que pertenece a *Situaciones conyugales*. Señalan que "El nombre de la protagonista alude al símbolo del laberinto lo que, aunado al motivo del doble, aumenta los significados del cuento. Ariana no encuentra el hilo que la conduciría a su propio centro y le permitiría salir después del laberinto; su error respecto a Berta le impide unificar realmente su vida y encontrar a la verdadera Ariana, que existe feliz en alguna parte". De ese modo, se plantea, igual que en *Marea alta*, la insatisfacción femenina, pero con rasgos menos violentos.

textos significan algo: desde esa premisa y en contra de quienes postulan lo contrario (que los textos dicen nada o que existen infinitas interpretaciones), trataré de exponer lo que eventualmente podría ser una intención del texto, pero abierta a nuevos ingresos.

En esa línea, trabajaré algunos de los enunciados clásicos de Bataille en su famosa obra *El erotismo*; si bien apareció en 1957, no deja de sorprendernos con lo expuesto sobre este vasto tema. Utilizo, sin embargo, una traducción de 1997. Asimismo, echaré mano de algunas ideas del también francés Jean Baudrillard, así como del teórico ruso Iuri Lotman. Esta aproximación, insisto, solo pretende dar cuenta de un erotismo al margen, desmarcado de idealizaciones, y más acorde con una interpretación que vincula el horror y la muerte con algunas manifestaciones del eros contemporáneo.

ARGUMENTO

El cuento, cuyo narrador es protagonista, relata el viaje de Andreas Cou, un italiano que llega a las playas de Brasilito, Conchal y La Penca. Cuando llega a la primera, entra en una pulpería donde conoce a una hermosa mujer (según él), la cual canta unos versos en francés que aluden al regreso del ser amado. La mujer, pálida y de voluptuosa cabellera negra, le atrae profundamente. Su nombre es Marina. Posteriormente, ambos traban una amistad, pero Andreas se obsesiona con ella. Luego de pasar una noche en Brasilito, el joven se va a La Penca y ahí conoce a una muchacha veinteañera llamada Anabel, quien, en dos días, se convierte en su novia. Sin embargo, Andreas sigue obsesionado con Marina y, peor aún, con su piel, pues ella siempre anda cubierta, lo cual lo intriga aún más.

El cuento se va desarrollando. Hay varios momentos sobresalientes: el primero ocurre cuando en un viaje por el golfo de Nicoya, le cuentan a Andreas que Marina estuvo casada con un arquitecto, Roberto, y que habían sido felices muchos años, hasta que el marido empezó a cambiar. Según lo que le relataron, el exesposo de Marina estaba construyéndose una casa para él solo y tenía afición por las menores de edad. Marina lo descubrió un día con una niña de 12 años, en la

casa que él se estaba construyendo... el hombre salió corriendo, tropezó con unas piedras y murió ahogado: unas horas después, el mar lo devolvió; Marina lo desolló y luego lanzó su cadáver al mar. Al terminar este acto, ella se volvió loca.

El otro momento importante se da cuando Andreas, tras haber escuchado toda la historia, insiste en ver y en poseer a Marina. La ambulancia del Hospital Psiquiátrico ronda la playa de Brasilito en busca de ella, pero a Andreas no le importa; de hecho, se acuesta con ella, o, mejor dicho, la viola. Luego de eso, los enfermeros se llevan a Marina y Andreas se percata de que la casa de Marina —que a él le había parecido una mansión— estaba abandonada y olorosa a excrementos: cae en cuenta de que ella era la loca de quien todos hablaban, pero él nunca la percibió como tal. Regresa a su casa en La Penca y cuando se baña, observa que tiene todo el cuerpo en carne viva. Su novia llega y cree que él ha estado bañándose en el mar, que en esos días tenía “hilos de oro”. Él miente, no dice que fue su encuentro con Marina el que le “corrompió” toda su piel.

EL EPÍGRAFE, LA TRADUCCIÓN Y LA LOCURA

En primer lugar, es preciso analizar el epígrafe con el que inicia el cuento: “il ne vient pas, dit elle, elle dit, je suis lasse, lasse, je voudrais être morte”. Este fragmento es una traducción que Mallarmé hizo de un poema de Alfred Tennyson, llamado *Mariane*. Desde luego, el poema es mucho más extenso y no aparece todo en el relato, sin embargo, el epígrafe es una suerte de indicio de lo que sucederá. Se relaciona con una dualidad desde el punto de vista de la estructura del texto narrativo.

En innumerables ocasiones, el estudio del epígrafe conduce, en buena parte, al desciframiento de los relatos y en este cuento no es la excepción. Es decir, la traducción implica ya una sospecha, pues podría significar dos posibilidades temporales, espaciales, reales o irreales. En palabras simples, el epígrafe indica una incertidumbre, un juego entre quien lee y es leído, y afianza la idea de la incerteza, lo que justamente resalta en la narrativa de Rossi y en este cuento en particular.

El epígrafe es un texto venido de otro lado, lo cual quiere decir que

el aspecto pragmático es el aspecto del trabajo del texto, ya que el mecanismo de trabajo del texto supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso “de afuera”, otro texto, o el lector (que también es otro texto), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad. (Lotman, 1996, p. 98).

De ahí que, como una suerte de coordenada metodológica, el estudio del epígrafe pase por la dualidad, la incertidumbre y todo esto, a su vez, permita la generación de sentidos diversos en torno a la interpretación del relato. No se debe olvidar este elemento, porque se entronca con lo que vendrá luego en el cuento y apuesta por un juego de vacilaciones que terminan desdibujando sus acontecimientos. Estas vacilaciones corresponden con lo relatado: al final del cuento, no sabemos si el protagonista estaba loco, si estaba mintiendo, o si simplemente estamos al frente de dos temporalidades diferentes o dos locos distintos (Andreas y Marina).

El epígrafe traducido dice “él no viene, dice ella, ella dice, estoy cansada, cansada, quisiera estar muerta”. La mención a la muerte no es gratuita: ella engarza todos los aspectos del cuento que tienen relación con el deseo, la obsesión, el erotismo, la podredumbre y la locura. Pero como señalé, el epígrafe es una traducción de otro; manifiesta la estructura doble. Este mismo doblaje se evidencia también en lo que podrían ser dos temporalidades, dos formas de ver a Marina y dos versiones (la verdad y la mentira) que son algo recurrente en el cuento³. No obstante, el epígrafe también se puede ligar con la locura, con el eros fatal que puede conducir a ella. No es casual, a este respecto, que este poema sea de Tennyson, cumbre del romanticismo inglés, ni que su traductor, Mallarmé, sea quizá la figura más notable del simbolismo francés.

De manera que tanto desde la visión romántica (por demás colmada del aspecto ominoso-fantástico que trataré luego brevemente) como de la simbolista (cargada de elementos ligados con el mal, la locura y la muerte), las palabras de Marina son como un mantra que ella pronuncia... Lo que algunos llaman la imaginación erótica, está en este cuento ligada con los versos, el epígrafe y con la visión de mundo del relato, una visión en la que el lenguaje poético cumple la función de sacar a la superficie el misterio del eros. Este misterio, además, se liga con la locura, lo oscuro y la confusión. Algo similar plantea Bataille cuando dice que, tanto el erotismo como la poesía, cumplen el mismo papel: perder y llevar a la indistinción (Bataille, 1997, p. 30). Eso es justamente lo que ocurre en el texto de Rossi, una locura producto del erotismo fatal, que, como los versos, hacen perder la razón, pues pertenecen al mundo de la metáfora.

EL ESPACIO

Por otra parte, el problema del espacio tiene estrechas relaciones con la diégesis del texto, porque “los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas su historia espiritual, la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales” (Lotman, 1970, p. 271). Por lo cual, las oposiciones alto/bajo, cielo/ tierra y demás derivan en una base organizadora de elementos, una imagen de mundo, finalmente. En el cuento de Rossi, el espacio es infernal y se liga con el eros fatal, que causa locura y muerte. Se recordará en este sentido, la descripción que Andreas hace del camino y del pueblo de Brasilito al cual llega: “Era un ambiente calcinado, dantesco. Los troncos de los árboles estaban carbonizados. Al lado de la carretera los rescoldos humeaban, aumentando el calor. Y junto a los troncos negros, el polvo blanco” (Rossi, 1993, p. 52). Esta descripción equivaldrá a una suerte de lugar “infernal”, donde aparecen espíritus, espejismos, una mujer pálida (Marina) y un elemento ominoso. Corresponderá también con la fiebre en la piel, la mención al cuerpo que arde y el fuego en su acepción más básica. Recuérdese que Andreas termina con “fuegos” en la boca, es decir, con rajaduras y ronchas en esta. En su cuerpo,

3 Recuérdese lo expuesto por Marina en relación con la erección de su marido: según ella, Roberto mantenía su pene dentro de ella toda la noche (es decir, más de 8 horas), por eso, ella se parecía a un mar siempre lleno (Rossi, 1993, p.56). De más está decir que este hecho es una exageración, pues, desde el punto de vista biológico, implicaría una anomalía o una sexualidad casi “atlética”. Más bien, se podría leer como una mentira, una irrealidad, la cual formaría parte de las numerosas mentiras que hay en el relato.

Tabla 1. Oraciones que muestran el espacio como un lugar infernal; lo maléfico, la locura y el eros fatal se manifestarán en todo su conjunto en el desenlace del cuento

Llegué a Costa Rica un jueves de marzo, hacía un <i>calor tremendo</i> , una bruma emoliente se empezaba a insinuar entre los edificios.
Me sumergí en el polvo, en un <i>ambiente quemado</i> .
No era paisaje, era una extremidad: polvo blanco, cielo dolorosamente azul (...) <i>Y el resol</i> .
Había un <i>viento seco abrasante</i> . Tuve que detenerme otras tantas veces obligado por los espejismos.
Rodé varias horas por ese <i>suntuoso infierno</i> .
El viento levantaba <i>remolinos de polvo</i> que ponían a las gentes del lugar el pelo, los bigotes y las cejas blancos.
Un único espejo, pequeño y quebrado, me comunicó que yo también tenía <i>polvo en la cara</i> .
Me levantaba <i>quemada</i> .
El sol me hizo pensar en un líquido <i>rojo, caliente</i> y espeso.
Hacía un <i>calor sofocante</i> , no lograba dormir.

Fuente: Elaboración propia, las cursivas son mías.

además, aparecen —como por transferencia— llagas y rajaduras, este queda “en carne viva”, una expresión muy regional que traducida significa “un cuerpo quemado”.

También, el espacio es un lugar en el que la presencia de lo fantasmagórico puede manifestarse; lo cual implica un ambiente adverso y negativo. Por eso, en el diálogo entre Marina y Andreas: “-¿Lo molestaron los espejismos cuando venía para acá? -Sí, tuve que detenerme varias veces. -Son demoníacos, son espíritus malos” (Rossi, 1993, p. 58), la mujer afirma que lo visto durante el camino es peligroso. En esa misma línea, podemos ubicar el carácter ominoso de ella y de lo que la rodea.

Como dije, las menciones al espacio donde acontecen los hechos son insistentes al referirse a su carácter infernal. Brasilito, desde el inicio hasta el final del relato, es el lugar que determina, en buena parte, el carácter del eros que va convirtiéndose en fatal. Véanse las afirmaciones en la tabla 1.

Aunque luego Andreas se va a alquilar una hermosa casa en La Penca (playa de gente adinerada), no por ello dejará de volver a Brasilito, de hecho, allí es donde culminan los sucesos del cuento. El espacio, podríamos decir, se prolonga en los cuerpos, primero en el de Marina y después en el de Andreas. Por ahora, pasemos a otro punto.

CORRUPCIÓN, MUERTE Y VIDA

En el cuento **Marea alta**, hay una relación entre el erotismo, la corrupción y la muerte. Este trinomio aparece desde la descripción de algunos pasajes, por ejemplo, cuando Andreas llega al pueblo de Brasilito y observa el mar: “Y frente al salón de baile, el Océano Pacífico. Era de un azul índigo tan hondo e intenso que me paralicé embobado. Me afectó tanto la profundidad de ese color que me dieron ganas de súbitas de orinar o engendrar inmediatamente un niño” (Rossi, 1993, p. 53). Esta afirmación es particular porque tiene que ver con dos procesos distintos, pero relacionados. Solo habrá que recordar la *Historia del ojo* de Bataille y su continua apologética del acto de orinar como algo erótico. Sin embargo, mencionar la reproducción, es decir, la creación o el llamamiento de la vida, es una suerte de exceso dentro de la sexualidad. No es que la reproducción sea erótica (casi nunca lo es), pero, en términos objetivos, es parte del acto sexual que casi siempre lo es. Ahora bien, la mención a los líquidos genitales se liga con la cuestión de los fluidos, el asco y hasta el horror. Señala Bataille que:

este parecido tiene tanto más sentido si tenemos en cuenta que los aspectos de la sensualidad que calificamos de obscenos

nos producen un horror análogo. Los conductos sexuales evacúan deyecciones; calificamos a esos conductos como “las vergüenzas” y asociamos a ellos, el orificio anal. (1997, p. 62).

En esa línea, no sin reservas, se puede leer el cuento de Rossi, porque el texto va mostrando este conjunto. Al mismo tiempo, la presencia de lo asqueroso contrasta con la piel blanca y hermosa de Marina con la que se obsesiona Andreas. Al final del relato, también aflora el tema de la piel: Andreas, luego del encuentro-violación a Marina, aparece con todo su cuerpo flagelado o en “carne viva”, como se dice popularmente. En medio del cuento, se menciona a Xipé, el dios que, según los aztecas, se desuella en beneficio de la tierra y sus habitantes. El texto menciona la piel, las vendas, una piel desollada encima de un cuerpo vivo, etc. De nuevo esta escena es grotesca, violenta y hasta podría causar cierta repugnancia. Al final del cuento, se menciona el olor a excrementos que se sentía en la casa de Marina y que Andreas termina por percibir.

Además, Marina

no se asea, come lo que encuentra en los basureros de Brasilito y lo que la gente le da por lástima. Se desgarró la carne en los alambres de púa, se cae sobre las rocas y se rompe la piel, ya vio usted que tenía el cuerpo herido. Es como un animal. (Rossi, 1993, p. 88).

Esta descripción, relacionada con la bestialidad también tiene que ver con la muerte, pero, al mismo tiempo, coloca al erotismo fatal justo en el límite, pues lo que el cuerpo exuda, sus diferentes inmundicias, son también parte de este mundo que fascina y aterroriza. Catherine Clément lo dice así: “Pero en cambio, son innobles los objetos de deseo de debajo de la cintura, las secreciones sexuales, la orina y el excremento” (Clément y Kristeva, 1998, p. 118). De manera que, en este texto de Rossi, se evidencian varios rasgos del eros fatal que ligan la atracción con el horror y la desmesura. No es el erotismo pasional de *La Celestina* o de la pareja icónica, Tristán e Isolda: es más bien el límite entre lo puro y lo impuro, la locura, el asco y la fascinación.

Unido a lo anterior y reforzando este carácter del *fascinum tremendum*, aparece el canibalismo mezclado con el erotismo y la sangre:

A veces es como si estuviera cavando, haciendo un hoyo en su carne, horadando su pecho. A veces siento que me estoy alimentando de su propio corazón, que me lo estoy comiendo, que soy caníbal. Que me estoy bañando en su sangre caliente. A veces pienso que cuando regrese lo mataré. (Rossi, 1993, p. 58).

Marina desea comerse a su esposo, su amante, y ella sería una arista de la sexualidad o del erotismo que pone en jaque a la vida misma, de la que el erotismo es parte. Por eso Bataille afirma:

En este caso, la carne humana que se come se considera sagrada; estamos pues lejos de un retorno a la ignorancia animal de lo prohibido. El deseo ya no se refiere aquí al objeto anhelado por un animal indiferente: el objeto es prohibido, es sagrado, y lo que designó para el deseo es precisamente la prohibición que pesa sobre él. El canibalismo sagrado es el ejemplo elemental de la prohibición creadora de deseo, que sea prohibida no le da otro sabor a la carne, pero esa es la razón por la que el piadoso caníbal la consume. (Bataille, 1997, p. 76).

Pero ¿por qué habría de considerarse este deseo como ligado con lo sagrado? El cuento de Rossi ofrece varias pistas al respecto. En primer lugar, el erotismo es el marco en el cual se desarrolla el relato. En segundo lugar, la mención de Marina y Roberto remite a una suerte de pareja utópica (o de cuento de hadas), que a su vez nos recuerda a la pareja primigenia; no es casualidad que Roberto sea arquitecto, es decir, que construya, erija o cree, ni que su consorte sea pintora, es decir, artista: un mundo material dividido entre la actividad y el ocio, quizá el equilibrio marxista por excelencia. Además, la mención del dios Xipé coloca al relato en una especie de sacralidad derivada del erotismo y entroncada con los demás acontecimientos. No obstante, el canibalismo también ofrece otros escenarios, por ejemplo,

Le cas le plus intéressant étant celui où ils mangent leurs propres mortes. Ce n'est ni par nécessité vitale ni parce qu'ils les tiennent pour rien désormais, tout au contraire- c'est afin de leur rendre hommage et d'éviter ainsi qu'abandonnés à l'ordre biologique de la pourriture, ils échappent à l'ordre social, et se retournent contre le groupe pour le persécuter. Cette dévoration est un acte social, un acte symbolique, visant à maintenir un tissu de liens avec le mort, ou avec l'ennemi qu'on dévore⁴. (Baudrillard, 1976, p. 212).

En otras palabras, el deseo de canibalismo mostrado por Marina, si bien no consumado, llega hasta el desollamiento (que en sentido literal es carne también). Este se puede interpretar como un acto que la mantendrá enlazada con su amante en una suerte de atadura de piel que, no obstante, la marchitará en lugar de alejarla de la podredumbre. En ese sentido, la piel también funciona como fetiche, porque Marina está obsesionada con ella y, a la vez, es su lazo con su marido, tal y como menciona Baudrillard. Comerse a alguien es sinónimo de estar con esa persona para siempre... comer también es fusión y acto sagrado, pero se busca la unión, que con la muerte queda rota. Quiero señalar un dato curioso a este respecto: el vocablo francés "erótico" apareció en 1825 y se refería a la comida, específicamente en un texto dedicado a la gastronomía (Rosario, citado por Poe, 2007, p. 48). De manera que no es casualidad el enlace entre el deseo erótico y el de devorar, relación de la cual pueden y han surgido ejemplos tanto en la cultura como en la literatura⁵.

LO OMINOSO Y EL FANTASMA

4 El caso más interesante es aquel en que se comen los propios muertos. No es ni por necesidad vital ni porque a partir de ahí los consideren como si nada, al contrario, es con el fin de rendirles homenaje y evitar que, abandonados al orden biológico de la podredumbre, escapen al orden social y se vuelvan contra el grupo. Este devorar es un acto social, un acto simbólico que pretende mantener un lazo con el muerto o con el enemigo que uno devora (traducción propia).

5 El caso del lobo que desea comerse a Caperucita (con todo y el trasfondo erótico indiscutible), también el poema *Rabelesiana* (1994) de Cristina Peri Rossi que trata el deseo caníbal fusionado con el erotismo. Sin olvidar al popular personaje de Anibal Lecter, quizá el antropólogo más conocido en la actualidad.

Para analizar un poco el tema del fantasma, la figura enigmática de Marina, hay que referirse, siquiera un poco, a lo ominoso como categoría, ligada en este caso a lo erótico fatal. Como se sabe, el concepto esbozado por el padre del psicoanálisis se relaciona con lo fantástico, aunque habrá que decir lo siguiente: todo lo ominoso es fantástico, pero no todo lo fantástico es ominoso. En ese sentido, el texto clásico de Freud, señala:

se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como algo real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado y cosas por el estilo. (1992, p. 244).

Este aspecto es fundamental porque muestra estrechas relaciones con la literatura, y más bien se aleja del vivir, de la experiencia. En ese sentido, lo ominoso dentro de **Marea alta** corresponde a un criterio estético, pero también a una presencia modelada dentro del discurso literario que, a su vez, acrecienta este elemento. Las descripciones de Marina son particulares sobre esto. Su palidez resalta y se relaciona con ese aspecto fantasmagórico que la rodea en todo el cuento. La primera dice:

Un pelo tan negro como la tierra carbonizada, una piel tan blanca como el polvo del camino o la arena del mar. La nariz mediana y recta y los ojos oscuros, con cejas espesas y muchas pestañas. La observé largo rato pero no se movió. Tenía las manos largas, muy delgadas, muy blancas. ¿Cómo había podido conservar ese color tan pálido en este extraño lugar[?]. (Rossi, 1993, p. 54).

El primer encuentro de Andreas con Marina ocurre en una cantina. Allí él hace la descripción de la palidez de ella, la cual se relaciona con el sentido del fantasma y hasta de la mujer fatal. Ahora bien, el efecto ominoso deviene de la estructura del cuento, pues, aunque Marina tenga la apariencia de fantasma y el lugar al que llega Andreas muestre ese carácter infernal del se habló (con demonios y espejismos de camino), el secreto consiste en la confusión constante, en la incertidumbre de lo relatado que deja en el lector la sensación de no

saber qué sucedió realmente. De esta forma lo ominoso, lo fantasmagórico y la palidez de Marina conforman una tríada hábilmente tejida con el eros fatal y trágico que se ha venido señalando.

Como último aspecto relacionado con su color de piel, resulta casi obligatorio ligar a Marina con las dos grandes heroínas de la literatura del s. XIX que también eran féminas muy blancas y de grandes cabelleras negras: Madame Bovary y Ana Karenina. Huelga decir que ambas tuvieron un final trágico, al igual que la protagonista del cuento de Rossi.

LA PIEL, SU SIMBOLISMO Y LA PROLONGACIÓN DEL ESPACIO

Es importante analizar el tema de la piel, pues recorre todo el cuento. Es por esta que Andreas se obsesiona con Marina, ella también se obsesiona con su marido y lo desuella. Al final del relato, a Andreas se le deteriora justamente la piel, es decir, todo pasa por ese órgano y a partir de ella todo muestra su equilibrio (o des-equilibrio).

Asimismo, habrá que decir que el cuerpo se puede interpretar como una prolongación de ese espacio descrito al inicio, un lugar infernal, de espejismos, seres demoníacos y paisajes que arden. De manera que preguntarse por lo que la piel significa en este cuento es vital. La piel puede cubrimos, nos protege, sin embargo, en el texto hay un despojo de esta. Marina se la quita su marido y, al final, Andreas es despojado de esa protección.

El primer encuentro de Andreas con Marina ocurre en una cantina. Allí él dice verla hermosa, pálida, y con las manos delgadas y muy blancas. Esta descripción de la palidez se relaciona con lo fantasmagórico y hasta con la mujer fatal. Las manos se distinguen de todo el cuerpo; están ligadas tanto con la actividad a la que Marina se dedicaba, la pintura, como con el desollamiento que luego realiza. De ahí que exista una relación entre las manos y las inmolaciones, como lo señalan Chevalier y Gheerbrant cuando apuntan que:

con ocasión de los sacrificios a Xipe Totec, el sacerdote al vestirse con la piel de las víctimas desolladas no podía ensartar los dedos. La piel de los desollados era pues cortada por el puño y la propia mano del sacerdote aparecía contrastando sobre la

macabra vestimenta que lo cubría. Este detalle visual podría bastar para descubrir en la mano el símbolo del conjunto y concluir el rito de sustitución propio del sacrificio. (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 684).

De acuerdo con lo anterior, Marina funciona como fantasma, pero a la vez como sacerdotisa que inmola a su marido, en un acto de apariencia sagrada. Esto se podría refutar, claro está, pero su sola discusión pone en la palestra el carácter fatal del erotismo, y su relación con la muerte y el horror. La descripción de las manos resalta la obsesión de Andreas por esa mujer inalcanzable y tapada (ella misma es un recipiente, un objeto que se cubre, pero que, a la vez, se llena, de ahí el nombre de **Marea alta**). Ella también es alguien que causa pasiones ardorosas, pero que parece consumirse. Cuando Andreas abusa de ella violentamente, su ardor lo abrasa, lo hiere. De nuevo, veamos este respecto en la tabla 2, donde se muestran algunas oraciones del texto ya al final de la historia:

Tabla 2. El espacio infernal y ardoroso del inicio se prolonga en los cuerpos de los protagonistas, al culminar el relato

El <i>cuerpo me quema</i> , en toda mi piel se está llevando a cabo un rito espantoso.
Sentí el <i>calor de su cuerpo</i> alto y vendado.
Bajé las escaleras del acantilado con <i>una piedra de basalto raspándome el corazón</i> .
Con los hilos de oro cuando usted sale del mar tiene el <i>cuerpo como si se lo hubieran agarrado a chilillazos</i> .
Acerqué mi boca a sus <i>labios</i> que estaban <i>mojados e hirviendo</i> como hielo líquido.
Mientras la palpaba sentía que <i>me ardían las manos</i> . Todo <i>mi cuerpo ardía</i> .
Fue como mirar a una imagen religiosa, una mezcla de <i>San Sebastián sangrante</i> y <i>Venus agazapada</i> .
Todo el <i>cuerpo me ardía</i> . Era como si llamas me estuvieran devorando la piel.
Tenés el cuerpo rojo, rojo. Ortigado, tenés llagas. Como si te lo hubieran agarrado a chilillazos.
Además, tenés <i>los labios</i> con ampollas, como quemados...
Sentía todo el <i>cuerpo en carne viva</i> .

Fuente: Elaboración propia, las cursivas son mías.

De manera que, según lo expuesto, es posible relacionar el espacio del inicio con los sucesos finales. Luego de haber violado a Marina, Andreas es consciente de que ella estaba loca, que no vivía en una mansión y que era una indigente cuyo aseo era nulo. Si estaba o no loca, no es tan importante (él también pudo estarlo, ya que durante semanas no notó el mal olor de Marina o sus pésimos “hábitos alimenticios”). Más significativo es el hecho de la última oración con la que termina el relato: “Anabel que es ahora mi esposa, pasó sus dedos por mi dermis abierta y comenzó su cháchara interminable”. Como en una suerte de círculo, el cuento termina con la piel, la del protagonista, y el diálogo continúa dando la idea de infinito. La piel entonces es lo que desata la pasión, la locura y la muerte. Es quizá una prolongación u otro ejemplo de espacio de caos, al menos en este cuento, porque desequilibra a sus protagonistas y los sumerge en la incertidumbre: al final no se sabe quién está loco, Marina o Andreas, las constantes alusiones a los espejismos, el lugar infernal, el poema traducido y repetido como una especie de rosario, y las constantes mentiras (de Marina y del protagonista).

CONCLUSIONES

El eros fatal es una vivencia humana ligada con la muerte, la corrupción y la podredumbre. También muestra estrechas relaciones con la locura y la poesía, esta última una suerte de errancia buscada, de pérdida de certezas. En el cuento de Rossi, se asiste a una historia de amor en la que existen elementos grotescos, hiperbólicos y ominoso-fantásticos que funcionan como estructuras similares a las mostradas por el erotismo, es decir, a la incertidumbre, el temor y el último destino humano.

Pero más allá de lo expuesto, este erotismo se liga con la disolución de los límites entre la realidad y la fantasía. Esta aseveración también se vincula con el tema del fantasma (muy parecido al de la *femme fatale*), es decir, de algo que se aparece súbitamente y cala, para luego desaparecer, casi siempre de forma misteriosa o trágica. Ciertamente, el erotismo muestra otras aristas (un poco más optimistas, quizá), pero en este caso particular, no. Más bien toda la locura, el desequilibrio, las ganas de matar, comer

o desollar (hasta de violar) parten de una sexualidad al margen, de un eros más unido con el horror que con la vida. Por eso, más que intuiciones, al final, este análisis genera más dudas y es lógico, pues, según Octavio Paz, “solo los hombres y las mujeres copulan con ícubos y súcubos” (Paz, 1993, p. 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Francia: Gallimard.
- Clément, C. y Kristeva, J. (1998). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cortés, C. (2000). “Carta de Costa Rica: El paraíso entre comillas”. Cuadernos hispanoamericanos, (6), 113-116.
- Freud, S. (1992). *Lo ominoso. Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Learned, A. (2008). *El erotismo como logro del movimiento feminista en Centroamérica: los casos de Ana Istarú, Dina Posada y Jacinta Escudos* (Tesis de maestría). University of Saskatchewan, Saskatoon.
- Lotman, I. (1978). Composición de la obra artística verbal. En Lotman (ed). *Estructura del texto artístico* (pp. 261 - 342). Madrid: Istmo.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Meza Márquez, C. (2002). *Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas*. Ponencia presentada en el VI Congreso Centroamericano de Historia, Panamá.
- Mora, S., Ovaes, F. y Rojas, M. (1991). *Las poetisas del buen amor, la escritura transgresora de sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*. Caracas: Monte Ávila.
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Poe, K. (2007). *Eros pervertido. Erotismo, cuerpo y autoficción en la novela decadente hispanoamericana* (Tesis de doctorado). Universidad de Costa Rica, San José.
- Rojas, M. (octubre, 2003). *Los estudios teóricos de la literatura y la necesidad de la interpretación*. Ponencia

- presentada en el X Congreso de Literatura, Lingüística y Filología, Universidad Nacional. En *Letras*, (39), 251-265.
- Rojas, M. y Ovares, F. (2000). *Genealogía de mujeres. "Madre nuestra que estás en la tierra". Drama contemporáneo costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rojas, M. y Ovares, F. (1985). El segundo sexo: la segunda literatura. En *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica en el siglo XX*. Reproducido en *Káñina*, IX (2), 97-107.
- Rojas, M. y Ovares, F. (1996). Introduction. *Ecriture et identité dans la nouvelle costaricienne contemporaine*. En Cortés y Aínsa (Eds.). *Déluge de soleil* (pp. 5-17). París: UNESCO.
- Rosal, M. (2011). Las cosas del comer. Hambre y saciedad en la literatura. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/cosacome.html>
- Rossi, A. (1993). *Situaciones conyugales*. San José: Red Editorial Latinoamericana.
- Zavala, M. (2011). *Con mano de mujer. Antología de poetisas centroamericanas contemporáneas*. Heredia: Interartes.