



Universidad  
de La Laguna

Escuela de Doctorado  
y Estudios de Posgrado

## TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL

El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi

---

### AUTOR/A

MARIA CRISTO

MARTIN

FRANCISCO

### DIRECTOR/A

MARIA BELEN

CASTRO

MORALES

### CODIRECTOR/A

---

## DEPARTAMENTO O INSTITUTO UNIVERSITARIO

---

## FECHA DE LECTURA

29/01/16

---

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
SECCIÓN DE FILOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL**

**EL DISCURSO DEL PODER EN LA OBRA POÉTICA DE  
CRISTINA PERI ROSSI**

**DOCTORANDA: María del Cristo Martín Francisco**

**DIRECTORA: María Belén Castro Morales**

**Fecha de defensa: 29 de enero de 2015**

## INFORME

Como directora de la Tesis Doctoral de D<sup>a</sup> María del Cristo Martín Francisco, titulada “El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, considero que este trabajo de investigación cumple con los objetivos propuestos y reúne los requisitos para iniciar los trámites conducentes a su presentación y defensa pública.

En la Laguna, a 30 de Noviembre de 2015



Fdo.: Dra. María Belén Castro Morales  
Catedrática de Literatura Española  
Sección de Filología  
Facultad de Humanidades



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
SECCIÓN DE FILOLOGÍA

EL DISCURSO DEL PODER EN LA OBRA POÉTICA  
DE CRISTINA PERI ROSSI

TESIS DOCTORAL

DOCTORANDA: María del Cristo Martín Francisco  
DIRECTORA: María Belén Castro Morales

2015



A Félix, por las noches en vela





## AGRADECIMIENTOS

A Belén Castro, por haber permanecido fiel a este trabajo, a pesar del tiempo transcurrido y los altibajos durante el proceso de su producción.

A todas las personas que me han ayudado en Uruguay, desde el primer viaje que realicé, en 1998, especialmente a mi queridísimo y lamentablemente desaparecido Walter Comas, con el cual pasé tantos momentos inolvidables en su librería “Rayuela”. También del “lado de allá”, quiero agradecer la colaboración de todo el personal de la biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, de la Biblioteca Nacional y de la propia Facultad, especialmente a los profesores Hugo Achugar y Pablo Rocca. Fuera del ámbito académico, aunque no literario, va mi agradecimiento también para el escritor Carlos Liscano, para la profesora, también fallecida, Mercedes Ramírez, a Rómulo Cosse y tantos otros que seguro que se me quedarán en el tintero.

A mis amigos y amigas de Montevideo, así como a la familia Rivas que me acogió cuando aún era una extraña entre sus calles. Especialmente quiero agradecerle a mi amiga Rosario Buela su atención y ayuda en algunos momentos críticos de mi investigación.

Dentro del ámbito académico internacional, quiero dar las gracias a Mabel Moraña, Gloria Prado, Sonia Mattalía y Grínor Rojo, profesores con los que he podido contactar durante todo este tiempo y que no han dudado en ofrecerme su ayuda e incluso sus propias investigaciones. Expreso mi especial agradecimiento a Laura Guerrero, profesora de la Universidad Iberoamericana de México, por su ayuda, sus consejos y su amistad, en la distancia.

A la Librería de Mujeres de Canarias, en donde siempre me he sentido como en casa. Gracias para Izaskun y el resto de compañeras que hacen posible un espacio como ese.

A mis amigos y amigas, especialmente a quienes han vivido (y sufrido) de cerca, de alguna u otra forma, el proceso de esta tesis: a Bárbara, por los viajes y experiencias compartidas; a Pamela, por tantas conversaciones a caballo entre ambos continentes; a Víctor, por su incansable labor correctora; a Toni, por la pasión por la poesía; a Mónica, compañera de carrera y de viajes iniciáticos; a Antonio, por lo mismo, y muy especialmente a Miguel Ángel, con el que también comparto tantas pasiones. Sin sus consejos nunca hubiese terminado este trabajo.

A mi familia, que ha constituido un importantísimo soporte, y a mi queridísimo Félix, por el apoyo incondicional, especialmente en los últimos meses.

A Cristina Peri Rossi, por su inestimable ayuda y amistad.



Esta tesis ha sido realizada con ayuda de una beca de la  
Fundación CajaMadrid, percibida entre 2001 y 2005.



# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>13</b>
1.1 Antecedentes	13
1.2 Estado de la cuestión: Cristina Peri Rossi ante la crítica	15
1.3 Objetivos	16
1.4 Metodología	19
1.5 Desarrollo del plan de trabajo	22
<b>2. Cristina Peri Rossi: breve reseña bio-biliográfica</b>	<b>23</b>
2.1 Primeros textos y nacimiento del compromiso intelectual (1963-1972)	23
2.2 El exilio (1972-1985)	25
2.3 El final de la dictadura uruguaya y la búsqueda de nuevos parámetros (1985-2015)	28
<b>3. Análisis de su obra poética</b>	<b>31</b>
3.1 Evohé y las ambigüedades del texto/sexo	31
3.1.1 Encuentros y desencuentros de una opera prima	31
3.1.2. Estructura y diferencias entre ediciones	34
3.1.3. Ambigüedad, erotismo y disfraz	36
3.1.4 Lenguaje que nombra, lengua que balbucea	42
3.1.5 Lengua y Eros	47
3.1.6. De sujetos, amantes y cuerpos	57
3.2 Descripción de un naufragio o la parodia del navegante	62
3.2.1 Una perfecta desconocida	64
3.2.2 De la alegoría del naufragio al naufragio como alegoría	72
3.2.3 El naufragio de la modernidad: para una parodia del navegante	75
3.2.4. Alegoría para un nuevo discurso amoroso	110
3.2.5 Final y principio de etapa	124
3.3 Hablar y hacer el amor en Diáspora	127
3.3.1 De Barcelona a Canarias. La curiosa travesía de un libro destinado al exilio	129
3.3.2 Hablar y hacer el amor. Otra vez Eros y Logos	135
3.3.3 De diosas y niñas. Imágenes cambiantes de la mujer	150
3.3.4 La desmitificación como herramienta reveladora del discurso del poder	159
3.3.5 Para una teoría del fracaso amoroso, lingüístico y generacional	167

3.4 Estado de exilio o el arte de la pérdida	173
3.4.1 Una elaboración poética del exilio	182
3.4.2 Estado de exilio. Una permanencia discontinua	187
3.5 El lugar desde donde se escribe y ama: Lingüística general	214
3.5.1 El despertar de la “taberna”	223
3.5.2 Una poética en clave paródica	226
3.5.3 Deseo y lenguaje: un mismo camino de ambigüedad	232
3.5.4. De la tradición y otras traiciones	253
3.6 El sueño del origen: cataclismo devastador y discursos preestablecidos en Europa después de la lluvia	255
3.6.1 Estatismo y dinamismo: una nueva concepción del viaje	264
3.6.2 Una relectura de la “vuelta al origen” romántica	267
3.6.3 Nuevos símbolos para un Apocalipsis moderno	276
3.6.4 El paraíso indeterminado de la isla	285
3.6.5 Un final pospuesto que se torna decadente	288
3.7 Babel bárbara: la seductora ambigüedad de las diferencias	295
3.7.1 De la unidad formal a la unidad primigenia	302
3.7.2 El amante sin nombre y la obsesión por el ser	303
3.7.3 Palabra, cuerpo y liturgia	326
3.7.4 La poesía como principio y fin de la búsqueda	335
3.7.5 De la palabra única a las posibilidades múltiples del ser	341
3.8. El cuerpo como texto no estable: Otra vez Eros, Aquella noche, Inmovilidad de los barcos y Estrategias del deseo	344
3.8.1 Una voz ambigua en un contexto invariablemente patriarcal	348
3.8.2 Recepción y acogida de cuatro obras singulares	355
3.8.2.1 Estructura formal y comparación entre ediciones	359
3.8.3 Cuerpos y deseos en el contexto del discurso del poder	363
3.8.3.1 Formas del deseo en el contexto de los actos performativos del género	371
3.8.3.2 Del fatalismo simbolista a la parodia postmoderna: una respuesta al sentido de la vida	384
3.8.3.3 De deseos y escrituras múltiples	399
3.8.3.4 Diatribas irónicas contra el discurso patriarcal	403
3.8.3.5 Genealogías transgresoras de una voz poética en conflicto	411
<b>4. Conclusiones</b>	<b>419</b>
<b>5. Bibliografía consultada</b>	<b>423</b>

5.1 Obra de Cristina Peri Rossi	423
5.1.1 Poesía	423
5.1.2 Narrativa (cuentos)	423
5.1.3 Narrativa (novelas)	424
5.1.4 Ensayo	424
5.1.5 Biografía	424
5.1.6 Artículos, reseñas y otros textos publicados en prensa	424
5.1.7 Participaciones en antologías	424
5.1.8. Intervenciones en congresos y jornadas	425
5.2 Obra crítica sobre Cristina Peri Rossi	425
5.2.1 Entrevistas	429
5.3 Bibliografía general	432
5.3.1 Obra crítica sobre literatura hispanoamericana	432
5.3.2 Obra crítica sobre literatura uruguaya	432
5.3.2.1 Sobre Marcha y su contexto	434
5.3.3 Obra crítica sobre literatura y cultura españolas	434
5.3.4 Contexto socio-histórico uruguayo	435
5.3.5. Modernidad y postmodernidad	435
5.3.5.1 Ironía, sátira y parodia	436
5.3.5.2 Poder	437
5.3.5.3 Teorías feministas	438
5.3.5.4 Literatura y mujeres. Crítica literaria feminista	438
5.3.4 Otros recursos bibliográficos	441
<b>6. Anexos</b>	<b>443</b>
6.1 Anexo I. Relación de textos periodísticos publicados por Cristina Peri Rossi	445
6.1.1 Textos publicados en Uruguay	445
6.1.1.1 Artículos	445
6.1.1.2. Reseñas	446
6.1.2 Textos publicados en España y otros países	451
6.1.2.1 Artículos	451
6.1.2.2 Reseñas	456
6.1.3 Textos de creación literaria	457
6.1.3.1 En Uruguay	457
6.1.3.2 En España	458

6.1.4 Presentaciones de autores	459
6.1.4.1 En Uruguay	459
6.2 Anexo II. Entrevista a Cristina Peri Rossi	461





# 1. Introducción

—Ya lo sé, papá —entró gritando.  
Le parecía una revelación de extrema importancia.  
Quizás había vivido los primeros siete años de su vida para llegar a saberlo:  
—El lenguaje es de los que mandan.  
(Cristina Peri Rossi, “La índole del lenguaje”<sup>1</sup>)

## 1.1 Antecedentes

Cuando en 1998 decidí comenzar el presente trabajo no me cabía duda de que iba a ser una empresa complicada. Lo que hasta ese momento había leído de Cristina Peri Rossi entroncaba directamente con mi percepción literario-creativa, no solo como lectora sino también como escritora. Llegué a ella como suelen realizarse los grandes descubrimientos: como si tomara parte el azar. Fue así que un texto suyo encontrado en la contraportada de *Prosa del observatorio*, de Julio Cortázar (Barcelona, Lumen, 1972) —autor sobre cuya poesía había pensado realizar la tesis en un primer momento— me llevó a interesarme por su obra, a darle un giro a la investigación y en buena parte a toda mi vida subsiguiente. Desde entonces, su nombre ha guiado más de un viaje a Uruguay, más de una búsqueda en bibliotecas y librerías de diverso tipo, algunas participaciones en congresos y jornadas, elaboración de artículos, estancias en universidades hispanoamericanas, etc.

Como en todo camino iniciático, las dudas y los obstáculos han sido dominantes, no solo por las dificultades a la hora de encontrar sus primeras publicaciones —especialmente *Evoché* (1971), su primer libro de poesía, que finalmente conseguí fotocopiado— sino también por la ingente labor planteada en un principio. Una labor que pretendía abarcar el discurso del poder en el conjunto de su obra, incluyendo sus textos periodísticos, hasta ese momento aún dispersos entre Uruguay y España, fundamentalmente.

La primera tarea fue, por tanto, recuperar dichos textos, algo nada fácil puesto que la propia autora carecía de un fichero exhaustivo de su ingente producción, con lo cual tuve que partir de muy pocos datos, a veces no del todo fiables (por las entrevistas sabía que había publicado en *Marcha*, *Triunfo* y *El País*, pero no en qué época), lo que complicó aún más la búsqueda. A ello se añadieron problemas de índole técnico o administrativo, ligados en ocasiones a las normas de funcionamiento

---

<sup>1</sup> Peri Rossi, Cristina, “La índole del lenguaje”, *Cosmoagonías*, Barcelona, Ed. Juventud, 1994, p. 92.

de algunas bibliotecas<sup>2</sup> o de determinadas instituciones, como la Agencia EFE, cuya política de acceso a sus archivos ha dificultado enormemente mi labor (de hecho, hasta este momento solo he podido conseguir unos pocos textos).

Por otro lado, en Uruguay, gracias al asesoramiento de profesores como Hugo Achugar (de la Universidad de la República, que además fue quien ayudó a Cristina Peri Rossi a salir del país, exiliada), al personal de la Biblioteca Nacional y de la Facultad Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, así como a los responsables de los archivos de *El País* y *Brecha* —y muy especialmente al desaparecido Walter Comas, de la librería “Rayuela” de Montevideo— he conseguido buena parte del material para esta tesis.

La segunda cuestión planteada ha sido cómo abordar el asunto del discurso del poder. Desde su origen me he centrado en las teorías de Foucault, pero vinculándolas siempre a otros aspectos relacionados con las teorías feministas. En este sentido, han sido determinantes las sugerencias realizadas por mi directora de tesis y el profesor Hugo Achugar, así como la asistencia a cursos especializados, como el impartido por Grínor Rojo en la Universidad de Chile (sobre teoría crítica latinoamericana) gracias a una estancia que realicé dentro del antiguo “Programa Intercampus” en el año 1999. Tanto las bibliotecas de dicha universidad como la de la Universidad Iberoamericana (México) me han servido para reunir toda una serie de textos de difícil adquisición y de gran importancia teórica, como por ejemplo *La sartén por el mango* (recopilación de artículos de varias autoras, 1985) o en otro orden, *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democráticas* (Nelly Richard, 1993). La estancia en México —posible gracias a otra beca “Intercampus” para una plaza denominada, precisamente, “Cristina Peri Rossi”— me permitió asistir al Taller de teoría y crítica literaria “Diana Morán”, coordinado por la profesora Gloria Prado y en el cual pude intercambiar conocimientos con diferentes investigadoras, como Ana Rosa Domenella, Nora Pasternac, Ute Seydel o Laura Cázeres, entre otras. Importante ha sido también la asistencia a congresos y jornadas, como la *XII Semana de Literatura Hispanoamericana*<sup>3</sup>—dedicada a la teoría crítica feminista—organizada por mi directora de tesis, Belén Castro, en 1999, así como aquellas en las que he participado como ponente.

---

<sup>2</sup> En este caso, es relevante lo sucedido en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, en Montevideo, en la cual no pude fotocopiar los artículos de *El Popular* y tuve que “dictárselos” a una grabadora y luego transcribirlos.

<sup>3</sup> XII Semana de Literatura Hispanoamericana (del 27 al 30 de Abril de 1998) *Mujer y Literatura: discursos y diferencias*. Con la participación de Ileana Rodríguez, Sonia Mattalía, Alicia Llarena, Nidia Fajardo, Belén Castro, Domingo Luis Hernández y Nieves María Concepción.

En España he consultado buena parte de la bibliografía en diferentes centros, especialmente en la Biblioteca de Humanidades y en la hemeroteca de mi universidad, así como en la Biblioteca Pública del Estado, en Santa Cruz de Tenerife. También me ha sido muy útil una corta estancia que realicé en Madrid para acceder a los fondos de la Biblioteca Nacional.

## **1.2 Estado de la cuestión: Cristina Peri Rossi ante la crítica**

Uno de los aspectos determinantes a la hora de elegir el tema de la tesis, aparte de lo explicado, ha sido la ausencia de trabajos críticos acerca de su obra poética en diálogo con el conjunto de su producción literaria y periodística. Al comienzo de nuestra investigación pudimos apreciar que la mayor parte de los estudios se centraban en su narrativa, especialmente en la novela *La nave de los locos* (1984) y en algunos de sus libros de cuentos. Casi todas las aproximaciones trataban fundamentalmente cuestiones como el exilio, el erotismo, el feminismo, el viaje o los elementos fantásticos. Sobre el discurso del poder y otros temas relacionados se habían realizado algunas aportaciones, especialmente a través de tesis doctorales, como la presentada por Carmen Domínguez (*La subversión del discurso autoritario en la narrativa de Cristina Peri Rossi*, University of Cincinnati, 1994), pero nuevamente dirigidas a su prosa. Por supuesto, los análisis de su producción periodística, salvo el estudio introductorio realizado años después por Mercedes Rowinsky en una antología de sus artículos publicada por Trilce (Montevideo, 2003) y los realizados por la autora del presente trabajo, eran (y son) prácticamente inexistentes.

Por otra parte, encontré también acercamientos de índole más general, como los recogidos en *Papeles críticos* (volumen coordinado por Rómulo Cosse, 1995) o en monográficos de revistas (como el de *Quervo Poesía*, coordinado por Uberto Stabile en 1984 o el del *Cuadernos Literarios del Centro Cultural de la Generación del 27*, en 1993) Asimismo, su nombre aparecía en muchos de los estudios críticos en torno a la literatura uruguaya o hispanoamericana, en obras tan importantes como *La generación crítica*, de Ángel Rama (Montevideo, 1972), así como en los manuales de Hugo J. Verani, Mabel Moraña o Jorge Ruffinelli, que señalamos en la bibliografía final.

En las últimas décadas ha aumentado la investigación en torno a su obra, especialmente aquella dedicada a la poesía, desde diferentes aproximaciones, como se desprende de los trabajos de Sonia Mattalía, María Rosa Olivera-Williams o Beatriz Calvo, entre otros. Es importante destacar también el interés que su escritura está teniendo en el ámbito académico español, en el cual encontramos numerosas tesis doctorales leídas en las últimas décadas, como la de la doctora Dña.

María Jesús Fariña Busto titulada *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi: una lectura desde el feminismo* (UNED, 1997). El auge de tales estudios es patente además en las universidades de otros países europeos, pero especialmente en las americanas, tanto del norte (con Estados Unidos a la cabeza) como del sur (sobre todo Chile y Uruguay). A pesar de que su nombre, lamentablemente, no es tan conocido por las generaciones más jóvenes, en su país de origen sigue teniendo muchos reconocimientos, como lo demuestra su entrada correspondiente en el *Diccionario de literatura uruguaya* publicado en 2001 por la Editorial Banda Oriental de Montevideo, aparte de la publicación de artículos o entrevistas en la prensa y en revistas especializadas.

Por otro lado, las referencias en internet son relevantes, tal y como se desprende de la cantidad de recursos electrónicos citados a lo largo de esta investigación. Existe además una página web oficial de la escritora, así como varios *blogs* creados por ella y una página de Facebook.

### **1.3 Objetivos**

Estas y otras aportaciones han ido conformando poco a poco el presente trabajo, de manera que lo que al principio era percibido como una labor ingente ha ido concretándose, definiéndose en el mismo proceso de búsqueda y elaboración. Todo esto ha sido determinante a la hora de tomar la decisión, en el año 2007, de restringir el campo de estudio a su obra poética y más concretamente a la incluida en la *Poesía reunida* (2005), formada por un total de once libros, publicados entre 1971 y 2004, cuyos títulos son: *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976), *Estado de exilio* (1973-2003), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel bárbara* (1991), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997) y *Estrategias del deseo* (2004).

La consecuencia de ello ha sido también la supresión del segundo objetivo que me había planteado en el proyecto de tesis original, que pretendía incluir su obra dentro del debate acerca de la existencia o no de una escritura propiamente “femenina”, entendida esta como “transgresora” (lejos de los argumentos más convencionales con los que la crítica suele definirla). La razón principal no solo ha sido la falta de espacio y de tiempo sino también algunos cambios de perspectiva teórica surgidos a lo largo del proceso de investigación y que nos han llevado a entender la complejidad de este asunto, así como a mantener nuestra postura dentro de la llamada “teoría de

lo andrógino” (postulada ya por Virginia Woolf) a la que la propia autora se suscribe, tal y como se recoge en algunas de sus entrevistas.

Los cambios señalados en mi proyecto se han visto reflejados en el título (que pasó a ser “El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi”) así como en su objetivo principal, que ha quedado definido como el análisis de las herramientas y recursos utilizados por Cristina Peri Rossi para desvelar el discurso del poder (en el sentido foucaultiano de la expresión<sup>4</sup>) y dismantelar sus mecanismos. Intentaremos comprobar que dichas estrategias son múltiples y diversas, aunque todas se encuentran bajo el denominador común de la transgresión que actúa tanto dentro de los parámetros de la modernidad como de la postmodernidad, entendida esta última en el sentido señalado por algunos autores como Jorge Ruffinelli:

Como una crisis de esa modernidad incompleta como la llama de Habermas; no la muerte de una era sino su crisis, intento de renovación, sacudimiento de las capas vetustas y dogmáticas que hacen tan difícil y lento su funcionamiento; la renovación de las capacidades expresivas del arte y la literatura. En este sentido, más que sano, es necesario confirmar la validez de muchos valores llamados posmodernos: ante todo, la des-centralización cultural, la destrucción de hegemonías recibidas, la búsqueda de otros “centros”<sup>5</sup>.

En esta dirección hemos orientado nuestro análisis, comprendiendo que las propuestas deslegitimadoras de lo establecido patente en obras como la de Cristina Peri Rossi no pueden situarse al margen de las diversas líneas de ruptura expuestas por Lyotard, definidas en función de la pérdida de confianza en los “Grandes Relatos” de la Modernidad. De esta manera, el *épater le bourgeois* de los simbolistas termina convirtiéndose en un rechazo cada vez más generalizado a las características de la vida moderna, a su idea de progreso vinculada al consumismo capitalista, a la explotación del otro-diferente o al dogmatismo de las verdades asentadas sobre un supuesto fondo de “normalidad”. Frente a ello, la única salida posible es la acción deconstructora, la utilización de todas aquellas figuras, concepciones y discursos que ayuden a desnudarlo. La universalidad y la totalidad han estallado, y en su lugar solo hay fragmentos, piezas de varios puzzles que pueden ser armados por sujetos instalados en los márgenes.

---

<sup>4</sup> Es imprescindible señalar que concebimos el poder en este trabajo tal y como lo describe Foucault, es decir, como algo que “no se posee [sino que] se ejerce en todo el espesor y sobre toda la superficie del campo social” (Foucault, Michel, “El poder y la norma”, en: *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Ramón Máiz (comp.), Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 211) El poder se encuentra así en lo más profundo del tejido social, pero como algo que “sucede”, se ejerce o se efectúa. Nunca se encuentra en una sola parte, no es monolítico ni está controlado desde un único punto de vista sino que se juega en diferentes partidas.

<sup>5</sup> Ruffinelli, Jorge, “Los 80: ¿ingreso a la postmodernidad?”, *Nuevo texto crítico*, vol. III, nº 6, (segundo semestre 1990), p. 38.

A partir de dichas fragmentaciones se ha configurado buena parte de las teorías críticas cuyas nociones hemos utilizado aquí (los estudios feministas en algunas de sus ramas específicas, los estudios culturales y subalternos, los postcoloniales, las teorías *queer*, etc.), propuestas surgidas sobre todo a partir del post-estructuralismo francés, con Foucault como cabeza visible.

En tal ambiente de desestabilización compartimos la propuesta de B. Austin-Smith<sup>6</sup> acerca de la ironía “como necesidad retórica de la era”, en el sentido “de no tener que decir nunca lo que realmente quieres decir”. Más allá de ser un mero recurso retórico<sup>7</sup>, la ironía posee un enorme poder subversivo, del que ya los románticos alemanes se habían apropiado. Dicho poder la conecta con una autocrítica del sujeto y de los modos de conocimiento capaz de cambiar la jerarquía de los lugares del discurso. Es conocida su habilidad para socavar y derribar los discursos hegemónicos, especialmente cuando estos muestran grandes capacidades de absorción. La proximidad de la ironía con los discursos dominantes —en su concepción “trans-ideológica”<sup>8</sup>— le permite ganar tiempo (al ser permitido o escuchado, a pesar de no ser entendido) y a la vez relativizar la autoridad y estabilidad dominantes, apropiándose en parte de su poder. Esto hace posible que la ironía desarrolle una estrategia efectiva de oposición que, sin embargo, puede ponerla en la difícil situación de ser absorbida o reasimilada por el poder mismo al que se enfrenta. (Pero de alguna forma hay que correr el riesgo).

En cualquier caso, son conocidas las capacidades transgresoras de la ironía por las cuales buena parte de las teorías feministas, y en concreto su rama de crítica literaria, le han otorgado un lugar “privilegiado” como herramienta poderosamente desmitificadora y deconstructora, e incluso en ocasiones se ha señalado la especial vinculación de las mujeres con esta figura, al estar más abiertas a tolerar la ambivalencia, la ambigüedad y la multiplicidad.

---

<sup>6</sup> “Irony is the rhetorical necessity of the age, the critical accessory no one should leave home without. It has also replaced patriotism as the last refuge of scoundrels, for it means never having to say you really mean it.” [“La ironía es la necesidad retórica de la era, el accesorio crítico no único que podría dejarte sin hogar. Ha reemplazado, además, el patriotismo como último refugio del sinvergüenza, por lo que significa no tener que decir nunca lo que realmente quieres decir”](B. Austin-Smith, “Into the Heart of Irony”, citado por: Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Ed. Routledge 1995, p. 176) La traducción es nuestra.

<sup>7</sup> Entendemos la ironía tal y como la plantea Linda Hutcheon, como relacional, inclusiva y diferencial. Es relacional porque funciona entre varios significados (“lo dicho” y “lo no dicho”) y entre personas (ironista e intérprete), incluyendo un juicio de valor. Es inclusiva porque para su comprensión es necesaria la percepción simultánea de tales significados con la intención de crear un tercero: el irónico. Por último, es diferencial porque dichos significados son entendidos no como opuestos sino como diferentes. De este modo, la ironía se distingue de la metáfora en que esta se basa en la similitud mientras que aquella se centra en la diferencia.

<sup>8</sup> Tal definición es establecida por Hutcheon para indicar que la ironía puede ser utilizada tanto por los discursos del poder como por los que se le oponen o lo contradicen, por lo que no se puede vincular exclusivamente a una ideología política determinada, progresista o “de izquierdas”.

Muchos autores defienden que la ironía, con su énfasis en la inestabilidad, define las condiciones actuales de conocimiento. No es descabellado apuntar que se trata de un modo general reflexivo, con el potencial suficiente para desvelar el reconocimiento de que todas las conceptualizaciones son limitadas, que todo lo que es socialmente mantenido como verdad posee una motivación previa. En este sentido, su configuración como estrategia discursiva no puede ser entendida fuera del contexto de las relaciones de poder, puestas en duda por su “filo cortante” evaluador. Los dispositivos de control de los discursos señalados por Foucault funcionan también para la ironía, aunque en este caso no se trata de saber solo quién, dónde o cuándo se puede usar, sino de quién puede interpretarla.

Por otro lado, no hay que perder de vista que, para que la ironía “suceda”, ha de darse una interacción entre el intérprete, el ironista y el texto (aunque puede ser también no textual), dentro de una serie de aptitudes aprendidas pertenecientes a una misma comunidad discursiva, por lo que podemos entender la ironía también como acto “performativo” (actuado, representado) en el cual las personas implicadas son las que crean una intencionalidad, no inherente al texto ni tampoco existente de manera previa en el ironista<sup>9</sup>.

## 1.4 Metodología

La metodología empleada ha sido múltiple y diversa como la propia obra objeto de estudio, prestándole diferentes enfoques, pertenecientes en ocasiones más a ámbitos filosóficos o sociológicos que estrictamente literarios. Ello le ha otorgado a la tesis una dimensión crítica mucho más amplia que la meramente historicista o estilística, de la que desde un principio me he querido apartar. Es así que he tomado instrumentos y perspectivas, como ya he apuntado, de los “estudios de género”, las “teorías *queer*”, las teorías feministas, la crítica feminista (o teoría literaria feminista), los estudios culturales, postcoloniales y en general toda una serie de corrientes vigentes, en continuo crecimiento desde el post-estructuralismo francés en adelante. De todas ellas he bebido y me he enriquecido, aunque siempre sin perder de vista el ámbito filológico en el cual nos encuadramos, la

---

<sup>9</sup> Tal concepción de la ironía como “acto performativo” la recogemos de Hutcheon.



peculiaridad y condensación del texto poético y la condición específica del “sujeto lírico” moderno<sup>10</sup>.

En cualquier caso, a la hora de exponer determinados asuntos trascendentales para nuestro análisis —y que se salen de la órbita literaria— he tenido en cuenta la obra de autores como Michel Foucault (imprescindible a la hora de tratar el tema del discurso del poder, en sus diversas manifestaciones) y autoras como Judith Butler (especialmente por sus ideas en torno al género y la “actuación”, así como sobre los mecanismos psíquicos del poder) y Linda Hutcheon (por sus estudios en torno a la ironía y la parodia en el contexto de la postmodernidad).

A partir de todo esto podemos definir una línea trazada a lo largo de la obra de Cristina Peri Rossi y que la identifica como producto de un “sujeto irónico”, actitud que viene a unirse al “sujeto lírico” moderno. Dicha consideración nos lleva a trazar un desplazamiento en la configuración general de su obra, desde las concepciones críticas más comunes, que la caracterizan como alegórica (especialmente su prosa, pero también su poesía), pasando por la “deformación” señalada por la profesora María Jesús Fariña Busto en su tesis doctoral, hasta llegar a la ironía aquí presentada<sup>11</sup>.

Es por tanto dicho “sujeto irónico” el que planteamos como hilo deconstrutor de significados, en diferentes niveles y atendiendo a diversas estrategias, recursos y herramientas que señalamos a continuación, en consonancia con las concepciones de Foucault en torno al discurso del poder y sus prácticas:

En primer lugar, debemos tener en cuenta su definición del discurso, descrita en *La arqueología del saber* como “el conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación” y que “remiten a idénticas concepciones de existencia”<sup>12</sup>. Tal definición incluye tanto

---

<sup>10</sup> Desde Rimbaud el “yo lírico” reconoce en la poesía el espacio del desdoblamiento donde el sujeto es “otro” diferente del “yo” de su identidad biográfica. La teoría literaria contemporánea asume también la diferencia entre la “sinceridad” del “yo autorial” y el “yo” que habla en el poema, aunque algunos lectores y críticos desprevenidos siguen sin distinguir la distancia irónica y el juego de máscaras que adopta el “yo” lírico. Véase Dominique Combe: “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo (comp.) *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 127-153.

<sup>11</sup> Sobre esto sostiene la profesora: “[...] me atrevería a afirmar que la literatura de Peri Rossi actúa más por deformación que por alegoría. No se produce una equivalencia término a término entre cada uno de los elementos de las imágenes creadas y los elementos literales —sean cuales sean— que les sirven de soportes o de referentes [...] Y al estar, esos elementos simbólicos, dispuestos directa o indirectamente al lado de otros que no lo son, conviviendo con ellos, la situación que supondríamos real (capaz de remitir a un contexto extratextual perfectamente reconocible) aparece deformada con objeto de ser extrañada y problematizada por parte de quienes la reciben a través de la lectura”. (Fariña Busto, María Jesús, *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Tesis Doctoral, UNED, Madrid, 1997, pp. 320-321)

<sup>12</sup> Recogemos la cita de la entrada “Discurso” en la obra de Edgardo Castro, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011, p. 109.

los aspectos directamente relacionados con los diferentes discursos del saber como de sus prácticas, que “no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos”, sino que “toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen”<sup>13</sup>. Todo este conjunto de técnicas es establecido mediante procedimientos de control y exclusión, que pueden ser externos, internos o de “enrarecimiento”. Entre los primeros, se encuentran aquellos fundados en prohibiciones (quién puede hablar, sobre qué y en qué momento), en la división entre la razón y la locura (discurso del loco o de otros sujetos similares frente al resto) así como en la antítesis entre lo verdadero y lo falso.

Dentro de los procedimientos de control internos, es decir, aquellos ejercidos por los propios discursos sobre sí mismos, señala Foucault el “comentario” (diferencias entre textos “que pueden decir” y textos que repiten lo ya dicho), la noción de “autor” (quién puede sostener un determinado tipo de discurso) y la “disciplina” (condiciones establecidas para poder pertenecer a una órbita del saber y ser considerada verdadera o falsa).

En cuanto al “enrarecimiento” o *raréfaction* entiende aquellos procedimientos por los cuales se limita el intercambio y la comunicación de discursos, así como su apropiación social.

Íntimamente relacionada con el discurso está la formación del sujeto, que de este modo queda ligado a la verdad. La identidad es entendida como un proceso y no como el producto resultante de algo previamente existente. El sujeto está en un constante “decirse”, especialmente a partir del cristianismo que instauró la confesión como método de volcar la verdad sobre sí mismo, la hermenéutica de su propio deseo, de sus imaginaciones y pensamientos. Se trata por tanto de un “decirse” que implica la repetición de lo ya establecido, en un modelo que será retomado más tarde por las ciencias humanas y sobre todo por el psicoanálisis<sup>14</sup>.

Un estrecho vínculo une al sujeto no solo con la verdad sino también con la representación y el lenguaje: de hecho, una de sus funciones es reproducir el orden del mundo (en lugar de producirlo). Esta era la concepción que prevalecía durante los siglos XVII y XVIII (lo que Foucault denomina “Época Clásica”) y que conllevaba la presunción de una realidad preexistente al sujeto y separado de él. El lenguaje solo podía desvelar lo que ya “estaba” en los objetos (se supone que depositado por Dios o la Naturaleza), por lo que solo tenía una función nominativa. Tal relación entre las palabras y las cosas establecida mediante la semejanza cambia a finales del siglo XVIII y

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 110. La cita original pertenece a *Dits et écrits*, v. II, París, Gallimard, 1994, p. 241.

<sup>14</sup> En este aspecto, partimos básicamente de lo desarrollado por Foucault en el tomo 1 de su *Historia de la sexualidad*.

se va desarrollando hasta hacerse evidente su arbitrariedad. En cualquier caso, el análisis de los signos no puede separarse de las formas de representación, y por tanto, de los métodos de pensamiento establecidos para definirla, delimitarla y sostenerla. En este sentido, hay que señalar los empeños por encontrar diferentes sistemas de clasificación que ordenen el caos en el que se encuentran las cosas en el mundo y cuya función última será la de fijar identidades y diferencias.

## **1.5 Desarrollo del plan de trabajo**

Para llevar a cabo el análisis previo de las obras he realizado una aproximación desde diferentes niveles textuales y extratextuales. Así, en cada uno de los capítulos estudio en primer lugar el contexto, haciendo un recorrido por los aspectos biográficos y socio-históricos que enmarcan la publicación de las mismas, así como su recepción crítica. En segundo lugar, atiendo a la estructura del libro y sus aspectos formales, así como a las diferencias entre su primera edición y la recogida en *Poesía reunida* (2005). Continúo con el análisis de los poemas, tanto desde un plano lingüístico (elementos retóricos, niveles de lenguaje, etc.) como simbólico, haciendo hincapié en las herramientas deconstructoras de las relaciones de poder patentes en el discurso, desde las diferentes perspectivas metodológicas ya planteadas. Cierro cada capítulo con una pequeña conclusión.

Del trabajo realizado en dichos análisis se extrae toda una serie de herramientas presentes en los textos y sugeridas por ellos mismos, pues son los que la escritora uruguaya utiliza para revelar los mecanismos del poder que conforman esa *episteme* o discurso por el cual se rigen nuestras sociedades y que llevan implícitos los saberes y las verdades presentes en todo proceso de normativización. Una normativización por la cual quedan excluidos sujetos e identidades, discursos no hegemónicos o prácticas subalternas, que convierten a cada poema en un espacio para la expresión, la transgresión y la resistencia.

## 2. Cristina Peri Rossi: breve reseña bio-biliográfica

### 2.1 Primeros textos y nacimiento del compromiso intelectual (1963-1972)

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo en 1941. Perteneciente a una gran familia de italianos, pasó su infancia rodeada de animales, historias de viajes y algunos libros suministrados por un tío —“oveja negra” de la familia—. Obtuvo el título en Literatura Comparada por el Instituto de Profesores Artigas (I.P.A.) y desde muy pronto compaginó la docencia con la escritura, terrenos en los que desarrollaría su compromiso intelectual con los acontecimientos históricos.

En 1963 publicó su primer texto, un artículo titulado “Ritmo en la poesía de amor de Idea Vilariño”, pequeño ensayo acerca de los poemas de esta escritora uruguaya. Lo más importante de este acontecimiento fue que lo publicó en la revista *Aquí poesía*, una de las más destacadas de la época, en donde colaboraban autores de distintos puntos de América Latina (como Pablo Neruda), y germen de cultivo de lo que sería buena parte de la literatura uruguaya inmediatamente posterior.

Ese mismo año editó también su primer libro, *Viviendo*, colección de relatos en los que ya se vislumbraban algunas de sus obsesiones: los niños, los personajes desamparados, las relaciones amorosas complejas, la mujer o la soledad. En julio de 1967 se sumó al equipo de redacción de la revista *Latitud Sur*, de la que sólo se publicó un número. Su editorial resulta significativo para entender qué tendencias se daban en la época, y hacia dónde apuntaban los primeros pasos de una generación en pleno nacimiento. Los redactores de la revista (la propia Cristina, Enrique Fierro y Alberto Mediza) y el director (Miguel Padilla) se habían reunido más de doce veces para redactar el texto, pero a nadie le interesaba hablar de otro asunto que no fuese la urgente situación histórica: la guerra del Vietnam. El compromiso de los nuevos escritores se advertía en el siguiente fragmento:

Iban ya como doce o trece veces que nos reuníamos en el apartamento, [...] Teresa Vázquez nos apremiaba (“Hay que decidirse”, decía, a la media hora de haber logrado reunirnos, teléfono, teléfono, teléfono mediante), [...] Teresa Vázquez rezongaba: “Así no se puede hacer nada. Yo dele y dele a copiar manuscritos, y ustedes, todavía revisando el principio”. “A mí lo que me importa es la guerra del Viet-Nam”, dijo, una vez más, Fierro. “A mí también” dije yo. Padilla coincidió. Y entonces, ¿el problema de las generaciones? ¿Y la literatura “nueva”? ¿y la poesía apocalíptica? ¿Y la cinética? ¿Y la influencia de la nueva novela? ¿Y la literatura urbana? “Yo estaría de acuerdo, por ejemplo, en dedicar un número entero al Viet-Nam” (Fierro). [...] Así, simplemente, descubriase la mayor coincidencia, la clave urdidora, el eslabón que nos reunía: delante de algunos acontecimientos, de dolores tan prolongados, la mera enunciación de otra cosa, el asomo de otra

realidad debe callar, hundirse en el pudor. Un pudor que nos borre, que no nos permita siquiera la inmodestia de hablar a favor del dolor<sup>15</sup>.

Continuando de manera cronológica, se puede decir que fue 1968 el año que marcó verdaderamente el inicio de su carrera literaria e intelectual. Del 16 de marzo de ese año al 19 de septiembre de 1969 colaboró regularmente con el suplemento *Revista de los Viernes* del diario comunista *El Popular*, así como en la revista *Los Huevos del Plata*. Ganó además dos de los premios más importantes de la época: el “Premio de los Jóvenes” de la editorial Arca (con el libro de cuentos *Los museos abandonados*) y el “Premio 30 años de Marcha”, del semanario del mismo nombre, por la novela *El libro de mis primos*. Su actividad en esta etapa era muy diversa: lo mismo colaboraba en los periódicos o daba clase en la universidad que se sumaba a los actos públicos de denuncia. Fruto de la impotencia ante una realidad hostil extendida por otros países del continente, escribió dos poemas, dedicados, respectivamente, a Líber Arce y a Vilma Martínez<sup>16</sup>, estudiantes asesinados durante distintos enfrentamientos con las fuerzas del orden.

Todos estos factores hicieron posible que en noviembre de 1969 comenzara a colaborar en *Marcha*, ya que su director Carlos Quijano, que exigió siempre un nivel alto de escritura y de crítica para su semanario, no la hubiese admitido de no estar completamente seguro de sus capacidades. Así, del 7 de noviembre de 1969 al 1 de diciembre de 1972 escribió reseñas en la sección de Libros —“Literarias”, como se llamaba entonces— bajo la supervisión de Jorge Ruffinelli, encargado de las páginas de cultura.

En 1970 publicó *Indicios Pánicos*, obra de difícil ubicación entre lo narrativo y lo poético, que presagiaba lo que ya se percibía en el aire y que no tardaría en hacerse evidente: la represión militar. Así lo expresaba más tarde en el prólogo a la edición española:

En cierto momento de mi vida (tenía más de veinticinco años y menos de treinta) me pareció que yo tenía la aptitud para descubrir los indicios (que son siempre las señales materiales o inmateriales, los vestigios o las huellas de algo) del mundo que me rodeaba, en mi país, Uruguay. Es una cosa que a menudo le sucede a la gente joven, y yo lo era. Esta aptitud no dependía, supuse, del entorno circunstancial, aunque éste, por las especiales condiciones del momento fuera tan propicio. (Faltaban aún cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios). Si tenían algún valor, esos indicios, es que revelaban algo más que el deterioro de una realidad: me parecían el símbolo, la alegoría y la metáfora de la propia existencia. Me habría sucedido lo mismo de haber vivido en Nueva York o en Barcelona, ciudad en la que casualmente iba

---

<sup>15</sup> Peri Rossi, Cristina, “A modo de presentación”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, n° 1, año 1, (julio de 1967), p. 3.

<sup>16</sup> Se trata de los poemas titulados “A Líber Arce, mártir” y “Poesía de Cristina Peri Rossi. A Vilma Martínez, asesinada por la policía y la dictadura en mayo de 1969, en la Argentina”. Remitimos a la biografía final.

a vivir —sin saberlo entonces— cuatro años después de publicado este libro. Los indicios nos avisan y nos llaman. Nos exigen una actitud de alerta. La tensión de estos textos deriva de ella.<sup>17</sup>

En 1971, dentro de un clima social cada vez más tenso, editó *Evohé*<sup>18</sup>, poemario que produjo una gran conmoción, incluso entre sus seguidores, ya que generó críticas diferenciadas: si por un lado reprobaban el tono erótico, por el otro le reprochaban simplemente el hecho de escribir en “tiempos de la revolución”, cuando lo principal era la lucha armada y no las historias de amor. *Evohé*, título que remite al grito de las bacantes griegas, es el canto erótico de una mujer a su amada, desde un punto de vista que marca una diferencia fundamental en lo que había sido su poesía hasta ese momento (publicada sólo en la prensa).

Estos dos libros configuraban ya a la escritora que sería Peri Rossi posteriormente, transgresora de ciertos límites muy asentados en la sociedad uruguaya y sin perjuicio de lo que esto podría acarrearle. Tanto las circunstancias sociopolíticas, su vinculación con determinados grupos contrarios al poder (estudiantes, tupamaros, comunistas, etc., a pesar de no ser militante) como su obra literaria y periodística, le obligaron a tomar el barco hacia el exilio, en noviembre de 1972, meses antes del golpe de Estado.

## 2.2 El exilio (1972-1985)

El desarraigo marcaría vida y obra a partir de este momento. Pocas semanas después de su huida, y seguramente como medida de protección, aparecieron publicados tres textos suyos en prensa: uno en *Marcha* (noviembre de 1972) y los otros dos en la revista *Maldoror* (diciembre de ese mismo año y septiembre de 1973). No publicaría más en Uruguay hasta 1989, una vez recuperada la democracia.

Ya en España, uno de sus primeros artículos fue “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, en el cual acusaba a la poeta argentina de suicidarse en un momento y en un país donde la gente estaba empezando a desaparecer:

Pizarnik estuvo encerrada en un mundo interior que nunca dejó penetrar como protagonista la experiencia de los otros. Su poesía permaneció ajena a las manifestaciones del sentir colectivo [...] no sintió ese deber, y por lo mismo, no disfrutó de los placeres que las tareas colectivas deparan,

---

<sup>17</sup> *Indicios pánicos*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 10-11.

<sup>18</sup> Curiosamente, este libro no se ha vuelto a editar, ni en Uruguay ni en España, y es bastante difícil encontrar uno de aquellos ejemplares. (Salvo el recogido en *Poesía reunida*).

como consecuencia de su participación. [...] Alguna vez he escuchado —con reparos, por supuesto— que los artistas no tienen derecho a suicidarse, porque están en permanente deuda con el público al que se deben y al que deben expresar. Creo que es un alegato resistible. También he escuchado —y confieso que no puedo sustraerme a él— que los dominados no tienen derecho a suicidarse, por lo menos hasta acabar la sujeción. Más allá del dolor que nos causa el suicidio de una poeta singularmente dotada, queda el dolor de quien no sintió o no comprendió este último mensaje<sup>19</sup>.

Su compromiso con los acontecimientos que sacudían América Latina seguía siendo evidente, no sólo por este texto sino también por los que comenzaría a escribir al poco tiempo para la revista *Triunfo* y otros medios de prensa.

Fruto de su nueva situación de exiliada, publicó dos libros de poemas: *Descripción de un naufragio* (1975) y *Diáspora* (1976) más el libro de cuentos *La tarde del dinosaurio* (1976), con un prólogo de alguien que tendría una importancia vital para ella: Julio Cortázar.

Desde Barcelona, ciudad en la que se instaló y en la cual continúa residiendo, creó un comité de apoyo a los presos políticos de su país, lo que demostraba que su preocupación principal no había dejado de centrarse en el mismo escenario. Por otro lado, no hay que olvidar que el país al que llegó era la España de Franco, circunstancia que la llevará a exiliarse de nuevo a París, después de que el gobierno uruguayo se negase a renovarle el pasaporte. Un matrimonio de conveniencia (seguramente católico, aunque ella no lo especifique) fue la forma de regresar a Barcelona y por fin retomar su carrera literaria, tanto con la publicación de artículos como con la edición de su obra anterior, gracias a la amistad entablada con algunos de los principales componentes de la cultura en Cataluña, sobre todo de la llamada *gauche divine*, como Manuel Vázquez Montalbán, Esther Tusquets y Ana María Moix.

Pero quizás lo más importante de ese año fue —o hubiera sido, por lo que le hubiera reportado de haberse hecho efectivo— ganar el Premio de Poesía “Inventarios provisionales”, (también conocido como Premio “Canarias”), por su libro de poemas *Exactamente como los argelinos en París*<sup>20</sup>.

El año de 1978 marcó una nueva etapa de su vida. En enero comenzó a colaborar en la revista *Triunfo*, una de las más representativas de la España de aquella época, que vendría a sustituir un poco lo que había sido *Marcha*. Los textos de *Triunfo* ya no eran reseñas de libros sino artículos de opinión, en los que Peri Rossi expresaría su denuncia y su propia visión del mundo. Del 21 de

---

<sup>19</sup> Cristina Peri Rossi, “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 273, (marzo de 1973), p. 588.

<sup>20</sup> Nunca recibió el importe del mismo, y el libro fue publicado con el nombre de *Diáspora*, por la editorial Lumen, un año después. Esto quedó reflejado en el diario del escritor canario Félix Francisco Casanova (muerto prematuramente en 1975) como veremos más adelante, en el análisis del poemario.

enero de 1978 al 12 de julio de 1980, en más de 30 artículos, pudo volver a vivir algo parecido a lo que había dejado en Montevideo y retomar sus armas de intelectual:

El exiliado, [*sic*] busca instintivamente, [*sic*] recuperar sus señas de identidad en la nueva geografía. Además de escritora, profesora de literatura comparada, amante de la música, del fútbol, de los animales, de los barcos y de la filatelia, yo había sido la benjamina de la redacción de *Marcha*, en Uruguay, un semanario emblemático de América Latina. Cuando me exilié, ya había sido cerrado varias veces por la censura militar, y algunos de sus colaboradores estaban presos, y otros, emprendimos el viaje del exilio. Era de suponer que no podría sobrevivir, y finalmente fue clausurado, por decreto. Algo murió en todos los uruguayos con ese cierre; algo muy entrañable, muy querido, y a la vez, algo muy lúcido, muy sabio, muy inteligente. Soy artista, es decir, alguien que lucha por la vida, contra la muerte, a favor del deseo, contra la represión, no podía aceptar la muerte de *Marcha*, necesitaba encarnar todo lo que significaba para mí en otra publicación. Los amigos nuevos, los recién hechos así, en el exilio, me presentaron la revista *Triunfo*. Me la presentaron como se presenta una seña de identidad, un emblema, lo mejor de nosotros mismos.<sup>21</sup>

En 1979 editó el poemario *Lingüística general*, al mismo tiempo que colaboró en otras publicaciones tanto de índole política (como *El Viejo Topo*, *Tiempo de Historia y Poder y Libertad*) o literaria (como *Nueva Estafeta*, *Hiperión*, *Quimera* y *Cuadernos Hispanoamericanos*).

Los años 80 y el comienzo de la democracia española parecieron servir de base e impulso para la difusión de su obra. De 1980 a 1990 publicó los libros de cuentos *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *Una pasión prohibida* (1986) y *Cosmoagonías* (1989), el poemario *Europa después de la lluvia* (1987) y las novelas *La nave de los locos* (1984) —considerada su novela más emblemática— y *Solitario de amor* (1988).

En febrero de 1982 empezó a escribir para *El País* y lo siguió haciendo de manera más o menos continua hasta el 13 de mayo de 1987, fecha a partir de la cual sus colaboraciones se volvieron más esporádicas.

En 1984 moría Julio Cortázar, acontecimiento que le marcó profundamente, por los vínculos emocionales y literarios que les unían.

En 1989 apareció su primera colaboración en Uruguay tras el final de la dictadura, en el suplemento *El País Cultural* del diario uruguayo *El País*<sup>22</sup>, en el que ha seguido publicando de manera discontinua hasta el presente.

---

<sup>21</sup> Cristina Peri Rossi, “Una nave llamada *Triunfo*”, en: Alted, Alicia y Paul Aubert (editores), *Triunfo en su época*, Jornadas organizadas en la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992, École des Hautes Études Hispaniques-Casa de Velázquez, Madrid, Ediciones Pléyades, 1995, p. 279.

<sup>22</sup> Nos referimos al periódico uruguayo del mismo nombre que el español.



## **2.3 El final de la dictadura uruguaya y la búsqueda de nuevos parámetros (1985-2015)**

La vuelta a la democracia en su país eliminó una parte de sus obsesiones ya que, aunque su lucha se hubiese extendido a cualquier sociedad y a cualquier causa que coartase la libertad, todos sus sentidos se habían puesto al servicio de lo que sucedía en Montevideo y otros países del Cono Sur. Una vez conseguido el objetivo, el deseo se diluyó y tuvo que buscar otros diferentes. Podríamos decir que los años transcurridos entre 1985 y 1990 marcaron un nuevo camino en su trayectoria vital y literaria, lo que empezaría a dar sus frutos en la década de los 90.

En 1991 publicó *Fantasías eróticas*, ensayo al que le siguieron la novela *La última noche de Dostoievski* (1992) y *El amor es una droga dura* (1999), los poemarios *Babel Bárbara* (Premio Ciudad de Barcelona, 1992), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1995) e *Inmovilidad de los barcos* (1997), así como el libro de cuentos *Desastres íntimos* (1997). Sus vinculaciones con el mundo del periodismo, que no habían dejado de crecer, le permitieron escribir para la Agencia EFE de noticias, convirtiéndose en la única escritora de la sección “Grandes Firmas”, con un artículo mensual. Esto no quiere decir que dejara de colaborar con otros diarios y revistas, como así lo demuestran los textos publicados en *Letra internacional*, el semanario *Brecha* de Uruguay y los suplementos culturales de algunos diarios como el *ABC*, *El País* y *El Mundo* (también en su versión digital), siempre sin perder de vista su compromiso a favor de la libertad. Junto a las actividades derivadas de las publicaciones literarias (recitales poéticos, participaciones en congresos y jornadas, etc.), su labor periodística le permitiría tener una situación económica mucho más holgada, de la que había carecido en las décadas anteriores.

En 1999, Cristina Peri Rossi publicó un hermoso libro, *Las musas inquietantes*, fruto de su pasión por la pintura. Se trata de una serie de poemas escritos a partir de diferentes obras pictóricas, cuya reproducción se incluye al final del volumen, en dos anexos desplegados.

Dos años más tarde saldría una pequeña biografía sobre su querido amigo, titulada *Julio Cortázar* (2001), así como una reedición de *Diáspora*. En 2003 publicó el ensayo *Cuando fumar era un placer* y el libro de poemas escrito treinta años antes, *Estado de exilio* (2003, XVIII Premio Internacional Unicaja de Poesía Rafael Alberti). También ese mismo año salió a la luz una antología de sus artículos, con una edición e introducción de Mercedes Rowinsky, publicado en la editorial Trilce de Montevideo: *El pulso del mundo. Artículos periodísticos. 1978-2002*. Un nuevo libro de poemas fue editado por Lumen, en 2004, con el título de *Estrategias del deseo* y al año siguiente, su

*Poesía reunida* (2005) que abarcaba su obra publicada hasta ese momento, desde *Evohé* hasta *Estrategias del deseo*, quedándose fuera *Las musas inquietantes*, por su especial idiosincrasia, casi de libro-objeto de arte.

A ellos le han seguido *Habitación de hotel*, (XI Premio de Poesía Ciudad de Torrevejeja, 2006), *Playstation* (XXI Premio Fundación Loewe, 2009; el primero y único otorgado a una mujer hasta el momento) y *La noche y su artificio* (2014). También ha publicado un libro de relatos, *Habitaciones privadas* (2012, que recibió el “Premio NH de relatos Vargas Llosa” en 2010) y una nueva obra acerca de su relación con Cortázar: *Julio Cortázar y Cris* (2014). Su último libro es *Los amores equivocados* (2015), también de relatos<sup>23</sup>. En la actualidad trabaja en *Las replicantes*, un nuevo conjunto de poemas, y continúa colaborando en la prensa, sobre todo en el diario *El Mundo*. Recientemente, una universidad de Estados Unidos le ha comprado parte de su obra (manuscritos originales y libros inéditos, entre otras cosas). Para datos más específicos sobre su biografía remitimos a las numerosas entrevistas realizadas, así como a su web oficial ([www.cristinaperirossi.es](http://www.cristinaperirossi.es)) y a sus blogs sobre poesía y sus artículos: <http://perirossipoemasemana.blogspot.com.es> y <http://perirossiarticulos.blogspot.com.es>

---

<sup>23</sup> Hemos omitido de esta reseña las antologías de sus relatos y de su poesía, que sí aparecen en la bibliografía final.



### 3. Análisis de su obra poética

#### 3.1 *Evohé* y las ambigüedades del texto/sexo

##### 3.1.1 Encuentros y desencuentros de una *opera prima*

La singularidad del primer libro de poesía de Peri Rossi comienza ya con las dificultades que la búsqueda del mismo entraña, hecho que ha conllevado también la carencia de estudios sobre él. Publicado por primera vez en 1971, por la editorial Girón — una de las filiales de *Marcha*, según la propia Cristina—, no fue reeditado hasta 1994, en una edición bilingüe de Diana P. Decker (Washington, Azul Editions), con prólogo de la propia autora. Tal vez la poca acogida que tuvo en la sociedad uruguaya de aquellos años —incluso en la más progresista— pueda ser una de las razones por las que esta obra sea casi imposible de conseguir en la actualidad, ni en Montevideo ni en España —donde se ha publicado más de treinta años después, en el volumen de su *Poesía Reunida* (Barcelona, Lumen, 2005). El libro, a pesar del impacto que produjo —o por eso mismo—, se convirtió rápidamente en una obra de culto, fotocopiada y pasada de mano en mano<sup>24</sup>. Precisamente, una de estas copias es la que utilizaremos para realizar el presente análisis, contrastándola con la última edición<sup>25</sup>.

Ya hemos dicho en la introducción que el título del libro, la palabra *evohé*, remite a la libertad dionisiaca de las bacantes, a un espacio iniciático y ritualizado, en el que las mujeres eran casi las únicas protagonistas. Según la definición recogida por el Diccionario de la Real Academia se trata del “grito de las bacantes para aclamar o invocar a Baco”, cuyo significado alegórico viene a ser algo así como “viva la vida” o “vive la vida”. La palabra aparece también en *Rayuela*, donde acaba siendo el grito culminante del acto amoroso<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> La autora así lo reconoce: “*Evohé* constituyó un pequeño escándalo en Montevideo, pero supongo que lo hubiera sido en cualquier país de habla hispana, donde el erotismo y la voluptuosidad eran de y para los hombres. Un escándalo y un libro de culto: las minorías se reconocieron en él, lo celebraron, lo acunaron con su amor. Es un libro revolucionario en todos los sentidos: formal y conceptualmente. Goza con la transgresión, llena de ternura y de ironía al objeto de deseo. Prohibido por la dictadura militar de mi país, como el resto de mi obra, fue un libro inencontrable, copiado a mano [...]” (“Prólogo”, *Poesía Reunida*, Barcelona, Lumen, 2005, pp. 11 y 12.)

<sup>25</sup> Las páginas de la primera edición no están señaladas, así que utilizaremos una numeración propia.

<sup>26</sup> [...] de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadhollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían valparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en cariñas casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 378).

Los poemas están introducidos por tres citas —una de Safo, otra de Aragon y otra de Cocteau<sup>27</sup>— y terminan con un comentario en la contratapa, sin firma —donde se explica el significado de la palabra *evohé*<sup>28</sup>— junto a una breve nota bio-bibliográfica de su autora. La primera crítica que recibe —o la primera de las que conocemos— es de Alberto Mediza, quien afirmaba en el periódico *El Popular*:

En efecto, por momentos la relación estrictamente erótica adquiere un carácter tan relevante y manifiesto [...] que el discurso poético no consigue trascender el nivel de los símbolos sexuales que de este modo se han convertido en fundamento que irradia luz sobre todas las cosas. Ya sabemos que el carácter alegórico de un texto depende, en gran medida, de una cierta e indispensable ambigüedad contextual que le permite operar en varios planos distintos a un mismo tiempo. Por otro lado, esa traducción tan poco mediada de los asuntos del amor convierten la meditación poética en una amorosa descripción de estados de ánimo, que por carecer de la necesaria universalidad se agotan en lo privado e intransferible. Es decir, los juegos del lenguaje y las trampas de Eros componen —en este caso— una visión del mundo demasiado restringida como para pretender algún interés y permanencia.<sup>29</sup>

Acostumbrados a su obra alegórica y comprometida políticamente, ni los lectores ni sus compañeros de lucha supieron —o pudieron— aceptar el contenido erótico y transgresor del libro. Una transgresión sexual que también era política, aunque el “tontovideo” de la época no fuese capaz de asimilarlo:

La juventud es audaz. Después de haber publicado cuatro libros de narrativa donde abordaba de manera alegórica y simbólica los dramáticos conflictos políticos y sociales de mi país, que eran, por lo demás, los mismos de Europa o del resto de América Latina [...] y de haberme convertido en una escritora revolucionaria, consideré, audazmente, que podía dar el salto y proponer un erotismo transgresor, la revolución sexual, todavía pendiente. Asustar al burgués, que había sido el lema de los poetas simbolistas y románticos [...] [pero] me equivoqué: el libro no sólo asustó a los burgueses, también causó un considerable escándalo entre la militancia de izquierda.<sup>30</sup>

A pesar de ser uno de los países más progresistas de América Latina, en Uruguay la homosexualidad (masculina o femenina) no estaba libre de críticas. Pero tal vez lo que más molestase fuera esa supuesta ausencia de compromiso percibida en unos poemas erótico-amorosos

---

<sup>27</sup> Las citas son las siguientes:

“Otra vez Eros / que desata los miembros / me tortura, dulce y amargo, / monstruo invencible” (Safo).

“Je dis avec les mots des choses machinales / plus machinalement que la neige neigeant, mots démonétisés qu’on lit dans le journal / et je parle avec eux le langage des gens” (Aragón) [*sic*].

“La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué” (Jean Cocteau).

<sup>28</sup> “El grito de las bacantes griegas en las ceremonias y juegos amorosos”.

<sup>29</sup> Alberto Mediza, “La palabra no es honorable”, Sección “Hoy”, “Revista de los viernes”, suplemento de *El Popular*, (12 de noviembre de 1971), p. 5. La reseña está firmada con las iniciales A. M., pero cabe suponer que éstas correspondan a Alberto Mediza, puesto que pertenecía a la plantilla de colaboradores habituales del periódico, y también participó junto a Peri Rossi en otros proyectos literarios.

<sup>30</sup> Peri Rossi, Cristina, “Prólogo”, *Poesía Reunida*, p. 11.

poco propicios “en tiempos de guerra”. Y si lo que pretendía su autora era la revolución sexual, justo en aquellos momentos, la respuesta de Mediza dejaba claro la “desproporción” de tal audacia:

Al mismo tiempo, estamos convencidos de que la desmitificación de la práctica sexual en el mundo del capitalismo no puede llevarse a cabo dentro de esta atmósfera de mitologización erótica exasperada que esta misma sociedad ha producido. Todo lo cual determina que el indiscutible nivel técnico de este libro se ve opacado por las insuficiencias en el tratamiento temático<sup>31</sup>.

Resulta interesante señalar las concomitancias entre el revuelo provocado por este libro y la acogida que tuvo el libro *Poemas de la izquierda erótica*, de la guatemalteca Ana María Rodas, publicado pocos años después (en 1973) y en el cual criticaba las actitudes machistas de muchos de los hombres de los grupos de izquierda. Así lo comenta María Jesús Fariña:

En el momento de su publicación, el libro fue recibido con acritud. La crítica no sólo rechazaba el desabrimiento del lenguaje poético, rechazaba también los temas y la crudeza y directez de imágenes y representaciones. Por encima de todo, seguramente, la molestia mayor derivaba del tono autobiográfico y de las acusaciones que se vertían sobre el comportamiento en el ámbito doméstico de quien en el ámbito público se presentaba con un discurso revolucionario. El juego del título recoge esa denuncia: en lo erótico y en las distancias cortas, íntimas, los hombres de izquierda no se alejaban en nada de las tradiciones ni de las pautas patriarcales; las proclamas políticas quedaban afuera cuando el revolucionario entraba en su casa [...] En un país que en esos años estaba sometido a fuertes tensiones políticas la voz de Rodas resultó impactante. Pero el interés del poemario deriva de eso mismo por lo que fue criticado: de su lenguaje, de su temática, de no desvincular lo personal de lo político y, en consecuencia, de leer en lo político todas sus contradicciones, sus inercias y sus renunciaciones<sup>32</sup>.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que los poemas de Peri Rossi publicados hasta ese momento (especialmente en *El Popular*, donde Alberto Mediza escribió su diatriba) mantenían una línea de compromiso revolucionario (ver, por ejemplo, “Quedan lejos las pirámides y su fondo de tristeza”, “Ellos, los biennacidos”, “La crianza de un padre”<sup>33</sup>) o incluso denunciaban la crudeza de

---

<sup>31</sup> Mediza, Alberto, *ibidem*.

<sup>32</sup> Fariña Busto, María Jesús, “Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas”, *Sociocriticism*, vol. XXVIII, 1 y 2, (2003), pp. 220-221. A modo de ejemplo, reproducimos el siguiente poema de Rodas, recogido por la autora de este artículo (p. 221):

Revolucionario: esta noche  
no estaré en tu cama.  
Que no te extrañe la subversión de amor  
antiguo dueño.  
Tú hinchas el cuero  
y te preocupas tanto de problemas sociales  
No te fijas, farsante,  
que en tu casa  
calcas tan justamente  
los modales del mejor tirano.

<sup>33</sup> Remitimos a la bibliografía.

determinados acontecimientos (“A Líber Arce, mártir”, “A Vilma Martínez, asesinada por la policía y la dictadura en mayo de 1969, en la Argentina”<sup>34</sup>).

Pero no todo fueron críticas negativas. En enero de 1972, poco tiempo después de publicarse el libro, Washington Benavides escribió una extensa reseña en *Marcha*, donde preveía ya “las danzas y contradanzas críticas y que lo que llamó Roberto de las Carreras «la toldería de Montevideo» se agigantará en encontrados juicios”<sup>35</sup>. Después de hacer un corto repaso por su obra anterior (de la cual el lector tendrá que “beber”, según él, para adentrarse en el mundo poético del libro), se atrevía a afirmar —a riesgo de que la “toldería” también se volviera en contra— que:

Peri Rossi ha logrado una temperatura de ardorosa verdad poética, de lirismo quemante y que se quema, pero a la par, un sigilo intelectual, un gesto irónico complementa o analiza o rechaza, la furia erótica, en el constante enfrentamiento de la realidad y el deseo (¿a lo Cernuda?). Por eso *Evohé* es poesía sáfica pero también es poesía de Cristina Peri Rossi: porque ese hallazgo de los supremos sinónimos —la mujer, la palabra— crea una nueva visión, casi digo un nuevo escalofrío en nuestra mejor poesía. Pocas veces —a no ser en Darío— lo erótico había resistido la proximidad —cuanto más la unidad— del intelecto<sup>36</sup>.

Tales palabras dejan ver la intuición de Benavides, tal vez porque no le preocupaba la aparición de ese sujeto lírico ambiguo que intenta descifrar el cuerpo-texto de las mujeres. La emoción poética fue capaz de superar los prejuicios morales, a consecuencia de lo cual *Evohé* se convirtió en ese libro de culto del que hablábamos<sup>37</sup>.

### 3.1.2. Estructura y diferencias entre ediciones

A pesar de afirmar lo contrario en el prólogo de *Poesía Reunida*, la autora introduce algunas modificaciones en el texto allí incluido. Para empezar, sustituye la cita de Safo (que pasará a

---

<sup>34</sup> Las referencias completas de estos poemas aparecen en la bibliografía final. Cabe destacar que los dos primeros obtuvieron el Premio de Poesía y una Mención Especial, respectivamente, del propio diario, ese mismo año.

<sup>35</sup> Benavides, Washington, “Posesión por la poesía”, *Marcha*, (7 de enero de 1972), p. 30.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Como nota curiosa, según cuenta Peri Rossi en el prólogo a *Evohé*, (*Poesía Reunida*), un militante tupamaro le puso “Evohé” a uno de sus refugios amorosos clandestinos.

encabezar *Otra vez Eros*) por una del mexicano Homero Aridjis<sup>38</sup> y elimina la de Aragon<sup>39</sup>, seguramente porque las considera más adecuadas.

Recogemos en la tabla siguiente las variaciones más importantes:

Edición de Girón, de 1971	Edición de Lumen, de 2005
p. 2. Poema “Definiciones”: Único verso: “PALINTESTO”	p. 31. Poema “Definiciones”: Único verso: “PALIMPSESTO”
p. 21. Poema que comienza “Cuando El Señor apareció”	p. 50. Aparece con el título de “Génesis”
p. 22. Poema que comienza “Como no era un Dios mezquino”	p. 51. Aparece con el título de “Génesis II”
p. 23. Poema que comienza “Entonces Adán la llamó”	p. 52. Aparece con el título de “Génesis III”
p. 24. Poema que comienza “Los poetas aman las palabras”	p. 53. Aparece con el título de “Teorema”
p. 27. Poema que comienza “Las mujeres, son palabras de una lengua antigua”	p. 56. Aparece con el título de “Lingüística”
p. 44. Poema que comienza “Cuando entro”	pp. 73-74. Aparece con el título de “Vía Crucis”
p. 63. Poema que comienza “Silencio”	p. 95. Aparece con el título de “Oración”

Sin embargo, lo que más destaca en esta nueva edición es el cambio del sujeto lírico masculino al femenino, en los poemas: “¿Qué es lo que quiere, esa poeta?”, “Cansada de mujeres” y el titulado “Invitación” (páginas 7, 8 y 9, respectivamente)<sup>40</sup>. Resulta curioso que haya eliminado precisamente aquello que más ha elogiado la crítica de esta obra en los últimos años: el desplazamiento entre los géneros.

Esta era, además, el arma con la que Peri Rossi pretendía revolucionar el mundo heterosexista y convencional del Uruguay de los 70. Pero estaba claro que para cambiar los usos cotidianos del amor había antes que transformar otras cuestiones. *Evohé* fue entonces un grito desencajado, una inversión de roles que ni siquiera la izquierda (mayoritariamente heterosexual, por otro lado) era capaz de asumir. Ese texto ambiguo trastocaba los planes que muchos ya habían

<sup>38</sup> La cita es la siguiente: “Amo tu confusión / los pájaros revueltos de tu lengua / tus palabras simultáneas / tu babel tu Delfos / sibila de voces enemigas” (*Poesía reunida*, p. 25).

<sup>39</sup> Aunque no hemos podido confirmarlo, entendemos que esta cita tampoco aparece en la edición de Diana P. Decker (que no hemos podido consultar directamente), dado que ninguno de los estudios críticos consultados la menciona, como sí ocurre con las otra dos (la de Safo y la de Cocteau).

<sup>40</sup> Para todas las citas de *Evohé*, seguiremos la primera edición, de la Editorial Girón, 1971.



trazado para ella, señalada como escritora comprometida, políticamente revolucionaria. Su vertiente poética ya era conocida por las publicaciones en prensa, especialmente las citadas del suplemento de *El Popular*, todas con un marcado carácter político, una mezcla de denuncia social — así como juegos formales de índole mítico-religiosa (“Ellos, los biennacidos”, escrito casi al modo de una letanía)— y un claro sentido irónico, características de un estilo que se había vislumbrado en su obra narrativa anterior.

### 3.1.3. Ambigüedad, erotismo y disfraz

¿Se puede definir *Evohé* como una obra de orientación lesbiana? Directamente no, pero tampoco se puede decir lo contrario. Peri Rossi juega continuamente con el intercambio de roles, con la inversión, al intentar descomponer la supuesta “normalidad” del género o de una única práctica sexual. El uso de la voz masculina le sirve precisamente no para plasmar una visión antropocéntrica, sino para desestabilizarla:

Prólogo

Las mujeres son libros que hay que escribir  
antes de morir  
antes de ser devorado  
antes de ser castrado (p. 6)

La castración es el símbolo evidente de la disolución de la diferencia sexual, normativa, pero no en un sentido freudiano (donde el castrado se convertiría en “mujer”) sino en otro menos estricto, que permita identidades móviles, sujetos nómadas, que intercambien género y sexualidad. Desde el conocido “no se nace mujer, se llega a serlo”, de Simone de Beauvoir, hasta la declaración de que “las lesbianas no son mujeres”, de Monique Wittig, hay un largo periplo de teorías encontradas en el que el pensamiento heterosexual ha sido desmontado desde diferentes disciplinas. Tanto ‘la mujer’ como ‘la lesbiana’ no son más que conceptos, elaboraciones de un ‘yo’ — masculino, occidental, heterosexual, burgués...— para explicar la diferencia. Es por esta razón que tantas teorías feministas han rechazado ambos términos, a la búsqueda de nuevas determinaciones con las que poder referirse de manera menos contundente a los diversos tipos de realidades establecidas por las relaciones sociales:

Escribir o hablar como una lesbiana supone una paradójica aparición de este “yo”, un yo que no experimento como verdadero ni como falso. Pues es un producto, surgido normalmente como respuesta a una demanda, del hecho de presentarse o escribir en nombre de una identidad que, una vez fabricada, a veces funciona como un fantasma políticamente eficaz. [...] las categorías de identidad tienden a ser instrumentos de regímenes regularizadores, tanto si actúan como categorías normalizadoras de estructuras opresivas como si sirven de puntos de encuentro de una oposición liberadora de esa misma opresión.<sup>41</sup>

Declararse lesbiana es, por tanto, un acto arriesgado, porque se podría estar defendiendo “una extensión del discurso homofóbico”<sup>42</sup> que sin embargo Foucault considera, contrariamente, “un escollo [...] un punto de partida para una estrategia de oposición”<sup>43</sup>. A Peri Rossi no le interesa identificarse como ‘lesbiana’ —suponiendo que supiéramos lo que esto significa— sino abrirse al juego erótico, trasladar y confundir los géneros, porque “Eso es, en esencia, una fantasía erótica: simular, jugar a algo que no es real, para estimular el deseo”<sup>44</sup>. Un juego que utilizaría en su obra posterior, en donde el disfraz y el intercambio genérico-sexual de voces narrativas sería muchas veces la estrategia para desvincular las prácticas sexuales de un modo de saber que sólo conoce por medio de oposiciones (blanco-negro, hombre-mujer, heterosexual-homosexual, etc.). En este sentido, reutiliza las preguntas del patriarcado para enfocar la realidad. Así, “¿Qué es lo que quiere, esa poeta?” (p. 36, *Poesía reunida*) aparecía en masculino en la primera edición (“ese poeta”, p. 7 de la primera edición), como queriendo darle la vuelta al planteamiento original de Freud. Estratégicamente situada en las primeras páginas del libro, introducía al lector en lo que constituía el asunto principal, la búsqueda constante por nombrar aquello que desea: “El amante que balbucea, que murmura dulces tonterías y persigue al objeto de su deseo comprende, aunque de manera oscura, el fracaso último del lenguaje y del deseo: no podemos decir qué es eso que queremos, no sabemos lo que queremos”<sup>45</sup>.

Pero ¿quién realiza esta pregunta? (“¿Qué es lo que quiere, esa poeta?”): ¿la propia autora? ¿un sujeto lírico masculino? ¿uno femenino? ¿uno masculino o femenino escondido bajo el disfraz del otro sexo? ¿la propia mujer, objeto de deseo, en un ejercicio de autorreferencia?. La ambigüedad de este único verso no es más que el capítulo introductorio de otros en los que, al menos gramaticalmente, queda diferenciado uno de los dos géneros:

---

<sup>41</sup> Butler, Judith, “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, nº 235, (diciembre de 2000), p. 86.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, citado por Butler, *op. cit.*, p. 87.

<sup>44</sup> Peri Rossi, Cristina, *Fantasías eróticas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, p. 165.

<sup>45</sup> Peri Rossi, “Prólogo” a la edición bilingüe de *Evohé* (1994). Extraído de: *Mattalía, Sonia, Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, p. 224.

*Cansado* de mujeres  
de historias terribles que ellas me contaban,  
*cansado* de la piel,  
de sus estremecimientos y solicitudes,  
como un *ermitaño*,  
me refugié en las palabras<sup>46</sup>. (p. 8)

Por otra parte, esa impotencia a la hora de nombrar el objeto deseado se trasluce en una lengua que disfraza el cuerpo de la mujer para poder asirlo, porque nunca logra “decirla”, desnudarla, identificarla, por sí misma. Todo el poemario es una búsqueda de la palabra-mujer, de los diferentes saberes que ocultan su cuerpo bajo un lenguaje que se desliza, que simula, que miente:

Tenía un disfraz de frase bonita.  
—Mujer —le dije— quiero conocer el contenido.  
Pero ninguna de las palabras con que ella se había vestido,  
estaba en el diccionario. (p. 30)

A estos poemas les siguen otros mucho más breves, que ponen en relación mujer-palabra-poesía:

En fuga de palabras, quedó la mujer desnuda. (p. 36)

La mujer pronunciada y la palabra poseída. (p. 38)

La mujer, poseída en un rapto de palabras. (p. 40)

La mujer, poseída por la poesía. (p. 42)

El mito de la creación del mundo a partir del lenguaje, presente en el Génesis y en la voz de Adán como fiel cumplidor de la orden divina de darle nombres a las diferentes partes del mundo (incluidos sus habitantes) se ve parodiado ejemplarmente en el siguiente poema, gracias a la sordera de Eva. En su empeño de erigirse como único estandarte de la representación, Adán nombra a la mujer sin obtener respuesta. El hecho de que ella no responda a la llamada de su amo (a la interpelación) produce una ruptura más simbólica que comunicacional, puesto que desenmascara la falsa relación establecida entre las palabras y las cosas. Lo más llamativo del poema es la complicidad de Dios en dicho resquebrajamiento, al darle a la mujer la “virtud” (en este caso) de la sordera, lo cual se puede entender como un acto de “divina ironía”:

---

<sup>46</sup> Las cursivas son nuestras.

Entonces Adán la llamó  
 le puso nombres  
 dichoso le dijo paloma,  
 pez,  
 moabita  
 mármol  
 estatua que acaricio,  
 la llamó frío y nostalgia,  
 Adriana, pájaro,  
 árbol  
 y mi dicha,  
 le dijo arcángel,  
 adoradora,  
 la llamó espuma de los mares, cardumen, Ifianasa,  
 lumen, montaña, lámpara  
 le dijo forma de mí pero más que nada forma,  
 ánfora, cortesía, dama amabilis,  
 ósculo, pie de mi camino,  
 le dijo doncella encerrada,  
 alabaré tu amor más que los castillos,  
 le dijo amistad y fragancia,  
 la llamó voz de los valles,  
 eco de collados,  
 amiga mía,

pero ella nada oyó,  
 porque El Señor la había hecho sorda. (p. 23)

La mujer sorda no atiende a los imperativos del lenguaje heterosexista, porque se ha instalado en un modo de conocimiento diferente. El hombre —el discurso poético androcéntrico representado por Adán— al carecer de palabras, no puede conocerla, puesto que la única realidad, como bien sabemos, es el lenguaje:

La única realidad es el lenguaje.		
Ella me ha mirado.		
Yo he creído temblar.		
UUUUUUúúúú	aúlla	¿el barco?
	Mi mujer.	
La única		
¿realidad?		
	las palabras.	(p. 50)

La sordera de la primera mujer trastoca también las bases de la virilidad, al hacer desaparecer el vínculo subordinado que ataría el objeto-mujer al sujeto-hombre. Este “vínculo apasionado” es el que permite a los sujetos permanecer en la propia subordinación. Para Butler, “el apego al sometimiento es producto de los manejos del poder, [cuyo] funcionamiento se transparenta

parcialmente en este efecto psíquico, el cual constituye una de sus producciones más insidiosas”<sup>47</sup>. Su estrategia se basa en una subordinación continuada pero invisible para el propio sujeto:

[...] para poder persistir psíquica y socialmente, debe haber dependencia y formación de vínculos: no existe la posibilidad de no amar cuando el amor está estrechamente ligado a las necesidades básicas de la vida. El niño no sabe a qué se vincula; sin embargo, tanto el bebé como el niño deben vincularse a algo para poder persistir en sí mismos y como sí mismos. Ningún sujeto puede emerger sin este vínculo formado en la dependencia, pero en el curso de su formación ninguno puede permitirse el lujo de «verlo». Para que el sujeto pueda emerger, las formas primarias de este vínculo deben *surgir* y a la vez *ser negadas*; su surgimiento debe consistir en su negación parcial<sup>48</sup>.

Si aceptamos esta conformación, tenemos que aceptar también la sumisión como elemento constitutivo. Si para configurar su identidad es necesaria la existencia de un reconocimiento por parte del otro, la desaparición de este puede provocar una situación de inestabilidad bastante grave. De esta manera, si la mujer como objeto-otro no es reconocida (nombrada) por el sujeto masculino, su existencia queda en entredicho, al persistir una autopercepción como ser “borrado” o “negado”, mediante una relación de dependencia ontológica basada en la conocida dialéctica del amo y el esclavo:

[...] el deseo de supervivencia, el deseo de «ser», es un deseo ampliamente explotable. Quien promete la continuación de la existencia explota el deseo de supervivencia. «Prefiero existir en la subordinación que no existir»: ésta sería una de las formulaciones del dilema (donde también hay un riesgo de «muerte»). [...] el sujeto no sólo se forma en la subordinación, sino que ésta le proporciona su continuada condición de posibilidad<sup>49</sup>.

El sujeto dominante utiliza también al subordinado como territorio de diferencia para marcar los límites de su propia definición. La creación del otro permite a su vez la existencia de lo uno, es decir, del sujeto que nombra y establece fronteras. En palabras de Lucía Guerra:

Un análisis de los procesos de construcción del Otro colonizado pone de manifiesto el hecho de que el Sujeto colonizador crea una imagen en la cual incluye todo aquello que él no es o no quiere ser. Sobrevalorando su color blanco, su ética del trabajo y sus propias creencias religiosas y morales atribuye al Otro rasgos tales como la herejía, la flojera y la suciedad. [...] De esta manera, se ha configurado toda una zona semántica en la cual el Sujeto masculino atribuye a la mujer los valores negativos de su propia axiología falogocéntrica a través de una lógica en la cual para poder Ser es necesario nombrar y oponer el No-ser<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 17.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>50</sup> Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas, 1994, pp. 20-21.

Dicha lógica se constituye, para el sujeto masculino, en un arma de doble filo, al establecer la oposición con el otro como base para la creación de su propia identidad. Es el otro el que le pone límites, el que marca el final de su propio terreno, donde arroja todo aquello que no quiere ser. El peligro surge cuando ese otro deja de existir como tal, es decir, deja de responder a su definición, a su llamada. En ese momento, todo lo que el sujeto dominante cree ser, se diluye, arrastrando también todo lo que no quiere ser. Su inexistencia provoca que las características negativas aludan por entero al sujeto que, sin límites, desaparecería también como tal. En el caso del poema de Peri Rossi que comentamos, la mujer, al no responder a la palabra de Adán, se coloca fuera de esa “vinculación apasionada” de la que habla Butler. No reconocer el modo de conocimiento androcéntrico —el lenguaje— es el primer paso para liberarse de la subordinación. Al no entrar en el juego de oposiciones binarias, el sujeto no puede apresarla. El hombre entonces se queda ciego, incapaz de ver (de comprender) a ‘la mujer’ como concepto, puesto que no posee palabras con las que conocerla:

Era ciego, y como la única realidad es el lenguaje,  
no veía una mujer por ningún lado. (p. 28)

Y también:

Los ciegos no pueden amar a las mujeres  
porque no ven las palabras, bajo las que ellas andan  
disfrazadas. (p. 29)

A partir de este poema, se hablará de “las mujeres” más que de ‘la mujer’, como intentando comprender a cada una en su especificidad, sin pretender reducirlas a todas bajo un solo concepto universalista. Aparecen entonces artículos y pronombres que se desplazan de lo más general (de la tercera persona) a lo más específico (de la primera y la segunda): “las”, “una”, “mi”, “ella”, “tú” (pp. 49, 50, 51, 52, 56, 57 y 59, respectivamente). Desengañada e impotente, la voz poética (sea ésta femenina o masculina) se resigna a amar sin comprender, sin evitar la incertidumbre de que mañana ella ya no sea la “nombrada”:

Todos los días, cuando me levanto, primera tarea,  
nombrarla.  
Si me olvidara, ya no estaría, la habría perdido para  
siempre  
en las páginas de un libro que leyera ayer. (p. 66)

Y continúa en el poema final, sin saber muy bien dónde están las palabras y dónde las mujeres:

De esas que fueron en otro tiempo canciones.  
De esas que son pasto de olvido. (p. 67)

### 3.1.4 Lenguaje que nombra, lengua que balbucea

Afirma Bataille que la base principal del erotismo es la transgresión, la violación de unas normas que sólo conocemos una vez las hemos sobrepasado. El ser humano lucha contra ello, al mismo tiempo que existe gracias a él. Curiosamente, es en las épocas de mayor puritanismo cuando más auge cobra lo erótico —que muchas veces tiende a convertirse en pornografía. Literatura y erotismo se entrelazan así en un mismo ámbito, donde la llamada “perversión sexual” —entendida como “desviación” de sus funciones biológicas— encuentra sus mejores aliados en la ficción y la fantasía. Fantasías que pertenecen mayoritariamente al discurso patriarcal y heterosexual dominante, el único capacitado para alabar la belleza del cuerpo femenino inscrito previamente en el imaginario de sus congéneres. Un discurso que pauta también las transgresiones, dejando a un lado tantas formas de amar como sujetos puedan establecerse. Más allá del burdel, las prácticas sexuales son tomadas como depravaciones, actos peligrosos para la moral, la misma que permite las relaciones homoeróticas femeninas, utilizadas por el hombre blanco heterosexual en las fantasías del *voyeur* las disfruta. Y sin embargo no se admite la práctica lesbiana como tal, quizás porque ofrece un punto de vista muy distinto, una percepción desconocida del propio deseo, surgida en un contexto en donde no existen los roles sexuales establecidos para la pareja heterosexual (a menos que éstos sean asumidos como “disfraz”). Partiendo de esta diferencia de deseos, ya apuntada por Peri Rossi<sup>51</sup>, cabe preguntarse si existen características diferentes para una literatura erótica femenina; incluso, para una literatura erótico-lesbiana. Para Peri Rossi:

[...] La literatura no *es* lesbiana, una mujer *es* lesbiana. Y, además, no creo que *sea, está*. Yo no soy esencialista. [...] Una mujer nace mujer y es mujer toda su vida mientras no se opere. [...] La conducta sexual —que es una conducta— es variable. [...] Es una elección... Yo me niego a

---

<sup>51</sup> Sobre tal diferencia apuntaba Peri Rossi hablando sobre los poemas que Cortázar le había dedicado: “Cortázar y yo fuimos muy, muy amigos [...] ¿Tú sabes que yo soy la de los Poemas de amor? «Quince poemas de amor a Cris». Habla de una escritora lesbiana. Bueno, no dice que soy lesbiana, dice que miramos a las mujeres de la misma manera. ¡Fantasía de él! ¡Jamás un hombre y una mujer pueden mirar de la misma manera!” (Pérez Sánchez, Gema, “Cristina Peri Rossi. Entrevista”, *Hispanamérica*, nº 72, (1995), p. 63.)

considerar una literatura lesbiana... No es la literatura la que es lesbiana, sino que ciertos libros tratan acerca de las conductas lesbianas [...] el lesbianismo para mí es una forma espontánea de feminismo; eso sí. Pero, la escritura también. No todo feminismo es lesbiano, por otro lado, ni creo que tenga que serlo, porque esto no es un partido político [...] ¡Pero el hecho de que se busque una identificación entre la conducta sexual y la literatura! Sería reductiva la literatura que haríamos. Entonces se podría llegar al tema totalitario de que los negros sólo hacen literatura que hable de temas negros, los judíos sobre temas judíos y, entonces, por ejemplo, yo no podría escribir un tema —si se me ocurriera— del siglo XVIII, porque soy del siglo XX... El yo literario es ficticio. Cuando yo pongo “yo” en la página no soy yo, es decir, no soy completamente yo. Es una ficción. [...] Los libros no tienen sexo. Tienen sexo los autores.<sup>52</sup>

Tras lo expuesto, podemos considerar que su obra se inserta dentro de una literatura de contenido erótico-amoroso, independientemente de las personas que intervengan en ella. Es la pasión, en sus múltiples formas, quien en última instancia seduce tanto al cuerpo como a la palabra, a la actividad erótica como a la sexual.

Por otra parte, en un artículo sobre la obra de Peri Rossi en el contexto de la literatura erótica uruguaya, Graciela Mántaras señalaba la escasez de este tipo de literatura en una sociedad a la que considera “mesocrática, pequeño-burguesa, conservadora y estancada”<sup>53</sup>. “Paradójicamente”, continúa, “[...] es una sociedad que tuvo de sí misma, hasta la década de los años 60, una visión progresista de avanzada, de cambios y transformaciones que no se compadecía con la realidad”<sup>54</sup>. El siglo XVIII había conseguido instaurar una serie de libertades que para el poder comenzaban a convertirse en excesos, el principal, el demográfico. Para disminuir el aumento de la población —cuya responsabilidad siempre recae exclusivamente en las mujeres— se recuperó el modelo de la mujer “virtuosa” por encima de la “fértil”, de la que gozaba plenamente de su sexualidad. Este nuevo disciplinamiento fue impuesto desde las clases sociales más privilegiadas, a través de diferentes discursos e imágenes, pero especialmente mediante la educación. Es curioso cómo, tras las intenciones de conceder a la mujer sus derechos, se escondía a la vez la voluntad de reducirla al espacio de lo familiar y lo privado.

---

<sup>52</sup> Pérez Sánchez, Gema, *Idem*, pp. 59 y 60. Las cursivas son del texto.

<sup>53</sup> Mántaras Loedel, Graciela, “La obra de Cristina Peri Rossi en la literatura erótica uruguaya”, *Papeles Críticos*, (coordinado por Rómulo Cosse), Montevideo, Linardi y Risso, 1995, p. 31.

<sup>54</sup> *Idem*, pp. 31-32.



El batllismo, en su lucha contra la ignorancia, contemplaba la necesidad de educar a las mujeres, puesto que son éstas las encargadas de instruir a los futuros “hombres de gobierno”<sup>55</sup>. La mujer, por ser madre, es la primera socializadora, y así lo planteaba Emilio Frugoni, diputado del Partido Socialista, en 1911:

No basta, para educar debidamente a la mujer, la instrucción primaria que recibe hasta los 14 años y que abandona a la niña aún con un reducido bagaje de conocimientos que olvidará para entregarse a adornos inútiles, si pertenece a las clases acomodadas, o para entregarse a oficios y ocupaciones que embotarán sus facultades, si pertenece a las clases menesterosas. Es necesario completar esta instrucción con la instrucción secundaria para hacer de la mujer una buena madre de familia y una perfecta compañera del hombre<sup>56</sup>.

Esta última frase resume de manera contundente el talante político de la época: por un lado, se trata de darle educación a las mujeres, pero por otro se las relega al espacio comúnmente reservado para ellas —la maternidad y el cuidado del marido. Estas contradicciones son las que mantendrán un discurso patriarcal disfrazado de “feminista” que se opondrá a los representantes de los distintos estratos políticos y religiosos. Durante buena parte de la primera mitad del siglo XX, la “cuestión femenina” levantó críticas de varios frentes: del catolicismo, del racionalismo, del protestantismo, del positivismo..., aunque todos, al fin, apuntaban a la exaltación de la maternidad sobre cualquier otra característica. Así, decía también Frugoni: “el ideal que debe perseguirse es que la mujer pueda conciliar de un modo perfecto estas dos cosas y que sea tanto más buena madre, cuanto más intelectual sea”<sup>57</sup>. Si bien es cierto que las mujeres uruguayas obtuvieron algunos derechos importantes —como el derecho al voto, la ley del divorcio, el derecho a la educación y

---

<sup>55</sup> Esta misma estrategia fue utilizada por Petrona Rosende de la Sierra en *La Ajaba*, revista dedicada “al bello sexo argentino”, con la intención de que las mujeres se educasen y enviaran a las niñas a la escuela. Aunque no deja de proclamar las tradicionales “virtudes femeninas” como naturales de su sexo, arremete contra aquellos que critican la educación de las mujeres:

“La educación [sic] de las mujeres es, por desgracia, en nuestro país [sic] mirada como lo menos necesario á [sic] su dicha; cuando es, por el contrario, la educación [sic] en ellas la base fundamental sobre la cual debe sostenerse e [sic] edificio social: si ellas no se hallan bien penetradas de una sana moral, si no conocen á [sic] fondo sus verdaderos deberes, si no se les hace ver cual [sic] es su posición en la sociedad, y los bienes que esta [sic] debe esperar de ellas, crecerá el desaliento, que á [sic] muchos domina, para manifestar lo que son capaces de practicar, aun dentro de la estrecha órbita [sic] en que están [sic] colocadas, por su naturaleza misma.” (Rosende de la Sierra, Petrona, *La Ajaba. Dedicada al bello sêxo [sic] Argentino*, nº 8, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1830, pp. 1-2).

<sup>56</sup> Frugoni, Emilio, *Selección de discursos*, Tomo II, Cámara de Representantes, Montevideo, 1988, p. 252, extraído de: Lissidini, Alicia, “La «modernización» de las mujeres. Una mirada al Uruguay del novecientos”, en: <http://myslide.es/documents/la-modernizacion-de-las-mujeres-una-mirada-al-uruguay-del-novecientos-a.html>, p. 2. El artículo fue publicado originariamente en *Revista de Ciencias Sociales*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, Montevideo, año 11, nº 12, diciembre 1996, pp. 112-117.

<sup>57</sup> *Idem*, Tomo II, p. 263. (Citado por Lissidini, p. 3). ¿No sería muy parecida a la “doble jornada laboral” de la actualidad? Resulta curioso que al hombre no se le exija excelencia, mientras que la mujer tiene que ser buena tanto en el hogar como fuera de él.

algunas consideraciones especiales en el trabajo— está claro que el paternalismo batllista las sumió de nuevo en el ámbito privado, a través de leyes derivadas de supuestas “razones universales” que conducirían a la igualdad. Como apunta Alicia Lissidini:

En el caso uruguayo, el disciplinamiento del cuerpo acompaña y refuerza un orden que se construye sobre la regulación de lo público, subordinando lo privado y con ello todo lo referido a "lo afectivo". Las diferencias quedan anuladas frente al padre-ley que reprime y protege. En el Uruguay político y masculino hay poco lugar y casi ninguna legitimidad para las reivindicaciones que no provengan de hombres blancos, heterosexuales, pertenecientes a algún partido político y con discursos "racionales" ausentes de connotaciones corporales<sup>58</sup>.

En tal contexto, era prácticamente impensable además el desarrollo de un discurso abiertamente lesbiano, que hubiera polemizado a la vez con el rol de la madre socializadora y con el del hombre público. Toda esta trayectoria —cuestionada desde posturas diversas por las escritoras Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y María Eugenia Vaz Ferreira, y por los adelantados Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig<sup>59</sup> — desembocó en una década (la de los 60) que reclamaba el amor libre, la píldora anticonceptiva y el aborto, entre otros aspectos, como las bases de un cambio mucho más drástico. Pero la sociedad uruguaya resultó ser más puritana de lo que parecía, y lo cierto es que, incluso para la izquierda, los poemas de *Evoché* reunían demasiadas transgresiones como para ser aceptados sin cuestionamientos. No hay que olvidar que ser lesbiana en el Uruguay de estas décadas era muy complicado. La propia Cristina cuenta que:

En aquel entonces, en Montevideo no era normal que dos mujeres vivieran juntas. O vivían con sus familias o solas. Yo a los 19 años me fui con una mujer, mi compañera, que era guapísima. Alquilamos un apartamento y el primer día que fuimos a comprar en el barrio en que estábamos no nos querían vender ni pan, ni carne... Teníamos que ir a otro barrio.<sup>60</sup>

Y también:

En Montevideo, cuando yo era joven (es una ciudad muy homófoba), las homosexuales (no nos gustaba el nombre de lesbianas) comenzamos a usar un anillo de plata, grueso, con un juego de varias barras verticales para reconocernos. [...] Sin ponerse de acuerdo, muchas mujeres

---

<sup>58</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>59</sup> El amor libre de las Carreras y Herrera y Reissig fue lo más extremo en el 900, una excepción sobre los hábitos sexuales de uruguayos y uruguayas. Ver: Herrera y Reissig, Julio, *El pudor. La cachondez*, Ed. De Carla Giaudrone, Nilo Berriel, Montevideo, Arca, 1992. Estas prosas consideradas obscenas sólo se han publicado al completo recientemente por Aldo Mazzuchelli.

<sup>60</sup> Morales, Thais y Jennifer Quiles, “Desde la lejanía” (entrevista a Cristina Peri Rossi), *Dos.Dos. Revista de actualidad GLBT*, n° 3, (julio 2003), p. 26.

comenzaron a regalarle ese anillo (la matriz era la misma, pero el juego de barras difería en cada uno) a sus amigas y se convirtió en un símbolo de reconocimiento.<sup>61</sup>

Hablar del lesbianismo, plantearlo tan abiertamente, representaba un duro golpe para la moralidad montevideana, para sus compañeros de lucha, quienes se vieron en la encrucijada de señalar una obra que sacaba a la luz sus propios prejuicios. Pero, ya que la sociedad uruguaya no había producido demasiada literatura erótica, habría que ver en qué medida se habría leído a otros autores, labor que no desarrollaremos aquí, pero que serviría de apoyo para un estudio posterior sobre este asunto<sup>62</sup>.

A finales de los 60, en el diario *El Popular*, Peri Rossi publicó una reseña sobre uno de sus escritores preferidos: Homero Aridjis. En su poemario *Perséfone* la autora había encontrado parte del lenguaje que utilizó luego en *Evohé*, así como estrategias y puntos de vista muy similares a los suyos. Lo que afirmaba de Aridjis podría aplicarse también a su propia obra:

El lector recibe en todo momento la sensación de claustrofobia y de condena, efecto que el autor consigue a través de un estilo barroco, de reiteradas descripciones siempre de lo mismo: un coito múltiple, interminable, que no se resuelve jamás, en el cual la desconcertante Perséfone, diosa máxima de un infierno hecho de deseo, después de incitar, de provocar, de dejarse ver lúbricamente, se desvanece y se transforma, escapa siempre al lazo del amor y de la entrega.[...] La otra apoyatura estilística de Aridjis es la metáfora. Casi es un recurso por excelencia, utilizado con una abundancia que jamás impide sin embargo, la originalidad de la imagen o de la concepción. La facilidad para visualizar o dar plasticidad a los símbolos, a los grupos, la sutileza de movimientos, el esmero en obtener formas ingeniosas, nunca obstaculizan el logro expresivo, el hallazgo poético<sup>63</sup>.

Son muy pocos los libros reseñados por Peri Rossi en esta época, en los que el erotismo tenga una especial relevancia<sup>64</sup>, lo cual tampoco es significativo, si tenemos en cuenta que en algunos medios (como ocurría en *Marcha*) las lecturas estaban previamente establecidas por el coordinador. No podemos, por supuesto, deducir que el índice de literatura de contenido erótico fuera o no importante, pero sí que no era una lectura muy común (o al menos no tenemos forma de demostrarlo). ¿De dónde surge, entonces, el erotismo del libro? Aparte de la clara influencia de los poemas de Aridjis en su poesía —de lo cual nos ocuparemos en el apartado siguiente—, tal vez la base principal, el sustento de esta obra y de otras posteriores, se encuentre en la influencia del

---

<sup>61</sup> Peri Rossi, Cristina, “Ellas, nosotras”, revista *Zero*, n° 60, (febrero 2004), p. 30.

<sup>62</sup> Trabajo que podría partir del análisis de Emir Rodríguez Monegal en su libro *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969.

<sup>63</sup> “Perséfone o eros o la esclavitud”, suplemento “Revista de los Viernes”, sección “Hoy”, *El Popular*, (26 de abril de 1968), p. 2.

<sup>64</sup> Los ejemplos se ciñen prácticamente a la reseña citada sobre *Perséfone*.

movimiento sexual y político que había revolucionado la Europa de los años 30 del siglo XX: el “sex-pol”. Su ideólogo, Wilhelm Reich, combinaba psicoanálisis y marxismo para resolver lo que él consideraba el problema fundamental de la humanidad: la opresión sexual como principio regulador de la sociedad patriarcal y capitalista. La sexualidad se convertía así en un asunto político<sup>65</sup>, en la medida en que abarcaba al mismo tiempo el campo de lo público y de lo privado. La revolución partía entonces de la superación de la miseria sexual de las clases trabajadoras, a las que se les habría inculcado el sexo como pecado, inmoralidad o culpa, con el fin de mantener una insatisfacción permanente, que en muchos casos desembocaba en diversas formas de neurosis.

En un artículo sobre Reich, publicado en 1978, Peri Rossi afirmaba que: “El enorme esfuerzo de Reich y del movimiento alemán conocido como Sex-pol consistió, precisamente, en otorgar al deseo, al orgasmo y a la libido [*sic*] un rol político determinante y un peso específico en la formación de la conciencia revolucionaria”<sup>66</sup>. Esta tesis apuntaba, precisamente, a ese intento de “revolucionar” la vida sexual en el seno de la sociedad uruguaya, motivo por el cual se atrevió a publicar *Evohé* en un medio que ya había reconocido hostil, a la vez que en proceso de cambio. Pero el momento no era el más propicio: el ámbito privado continuaba dominado por esa miseria sexual de la que hablara Reich, repartida entre los dos únicos géneros. Así afirmaba la autora:

yo publiqué [...] *Evohé*, en Uruguay, cuando ya era lo suficientemente famosa y de izquierda y ya había pagado el peaje revolucionario. Yo me jugué la ilusión de que si uno pagaba su peaje revolucionario, a lo mejor sería admitido a pesar de su homosexualidad: error craso. Al contrario: peor. Los “defectos” [...] de los revolucionarios, la revolución los castiga más que los de su enemigo. Entonces publiqué *Evohé*: gran escándalo. Escándalo por parte de la derecha y de la izquierda<sup>67</sup>.

### 3.1.5 Lengua y Eros

Como bien apunta Sonia Mattalía, *Evohé* se caracteriza por la alternancia de la tensión y la enumeración, concentración frente a expansión. Por ejemplo, el libro comienza con algunas formas clásicas, más condensadas (“Definiciones”, “Lucas VI, 44”, “Dedicatoria I”, “Dedicatoria II” y “Prólogo”), para luego desembocar en poemas largos, como “Una mujer me baila en los oídos” (p. 9) o “La mojo con un verso” (p. 13), movimiento pendular que se repite a lo largo del poemario, a

---

<sup>65</sup> Idea ya tratada por feministas como Kate Millet en su *Política sexual*.

<sup>66</sup> Peri Rossi, Cristina, “Sex-pol: la revolución sexual y política”, *Triunfo*, n° 796, (29 de abril de 1978), p. 66.

<sup>67</sup> Pérez Sánchez, Gema, “Cristina Peri Rossi. Entrevista”, *op. cit.*, p. 61.

la búsqueda de términos que puedan descifrar ese “oscuro objeto del deseo” que es el cuerpo femenino: “La mujer pronunciada y la palabra poseída” (p. 38)

Tanto el recurso de la enumeración como el de la repetición que aparece en estos versos ya habían sido utilizados por Peri Rossi en su narrativa, especialmente en algunas partes de *El libro de mis primos e Indicios pánicos*. Sin embargo, en este caso y como parte de ese movimiento pendular, provocan una sensación de desbordamiento, metafóricamente parecido al desenlace del éxtasis sexual. Los poemas breves (entre uno y cinco versos) le dan contundencia a una parte de la obra que poco después estalla en versos más largos, en los que la presencia de múltiples verbos, separados por comas, acercan el texto al lenguaje de las letanías religiosas:

Leyendo el diccionario  
he encontrado una palabra nueva:  
con gusto, con sarcasmo la pronuncio;  
la palpo, la apalabro, la manto, la calco, la pulso,  
la digo, la encierro, la lamo, la toco con la yema de los dedos,  
le tomo el peso, la mojo, la entibio entre las manos,  
la acaricio, le cuento cosas, la cerco, la acorralo,  
le clavo un alfiler, la lleno de espuma [...] (p. 14)<sup>68</sup>

Y también:

Mujer, vuélvete. Palabra, regresa. Mujer, regresa. Palabra, vuélvete. Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma, regresa. [...] (p. 60)

Ambos recursos, unidos al uso de la tercera persona para dirigirse a la amada como si esta fuera una diosa, una figura inalcanzable, recuerdan de nuevo los versos de Aridjis. Las similitudes entre ambas poéticas son bastante claras y se observan, por ejemplo, entre los poemas siguientes del poeta mexicano:

---

<sup>68</sup> Aunque la intencionalidad no sea la misma, los versos se asemejan a los de Oliverio Girondo:

Se miran, se presienten, se desean,  
se acarician, se besan, se desnudan, [...] ]  
se remachan, se injertan, se atornillan,  
se desmayan, reviven, resplandecen,  
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,  
se derriten, se sueldan, se calcinan,  
se desgarran, se muerden, se asesinan,  
resucitan, se buscan, se refriegan,  
se rehúyen, se evaden y se entregan.

(*Obras de Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 178-179. Se trata del poema número 12 de *Espantapájaros*).

Perséfone dice en francés versos que me había dicho en secreto, actuándolos obscenamente se toca los muslos, el vientre, las caderas... Se abre ante ellos como se abría ante mí. Extiende la mano del modo como extendiendo la mano. Se palpa como la palpo. Habitada a la tomada, al tomador. [...]

Es toda gris, toda cilíndrica, toda sueño encarnado. Es prisión y mundo, geometría y dolor. Su nido, su deseo respiran llamas blancas y azules, cenizas azules y blancas la colorean, la ocultan. Aguas abajo sube. Aguas arriba baja. [...]

Veo como entro a su cuerpo como a una tumba, como emerjo de él como un resucitado, como yazgo después, lento para pensar y tembloroso<sup>69</sup>. [...]

Y estos otros de *Evohé*:

Cuando entro  
y estás poco iluminada  
como una iglesia en penumbra  
Me das un cirio para que lo encienda  
en la nave central  
Me pides limosna [...]  
muy por lo bajo te murmuro entre las piernas  
la más secreta de las oraciones  
Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas  
y una vez que he terminado el rezo  
cierras las piernas  
bajas la cabeza [...] (p. 44)

[...] Luego que se ha tendido bien,  
la abro, como una palabra,  
gime, llora, implora, tarda, se desviste,  
nombra, suena, grita, llama, cruje, relincha,  
vibra, amonesta, imparte órdenes. [...] (p. 59)

Silencio.  
Cuando ella abre sus piernas  
que todo el mundo se calle.  
Que nadie murmure  
ni me venga  
con cuentos ni poesías  
ni historias de catástrofes  
ni cataclismos  
que no hay enjambre mejor  
que sus cabellos ni abertura mayor que la de sus piernas  
ni bóveda que yo avizore con más respeto  
ni selva tan fragante como su pubis  
ni torres y catedrales más seguras.  
Silencio.  
Orad: ella ha abierto sus piernas.  
Todo el mundo arrodillado. (p. 63)

En ambos casos, la voz poética se dirige a la amada, quien aparece como objeto de deseo y de elaboración simbólica. Aridijis utiliza para ello el mito de Perséfone y la tercera persona, lo cual

---

<sup>69</sup> Poemas tomados de la reseña citada de Peri Rossi, "Perséfone o eros o la esclavitud", *op. cit.*, p. 2.

le permite universalizar su percepción, convirtiendo el discurso poético y erótico en una actividad sublimada, experimentada desde lo sagrado. De hecho, para Bataille, la experiencia erótica y la mística se relacionan especialmente a través del sacrificio. Si en el primer caso, el acto sexual lleva a los y las amantes a la disolución de cada ser individual a favor de un solo ser, en el segundo es la unión con la fuerza divina la que provoca prácticamente el mismo efecto. Según Bataille:

El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual.[...] Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser<sup>70</sup>.

En los poemas de Peri Rossi, la relación con lo sagrado es más evidente, al comparar el cuerpo amado con un templo:

Cuando entro  
y estás poco iluminada  
como una iglesia en penumbra  
Me das un cirio para que lo encienda  
en la nave central  
Me pides limosna  
Yo recuerdo las tareas de los santos  
Te tiendo la mano  
me mojo en la pila bautismal  
tú me hablas de alegorías  
del Vía Crucis  
que he iniciado  
—las piernas, primera estación—  
me apenas con los brazos en cruz  
al fin adentro  
empieza la peregrinación  
muy abajo te estoy orando  
miento tus dolores  
el dolor que tuviste al ser parida  
el dolor de tus seis años  
el dolor de tus diecisiete  
el dolor de tu iniciación  
muy por lo bajo te murmuro entre las piernas  
la más secreta de las oraciones  
Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas  
y una vez que he terminado el rezo  
cierras las piernas  
bajas la cabeza

---

<sup>70</sup> Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 95. Sobre estas afirmaciones de Bataille acerca de la mujer, habría mucho que apuntar.

cuando entro en la iglesia  
en el templo  
en la custodia  
y tú me bañas. <sup>71</sup>(p. 44)

La misma simbología se percibe en la siguiente composición, en la que el sujeto lírico hace vibrar el cuerpo femenino desde dentro. Un cuerpo que además se describe “como una catedral”, enorme, inconmensurable y sagrado. La transgresión se completa con la aparición de las vírgenes en los últimos versos, que, a la manera de *voyeurs*, aprueban la escena:

Entré como a una catedral  
y sus piernas vibraron  
como los tubos del órgano  
cuando, dentro suyo,  
me puse a pronunciarla,  
a hacer música entre las naves  
bajo la mirada aquiescente  
de todas las vírgenes iluminadas. (p. 45)

Pero también la figura de la mujer es comparada con esas estatuas, con esas vírgenes santas que arrullan y bendicen, a quien la voz poética idolatra, encendiéndole velas y ocultándola celosamente de las miradas y las caricias de los demás:

Como a un tema  
te murmuro  
como a una estatua  
te levanto  
te erijo torres  
como a una santa  
te enciendo velas  
en la intimidad del templo  
—la oscuridad del vientre—  
como a una reliquia  
te escondo del tiempo  
del roce de la gente  
de sus caricias devastadoras.  
Y tú me arrullas  
como un tema  
sombreas sobre mí  
como una estatua  
de lejos me bendices

---

<sup>71</sup> Como ya veremos, el uso de simbología religiosa (templos, iglesias, vírgenes, estatuas, etc.) es bastante común en la obra de Peri Rossi, tanto en la poesía como en la prosa. El uso de escenarios sagrados para aludir a la amada o al acto sexual está relacionado, según la misma autora, con el juego, el disfraz, y en definitiva, la ficción, el “como si”: “Me contó que a su ex amiga le gustaba mucho hacer el amor simulando que estaban en una iglesia: colocaba jarrones llenos de azucenas en la habitación, construía un pequeño altar con una virgen, llenaba de pétalos de flores el lecho y esparcía incienso con un inciensario que había sustraído de una iglesia [...] justamente, se trataba de hacer el amor *como si* estuvieran en una iglesia [...]” (*Fantasías eróticas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, p. 20.) La cursiva es del texto.



como una santa  
y como una reliquia,  
me llenas de prestigio. (p. 65)

Como acabamos de ver, el lenguaje de *Evohé* está tan cargado de erotismo como de símbolos. Las enumeraciones que aparecen no son más que listas de antiguos significados que pretenden reinventarse, restituir un lenguaje perdido, olvidado, diferente, en el cual las mujeres estarían inmersas:

Las mujeres, son palabras de una lengua antigua  
y olvidada.  
Las palabras, son mujeres disolutas. (p. 27)

Sin embargo, los términos con los que Adán intenta nombrarla (en su sentido originario de ‘definir’) enlazan con alguna parte de la tradición clásica y del “Cantar de los Cantares” —“mármol”, “estatua que acaricio”, “arcángel”, “forma de sí pero más que nada forma”<sup>72</sup>, “dama amabilis”, “doncella encerrada”...—, simbología que, al menos en el poemario, ya no identifica a las mujeres. El lenguaje queda así obsoleto, desmarcado de una realidad que no puede apresar, de una palabra-mujer que desea sin conocerla, y que al mismo tiempo le hace falta:

Me miró y supe que me hacía falta.  
Tanto tiempo me hacía falta. (p. 11)

Versos que parecen anteceder a los siguientes:

para escribir  
para comer  
para ir al cine  
para escuchar música cualquiera  
para dormir  
para hacer vigilia  
para pasear por las estatuas<sup>73</sup>  
para meterme adentro de una casa

---

<sup>72</sup> Esta idea de la mujer como “forma” contradice la posición aristotélica, según la cual, la hembra aporta la materia y el macho el alma, la forma y el movimiento. La forma es el *eidos*, lo esencial de la generación, y el movimiento le da una forma específica a la materia, como el artesano al barro. El hombre engendra al hombre, reproduce su imagen. El cuerpo femenino no es más que un taller, de talante pasivo, ya que por ser hembra le falta el *neuma*. Cuando nace una hembra es por debilidad del movimiento masculino. De este modo, resulta curioso que Adán se refiera a Eva como “forma”, aunque es probable que el término se utilice aquí como sinónimo de imagen: “forma de mí”, es decir, ‘imagen mía’.

<sup>73</sup> El uso de las estatuas como recreación de diferentes símbolos vinculados con lo femenino es una constante a lo largo de su obra, especialmente de su narrativa. Un análisis pormenorizado lo podemos encontrar en la tesis doctoral de María Jesús Fariña Busto, *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, UNED, (1997).

para adquirir gato  
 [...] naturalmente, para hacer poesía,  
 naturalmente, para creer en la mujer,  
 para amarla todo un día  
 [...] para morirme unos cuantos días más,  
 y quizás, —si nos llevamos bien—  
 para morirme hasta unos años. (p. 12)

La inutilidad del lenguaje convierte también a las palabras en objetos inencontrables, incomprensibles. La lengua se tambalea, transformándose e invirtiéndose en diferentes figuras de mujer, en una posición de dependencia y al mismo tiempo de huida, de poder y de sometimiento, a imitación de lo que ocurre en una relación de pareja, semejante a lo que Judith Butler sostiene en relación a la “butch protectora”:

[...] esta *butch* protectora, que *en principio* aparenta repetir un papel similar al del esposo, puede encontrarse atrapada en una lógica invertida que convierta la “protección” en una forma de autosacrificio que la hace caer en la más antigua trampa de la abnegación femenina. Y así se puede encontrar en una situación de radical necesidad, que es precisamente la que ella pretendería localizar, encontrar y satisfacer en su amante *femme*<sup>74</sup>.

La voz poética busca palabras nuevas (mujeres diferentes), pero no deja de utilizar un lenguaje creado fundamentalmente por y para el sistema patriarcal. Todo el poemario mantiene la impresión de que dicha voz (sea masculina o femenina) es la que ostenta el poder, o por lo menos, la que no desea perderlo. Para empezar, es la que escribe — recordemos una vez más que “el lenguaje es de los que mandan”— la que desea nombrar, la que se apropia del cuerpo femenino (o lo intenta), la parte activa de una relación sexual que continúa, en definitiva y siguiendo a Butler, una “idealizada” y “fracasada” naturalidad heterosexual:

Cuando ha llegado el momento	
les abro las piernas	mi mujer
	la palabra
con mi lengua las separo	mi mujer
	la palabra
y una vez que les he hecho el amor,	acariciado bien
atemperado disuelto escogido bañado, tamizado sostenido	
mi mujer	ellas se ponen de pie, encendidas,
la palabra.	magníficas, soñadoras, creadas. (p. 52)

<sup>74</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder*, op. cit., p. 104. Los subrayados pertenecen al original.

Lo que también se percibe en este otro poema:

la abro, como una palabra  
y ella, como una palabra,  
gime, llora, implora, tarda, se desviste,  
nombra, suena, grita, llama, cruje, relincha,  
vibra, amonesta, imparte órdenes.  
[...] y luego que la he hecho verso,  
duerme, como una lengua muerta.  
[...] Cuando despierta lo ha olvidado todo  
y yo la nombro,  
evohé, evohé. (p. 59)<sup>75</sup>

Cabe la posibilidad de suponer que es una mujer la que se apropia de este lenguaje para dirigirse a otra mujer, pero aun considerando esto, la supuesta “revolución” a la que se refería Peri Rossi se frenaría desde el momento en que la voz de las mujeres quede silenciada, permaneciendo sólo una visión sesgada, única, dominante, de la realidad. La inversión de roles se consigue, pero a costa de mantener a las mujeres como objeto de deseo —incluso cuando éste provenga de una mujer. La trampa del lenguaje está en creer que —parafraseando a Audre Lorde— las herramientas del amo desmontarán su propia casa, es decir, que con este lenguaje prestado se puedan construir otros que lo cuestionen. Algo a lo que ya hacía referencia Krzysztof Kulawik en un artículo sobre la transgresión sexual en el poemario:

Siguiendo este patrón convencional de interpretación, las relaciones entre las personas líricas dentro de estos poemas podrían establecerse como entre un sujeto masculino (sea auténtico, sea disimulado o travestido, enmascarado) y un objeto (masculino o femenino, o travestido), dentro de una relación binaria de poder entre un Sujeto (S) y un Objeto (O). Esta relación que se establece en los niveles político y gramatical, rige el discurso tradicional occidental sobre la identidad y sexualidad, un discurso marcadamente (o por lo menos oficialmente) patriarcal, heterosexual y, en términos de Lacan, falocéntrico<sup>76</sup>.

Es evidente que la ambigüedad de la obra remite a ciertos desplazamientos entre diferentes identidades de género, lo cual desestructura parte del binarismo tradicional. Sin embargo, las relaciones de poder establecidas no cambian: desde el principio, se establece una voz poética que habla —reteniendo el uso del lenguaje— y un cuerpo femenino, que tal vez ya no se mantiene como concepto unívoco, pero sí se perpetúa como objeto sin representación propia. Es posible que la escritora haya intentado una suerte de parodia de este discurso gramatical dominante, en donde un

---

<sup>75</sup> Es destacable, de nuevo, el uso de la enumeración y la reiteración en estos dos poemas.

<sup>76</sup> Kulawik, Krzysztof, “Lenguaje en celo: análisis de la transgresión sexual en los poemas de *Evohé* de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 1, tomo XXXIX, (2005), p. 139.

sujeto disfrazado de “heterosexual” (androcéntrico) pueda ser capaz de apresar el significado del otro-mujer. Posibilidad que no descartamos, pero que, dado el carácter erótico del libro, tampoco nos atrevemos a confirmar. Y hacemos hincapié en el carácter erótico porque no sólo es el subtítulo del libro, sino también su base principal. Desde los primeros poemas se percibe la intención de nombrar y alabar el cuerpo femenino partiendo de una búsqueda profunda del deseo. Búsqueda en la que el o la amante balbucea, emite sonidos a veces incompresibles, idealiza su objetivo, en una relación de poderes que no es típicamente heterosexual, pero sí de corte patriarcal. La relación amante-amada no se vulnera, es más: se repite. Pero tal repetición, esta vez, no va a producir un “efecto heterosexual” al uso, por lo menos no en cuanto a los géneros se refiere, aunque sí en cuanto a las relaciones de poder, independientemente de quien las sostenga. De ahí que, probablemente, Peri Rossi haya optado por establecer un único sujeto femenino en la revisión del poemario incluida en la *Poesía reunida*, aunque la ambigüedad de la primera edición resultaba mucho más interesante. A propósito de esto afirma Amy K. Kaminsky:

Peri Rossi, coming from a culture where this loosening has hardly begun, retains the rigidity of gender polarity and especially its connection to norms of heterosexuality, the better to shatter it. Especially in her early writings, Peri Rossi lacks a lesbian feminist community that [...] creates a new space for freedom of thought, fantasy, and scale which allows for the creation of a lesbian art [...] By using the existing tropes and conventions, writing about women as sexually desirable objects, Peri Rossi as a woman poet, calls into question both the universality of heterosexuality and the notion of the free-standing text. Meanings shift when the gender of the author is known. Even (or perhaps especially) when she uses a male persona, the effect of her erotic poem about a woman is the opposite of a man's<sup>77</sup>.

Para esta investigadora, la estrategia de Peri Rossi es utilizar el discurso patriarcal dominante, para invertirlo. Un lector convencional leería el libro como producto de ese sujeto lírico universal identificado con el autor. Sin embargo, se encuentra con una autora que alterna la voz masculina con la femenina, y con una obra en la que la visión tradicional de la mujer objeto termina convirtiéndose en un alegato en contra. De este modo, se consigue trastocar una lectura

---

<sup>77</sup> Kaminsky, Amy K., *Reading the body politic. Feminist criticism and latin american women writers*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, pp. 120-121.

[Peri Rossi, viniendo de una cultura donde esta lucha ha comenzado duramente, conserva la rigidez de la polarización de género y especialmente su conexión con las normas heterosexuales, lo mejor para destruirla. Especialmente en sus primeros escritos, Peri Rossi carece de una comunidad lesbiana que [...] elabore un nuevo espacio de libertad de pensamiento, fantasía y logros necesarios para la creación de un arte lesbiano [...]. Usando los tropos y las convenciones existentes, escribiendo sobre las mujeres como objetos sexualmente deseables, Peri Rossi, como poeta mujer, centra su atención en lo universal de la heterosexualidad y la noción de texto libre. El significado cambia cuando el género del autor es conocido. Incluso (o quizás especialmente) cuando ella usa la persona masculina, el efecto de su poema erótico sobre una mujer es el opuesto del de un hombre]. (Traducción propia).

universalista y heterosexual, demostrándose que, efectivamente, el género no es más que una construcción de la cultura:

Whereas the man's poem reinscribes and reinforces traditional gender relations and traditional notions of sexuality, hers questions them. Whereas the man's poem upholds the idea that the poet/knower/speaker is male and that maleness is natural and unitary, with the easy coincidence of male poet and male speaker, the deployment of a male persona in Peri Rossi's poem unsettles and destabilizes received assumptions. If the maleness of the speaker does not devolve naturally from the maleness of the poet, gender can be taken on and cast off<sup>78</sup>.

Por otro lado, los poemas en los que la voz poética es femenina subvierten el discurso de manera más patente, sobre todo si tenemos en cuenta, como ya hemos señalado, que el deseo lesbiano no es el mismo que el masculino heterosexual: ambas miradas son muy diferentes, aunque en este poemario Peri Rossi juegue con las convenciones del discurso dominante. En este sentido, aunque *Evohé* no se plantee como una obra de carácter claramente lesbiano, sí se advierten estos enfoques diferentes. Para Kaminsky, la sexualidad representada no es falocéntrica: se trata de una actividad sexual que también puede ser trazada por una mujer.

El problema, por tanto, no se encuentra en el lenguaje utilizado por la autora, sino en la mente de la persona que lee, provista como está de un conjunto de convenciones que atribuyen a un solo sexo la capacidad para elaborar un discurso erótico y poético unívoco. *Evohé* se convierte, así, en un texto que permite la desestabilización de significados preestablecidos, poniendo en evidencia las lecturas parciales del sistema. Su discurso desnaturaliza la sexualidad entendida como el disfrute heterosexual masculino, eliminando incluso esa pátina de pecado, de culpa, que subyace en ella, sobre todo cuando se trata del placer femenino. La mujer amada es también la poseída, en un juego de engaños y suposiciones que conducen al lector ingenuo a los viejos callejones sin salida de sus propias creencias, a la duda y la confusión. Para terminar, dice Kaminsky:

Attentive reading to those early poems shows that though the speaker is often male, the sexuality represented is no phallogentric and the sexual activity described or alluded to, though certainly within the heterosexual repertoire, is nothing that women cannot do without man. In other words,

---

<sup>78</sup> *Idem*, p. 121. [Mientras que el poema del hombre reinscribe y refuerza las relaciones tradicionales entre los géneros y las nociones de sexualidad, los suyos las cuestionan. Mientras que el poema de un hombre mantiene la idea de que poeta/ conocedor/hablante es masculino y que la masculinidad es natural y unitaria, con la fácil coincidencia entre poeta masculino y hablante masculino, el desarrollo de una persona masculina en el poema de Peri Rossi desconcierta y desestabiliza las asunciones recibidas. Si la masculinidad del hablante no procede naturalmente de la masculinidad del poeta, el género puede ser aceptado y deshecho.]. (Traducción propia).

Peri Rossi's *Evohé* is lesbian poetry lightly coded, readable as heterosexual poetry because conventional erotic poetry has laid down tracks in our minds that would take us straight<sup>79</sup>.

Algo similar sucede con algunos de los poemas de las primeras obra de la escritora peruana Blanca Varela, en los que la asunción del sujeto masculino provoca cierta sensación de extrañeza. Aunque la intención es otra, resulta interesante transcribir unos versos de parecida tesitura:

Un astro estalla en una pequeña plaza y un pájaro pierde los ojos y cae. Alrededor de él los hombres lloran y ven llegar la nueva estación. El río corre y arrastra entre sus fríos y confusos brazos la oscura materia acumulada por años y años detrás de las ventanas.

Un caballo muere y su alma vuela al cielo sonriendo con sus grandes dientes de madera manchada por el rocío. Más tarde, entre los ángeles, le crecerán negras y sedosas alas con que espantar a las moscas.

Todo es perfecto. Estar *encerrado* en un pequeño cuarto de hotel, estar *herido*, *tirado* e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce, inesperada.

¿Qué es lo que llega, lo que se precipita desde arriba y llena de sangre las hojas y de dorados escombros las calles?

Sé que estoy *enfermo* de un pesado mal, *lleno* de agua amarga, de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la escucha. Mis amigos me dejaron, mi loro ha muerto ya, y no puedo evitar que las gentes y los animales huyan al mirar el terrible y negro resplandor que deja mi paso en las calles. He de almorzar *solo* siempre. Es terrible<sup>80</sup>.

### 3.1.6. De sujetos, amantes y cuerpos

Ya hemos visto en los apartados anteriores cómo Peri Rossi introduce la ambigüedad en sus poemas, mediante la alternancia entre una voz poética masculina y otra femenina. La ruptura entre el “sujeto lírico” y el autor iniciada por Baudelaire y sobre todo por los simbolistas franceses (el famoso “Je est un autre” de Rimbaud) es retomada aquí para dismantlar la identificación de ese sujeto con un supuesto universal, masculino. Se trata además de un “sujeto ético”, que no miente y se confirma como responsable de sus palabras. En contraposición, la escritora uruguaya rompe con ello, al considerar que su “sujeto lírico” no es ella, pero tampoco es “uno” ni dice una verdad: más bien desenmascara todo y toma diferentes ropajes, en una polifonía similar a la de la novela

---

<sup>79</sup> *Idem*, p. 121. [Una lectura atenta de estos primeros poemas muestra que aunque el hablante sea con frecuencia masculino, la sexualidad representada no es falocéntrica y la actividad sexual descrita o a la cual se alude, aunque ciertamente dentro del repertorio heterosexual, no es nada que las mujeres no puedan hacer sin un hombre. En otras palabras, *Evohé* de Peri Rossi es una poesía lesbiana ligeramente codificada, releída como poesía heterosexual porque la poesía erótica convencional ha dejado sus huellas en nuestro pensamiento, que podríamos tomar como verdadero]. (Traducción propia).

<sup>80</sup> Varela, Blanca, “Las cosas que digo son ciertas”, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2001, p. 27. Las cursivas son nuestras, e indican esa asunción del sujeto lírico masculino del que hablamos.

moderna. Tales características —que conducen a la ambigüedad y la desnaturalización de ese “yo” identificado como poeta— conforman, guiadas por un estilo peculiar, la configuración de un sujeto descentrado, irónico, en el sentido de que somete a la duda cualquier clasificación y obliga al lector a un proceso continuo de recomposición del lugar, los métodos, el lenguaje, las representaciones o los símbolos a partir de los cuales se escribe o habla, cuestionando la naturalización de la identidad así como la pertenencia a una genealogía no canonizada. La imposibilidad de definir ese “sujeto lírico”, cuya obra se encuentra a medio camino entre lo empírico y lo trascendental, ha llevado a autores como Stierle a considerarlo como un “entredós”, es decir, como un sujeto no acabado, que se está haciendo continuamente en el poema, único lugar donde puede existir, espacio de la performatividad constante.

Por otro lado, desde un punto de vista filosófico, la formación del sujeto —su misma existencia— ha dado lugar a numerosas teorías, cuyo tratamiento desbordaría los objetivos del presente análisis. Nos centraremos, por tanto, en el pensamiento de Foucault y en otras críticas al respecto.

En su libro *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Judith Butler parte de las tesis de Foucault sobre la elaboración de los sujetos a partir de prácticas discursivas externas (estrategias de poder, sociedad disciplinaria, etc.) para tratar de descubrir cómo se elaboran estos desde dentro, cómo el sujeto se crea y se repite, formándose y subordinándose a la vez: “El sometimiento consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia”<sup>81</sup>. Es aquí donde nos encontramos con la tremenda verdad, y es que se parte de la idea de individuo (de su supuesta preexistencia) para hablar del sujeto, o del sujeto para hablar del individuo. Esta sujeción circular se cierra con el hecho de que, además, el sujeto sólo puede dirigirse a sí mismo desde la perspectiva de la tercera persona. Tal es el efecto y el poder del sometimiento:

El poder actúa sobre el sujeto por lo menos de dos formas: en primer lugar, como aquello que lo hace posible, la condición de su posibilidad y la ocasión de su formación, y, en segundo lugar, como aquello que es adoptado y reiterado en la “propia” actuación del sujeto. Como *súbdito del poder* que es también *sujeto de poder*, el sujeto eclipsa las condiciones de su propia emergencia: eclipsa al poder mediante el poder. Las condiciones no sólo hacen posible al sujeto, sino que intervienen en su formación. Se hacen presentes en los actos de dicha formación y en los actos posteriores del sujeto<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder: op cit.*, p. 12.

<sup>82</sup> *Idem*, pp. 24-25.

La potencia del sujeto parece ser efecto de su propia subordinación, y los intentos por oponerse a ella al mismo tiempo la presuponen. Pero el poder que subordina no es el mismo que el poder ejercido por el sujeto (como potencia):

Si aceptamos que la sujeción es al mismo tiempo subordinación y devenir del sujeto, entonces, en tanto que subordinación, el poder sería un conjunto de condiciones que precede al sujeto, ocasionándolo y subordinándolo desde fuera. Esta formulación falla, sin embargo, cuando consideramos que no existe un sujeto con anterioridad a este efecto. El poder no sólo *actúa sobre [acts on]* el sujeto, sino que *actúa [enacts]* al sujeto, en sentido transitivo, otorgándole existencia. En tanto que condición, el poder precede al sujeto. Sin embargo, pierde su apariencia de prioridad al ser ejercido por el sujeto, y ello da lugar a la visión opuesta de que el poder es efecto del sujeto, que es algo que los sujetos efectúan<sup>83</sup>.

En el caso de la heterosexualidad, la mujer se ha constituido en ese objeto, creado por las categorías de un sistema androcéntrico que al mismo tiempo la definen y subordinan:

Obligado a buscar el reconocimiento de su propia existencia en categorías, términos y nombres que no ha creado, el sujeto busca los signos de su existencia fuera de sí, en un discurso que es al mismo tiempo dominante e indiferente. Las categorías sociales conllevan simultáneamente subordinación y existencia. En otras palabras, dentro del sometimiento el precio de la existencia es la subordinación. Precisamente cuando la elección se vuelve imposible, el sujeto persigue la subordinación como promesa de existencia. Esta búsqueda no es una elección, pero tampoco una necesidad. El sometimiento explota el deseo por la existencia, que siempre es conferida desde fuera; impone la vulnerabilidad primaria ante el Otro como condición para alcanzar el ser<sup>84</sup>.

Pero ¿cómo es posible que el sujeto pueda mantenerse de este modo? Tal vez la respuesta, como apunta Butler, esté en el ser social, es decir, en persistir en el propio ser —a la manera de Spinoza— pero dentro de unas condiciones sociales que sabemos que no son creación individual sino hábitos; condiciones y normas que el sujeto tendrá que repetir, y es precisamente en ese acto donde se pueden introducir los cambios necesarios para la formación de nuevos sujetos.

Tales afirmaciones —que iremos desarrollando a lo largo de la investigación— afectan por supuesto a todos los individuos, pero el caso de las mujeres es especialmente insidioso, puesto que se parte de una relación de dependencia frente a dos tipos de subordinación: la ejercida por el “padre” (el modelo androcéntrico) y la que realiza ella misma, a partir de la madre. El orden de la

---

<sup>83</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>84</sup> *Idem*, pp. 31-32. Esta idea de la subordinación como “promesa de existencia” coincide con la de Lucía Guerra, según la cual el sujeto masculino se crea a sí mismo nombrando a lo otro y otorgándole los rasgos del No-ser, es decir, de lo que él no es. Los peligros que conllevan tal promesa se encuentran en la base misma de la dominación, que juega precisamente con el temor de la mujer a perderse en la inexistencia, en una “nada” desde donde tendría que recrearse a sí misma. Es, por tanto, el miedo a la libertad uno de los factores que incitan a los sujetos subordinados a permanecer en la subordinación. Retomamos la afirmación de Spinoza según la cual el miedo a un mal mayor impide el bien mayor. La esperanza aparece entonces como sustituta de ese bien mayor que nunca llega, mientras se mantiene la situación de sometimiento, en esa espera imposible.



madre reanuda y reafirma la norma patriarcal, a fin de que el sujeto con nombre de mujer se repita a sí mismo sin modificaciones. El modelo materno es todavía más fuerte que el paterno, ya que los individuos tienden a tomar como referencia al mismo sexo antes que al opuesto. La niña tomará como orden prioritario el de la madre, porque es quien más se le parece. Sin embargo, con frecuencia este orden resulta incluso más hostil que el del padre —aunque ambos en el fondo procedan de lo mismo— quien, al delegar el cuidado de los hijos en el “ángel del hogar”, realmente parece que no existe. De esta manera, se consigue que la dominación sea transmitida y asumida por las propias mujeres, en una estrategia común en donde el hombre dirige de forma velada a través de una mujer a quien se identifica como “alma mater”, base aglutinadora de cohesión social y familiar, definiéndose paradójica e interesadamente a esta situación como un matriarcado.

Por otra parte, las relaciones amorosas (de cualquier clase) mantienen un vínculo parecido, en el cual uno de los amantes —normalmente, la mujer— se define por y desde el otro, de manera que prácticamente toda su identidad, toda su persona, se mantiene gracias a que ese otro la sustenta, dándole su aprobación dentro del contexto social. Si la mujer transgrede las normas, el contrato social se rompe, y es probable que la relación también. Si es el hombre quien rompe el pacto, si retira su apoyo para que la mujer “pueda existir”, tener un nombre, entonces ésta se disuelve en el vacío, en la no identificación, en la no actuación-repetición, aquella condición indispensable para su existencia.

En el caso que nos ocupa, la voz poética de *Evohé* está representada por un sujeto que define al otro, que lo desea, que intenta apresararlo. Y a pesar del poco éxito que aparenta tener (por ejemplo, en los poemas de Adán), en el fondo es capaz de nombrar un cuerpo femenino que de este modo se hace visible, pero dentro de una norma que, aunque transformada, mantiene aún muchos de los parámetros del discurso patriarcal: un cuerpo-objeto femenino esquivo, silencioso, misterioso, mítico, que se desea y se rechaza a la vez (por indescifrable); un discurso que se reinscribe en la tradición cultural como palimpsesto, y que por esta misma razón se torna ambiguo. En este sentido, sería indiferente colocar un sujeto masculino o femenino, puesto que los poemas se podrían leer en clave de discurso hetero-patriarcal, como si ambas visiones —la femenina y la masculina— fueran una.

¿Desean las mujeres igual que los hombres? ¿Desean las mujeres y los hombres a la misma ‘mujer’? ¿Acaso los hombres se desean entre sí del mismo modo? Los diferentes ámbitos del deseo —teniendo en cuenta sus peculiaridades— no son concluyentes como para formar una teoría que explique las conductas en cuanto al género, pero sí al menos se puede dejar claro que en ningún

momento sería “uno”. En este sentido, Peri Rossi —como otras escritoras— asume una *topología* poética ya inventada y la resemantiza en una *topología* (cuerpos, identidades) múltiple:

[...] yo creo que todas esas prisiones hay que romperlas. A la hora de escribir, sin embargo, tú cuentas con el inconsciente de tu tiempo. [...] Ahora, a medida en que, claro, haya más literatura de mujeres, pero, sobre todo, a medida en que socialmente aparezca la figura de la mujer mucho más desvinculada de esa esfera exclusivamente de lo privado, uno trabaja sobre esos estereotipos, porque la ficción no inventa todo si tiene una apoyatura en lo real. [...] Digamos, ahora es posible que yo ponga un personaje arquitecta, pero hace doscientos años eso era imposible, era utópico<sup>85</sup>.

Sin duda alguna, lo que Peri Rossi ha buscado en su poesía, lo que buscó en esta primera obra, no ha sido tanto la elaboración de un lenguaje propio de ‘la mujer’ o de ‘la lesbiana’ (si es que alguna de estas dos denominaciones es posible), como la apropiación de un discurso que se auto-engendra y autorregula como modelo. De esta forma, la escritora rompe con una de las tradiciones de su propia subordinación como sujeto: la de que “el lenguaje es de los que mandan”. Apropiarse de él no ha sido tan fácil como parece, y más duro aún será desnudarlo de lo antiguo y darle nuevas, múltiples significaciones.

---

<sup>85</sup> Pérez Sánchez, Gema, “Cristina Peri Rossi. Entrevista”, *op. cit.*, p. 68.

### **3.2 Descripción de un naufragio o la parodia del navegante**

Como hemos visto en la introducción, el proyecto de la “Generación de la Crisis” de crear una sociedad distinta se veía seriamente afectado en tanto en cuanto se sentía la proximidad inminente de un desenlace negativo y aterrador. Dicho proyecto, de desmitificación de lo europeo y construcción de una América unida, se instalaba en una relectura del dilema civilización/barbarie, en la medida en que promulgaba deshacerse de las viejas concepciones de lo latinoamericano como lo bárbaro, frente a lo europeo-civilizado. No se trataba, sin embargo, de rescatar de manera conceptual el viejo debate<sup>86</sup>, sino de trazar puentes liberadores, sostenidos por un mestizaje ahora revelador:

Lo importante para la Generación de la Crisis era permanecer en América Latina con un proyecto, con un proyecto histórico de unidad que recuperaba para la historia y para nuestra generación los viejos proyectos de los grandes libertadores: Artigas, San Martín y Bolívar que proyectaban una América Latina unida. Unida ya por la lengua que es un factor de unidad muy importante y unida además por un concepto de mestizaje muy importante. Es decir, el mestizaje implica no marginar a nadie, no diferenciar a nadie. Siempre se diferencia en contra. Siempre somos diferentes para mejor, nadie se distingue para peor. Un proyecto de mestizaje cultural que diera como consecuencia una cultura que no eliminaba a ninguno de los componentes históricamente asentados en América Latina<sup>87</sup>.

Esta lucha por aceptar las diferencias y buscar una identidad común, que pudiera nombrar por fin América desde y por sus propios habitantes, se encuentra ya en los orígenes mismos del espíritu moderno: “[...] somos hijos de Baudelaire, hijos de la modernidad. Y la modernidad es cosmopolita y no es excluyente. Mi defensa a ultranza de la modernidad es porque el proyecto de la modernidad no es un proyecto excluyente”<sup>88</sup>. Ese afán de superación artística y humana que alimentara a los creadores, desde los simbolistas en adelante, había encontrado un nuevo caldo de cultivo en una sociedad atosigada por la excesiva aceleración del progreso y al mismo tiempo inmersa en el asombro permanente y efímero provocado por la continua novedad. El fenómeno no era exclusivamente hispanoamericano, viajaba en ambos sentidos desde otras partes de América y Europa, alimentando a grupos de jóvenes artistas e intelectuales, que asumirían la enorme misión de cambiar el mundo.

---

<sup>86</sup> Retomado por otros autores como Roberto Fernández Retamar, con su *Calibán*.

<sup>87</sup> Peri Rossi, Cristina, “En torno a la poesía hispanoamericana”, en *Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica actual*, Miguel Ángel Muro Munilla, (coord.), Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1993, p. 322.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 323.

No es de extrañar, por tanto, que en dicho contexto los jóvenes uruguayos tomaran esto como objetivo urgente, sobre el que había que ponerse a trabajar. De ahí la efervescencia artística y cultural, que poco o nada tenía que ver con las décadas anteriores (pese a las bases sentadas por la “Generación del 45”), en donde se debatía de política y literatura a la vez que se denunciaban injusticias y contiendas, se escribía poesía “comprometida” o se coreaban consignas en una manifestación. La lucha contra la Guerra del Vietnam y la defensa de la Revolución Cubana fueron dos de los ejes sobre los cuales pivotaban los sueños y los ideales, no solo de profundos cambios sino sobre todo de esa esperanza de unidad a la que Peri Rossi también hacía alusión por aquellos días:

Pienso que vivimos bajo mucho más de veinte siglos de arte y literatura burguesas; que después del triunfo de la Revolución y el surgimiento del hombre nuevo todo cambiará trastornadoramente, y han de cambiar también el arte y la literatura. O a lo mejor no. A lo mejor la literatura sigue siendo testimonio. Me gustaría pertenecer a la generación de transición entre esos dos mundos, para experimentar por todos lados el cambio, y escribir sobre los dos mundos encontrados<sup>89</sup>.

Bien sabemos que el proyecto quedó nuevamente frustrado, y las ganas de quemar las naves tuvieron que guardarse para otro momento. Sin embargo, y retomando la idea de Paul de Man de que la fuerza de la modernidad reside en el deseo de borrar todo lo anterior y partir de un momento auténticamente nuevo, está claro que tanto las revoluciones latinoamericanas como las luchas estudiantiles y obreras de mayo del 68 (entre otras), estaban empeñadas en encontrar ese camino que llevase hacia el nacimiento del hombre y la mujer nuevos<sup>90</sup>.

Pero tal vez el problema fundamental no era si había que borrar o no el pasado, sino si era posible reescribirlo, desde otros puntos de vista. El discurso histórico quedaba así en entredicho, desmitificado y rebajado a una simple narración, carente de la verdad y el saber que sus propios artífices le habían proporcionado. Uno de los poetas que mejor reflejaba este proceso es Ernesto Cardenal, quien para poner en marcha su “exteriorismo” utilizaba el lenguaje de los salmos y otros textos bíblicos, además de incluir voces indígenas mezcladas con la lengua más coloquial. Sus libros corrían de mano en mano entre los más jóvenes, entusiasmados ante la novedad de leer a un poeta-sacerdote revolucionario, que había propiciado la creación de una comunidad socialista en una isla y que además le plantaba cara a una de las instituciones más longevas de Occidente. No era extraño, por tanto, que en ese ambiente de reconstrucción de una nueva identidad, partiendo de algo realmente genuino, apareciese *El estrecho dudoso*, una serie de poemas en los que Cardenal

---

<sup>89</sup> “Apuntes autocríticos”, sección “Hoy”, *El Popular*, (15 de noviembre de 1968), p.2.

<sup>90</sup> También afirmaba Paul De Man que la modernidad y la historia son diametralmente opuestas, empeñada esta última en recordar el pasado, y la anterior, en olvidarlo.

realizaba una apropiación del discurso de la conquista, incluido el estilo de muchos de sus textos, que no solo añadía otras voces, sino también desmontaba un pasado sublimado que impedía avanzar en diferentes direcciones. Si se trataba de nombrar a la América múltiple, había que eliminar conceptos anquilosados, historias contadas por los ganadores o ideas mitificadas sobre “lo civilizado”.

“Civilización” y “barbarie” continuaban enfrentadas, pese a las buenas intenciones, y ello fue haciéndose cada vez más evidente en las calles donde se moría, en los cafés donde se hablaba en voz baja, en los lugares donde de pronto desaparecía un cuerpo amado, querido, esperado en cualquier habitación para siempre recordada. El entronque lo había anticipado Peri Rossi poco tiempo antes, con *Indicios pánicos*, pero no lo padeció hasta noviembre de 1972, cuando subida en un barco italiano se dio cuenta de que su viaje era sin “llegada ni arribo”, porque había perdido para siempre su ubicación en un tiempo y un espacio. Paradójicamente, iba a ser la experiencia del exilio la que le diera la oportunidad, justamente, de ser “moderna”, al obligarla a partir de cero, en una doble vertiente vital: amorosa y político-social.

### 3.2.1 Una perfecta desconocida

Seguramente, Cristina Peri Rossi jamás hubiese imaginado que *Evohé* iba a ser su último libro escrito y publicado en Uruguay. Nada ni nadie, a pesar de sus múltiples juegos con los indicios pánicos, habría podido vaticinarle entonces lo que iba a constituir el asunto principal de buena parte de su obra posterior. La experiencia del exilio penetraba en su vida, produciéndole no solo una fuerte sensación de desarraigo, sino también y sobre todo la de un enorme fracaso, colectivo e individual:

Nunca había salido de Uruguay. Me sentía bien allí, en el sentido en que estaba muy interesada por lo que estaba pasando y a través de la escritura mantenía una relación con el medio. Me vi en el barco y durante el viaje me di cuenta de muchas cosas. El golpe aún no se había producido, pero había sin duda una represión feroz, [...] contra la enseñanza, por ejemplo, y otras instituciones populares. Ya sabía que me iba para no volver. Fue un viaje muy duro: era consciente de que dejaba un país irrecuperable y que la alternativa era clara: morir en el país o salvar el pellejo cambiando de mundo. Por otro lado me costaba aceptar el hecho de sentir que las circunstancias me echaban. [...] Yo sentía que estaba traicionando a los alumnos que al día siguiente no me iban a encontrar en clase<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Moix, Ana María, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de L’Arpa*, n° 82, (1980), p. 61.

A esa desazón sentida por haberse marchado mientras muchos otros decidían quedarse se unía la posibilidad de perder el impulso creador, de dejar de escribir como un rasgo más de la pérdida de identidad que todo exilio conlleva. Una identidad que se había ido forjando a base de esperanzas y férreas creencias que, como hijas de la modernidad, estaban desvaneciéndose en el aire. Tras el estremecimiento que había conformado su personalidad en los últimos años, inexorablemente nutrida por los acontecimientos históricos y el deseo colectivo de detener los falsos progresos de la aclamada modernización, ella misma era trasladada a un código espacio-temporal diametralmente opuesto, en donde su manera de establecerse en el mundo, de ser, se ponía en entredicho. Mirar se convirtió entonces en lo más importante, porque le permitía absorber la realidad sin comprometerse con ella, eso sí, con el peligro de no llegar a integrarse:

Me decía: tengo treinta años y tengo que pensar en otra realidad lo que implica empezar a escribir de nuevo. Tomé una medida muy terapéutica que era empezar a escribir muchas cartas para intentar mantener mi identidad e hice un desdoblamiento: sufrir pero mirar. [...]. Tuve una intuición: mientras salvara la facultad de mirar salvaría la facultad de escribir. Ya en Barcelona, me di cuenta de que si bien iba a haber un período de ajuste iba a llegar sólo. [*sic*] Que tenía que mantener una situación de apartamiento: ni quedarme en posición de exiliada ni integrarme rápidamente. Encontrar interlocutor fue muy difícil<sup>92</sup>.

Pero a esa nueva realidad llegaba también con otra pérdida individual, tan dolorosa si cabe como la colectiva. El fracaso amoroso aumentaba el miedo a la desintegración y desorientación, a que su vida se hiciera pedazos. La emoción se tornaba espanto tanto en el plano individual como en el colectivo, sin que nada real apareciese como asidero, como tierra firme a la cual se ha llegado tras los embates del mar. La experiencia fue percibida como naufragio, como alegoría en la cual sucumbían todas las fuerzas desatadas, desde el deseo erótico hasta el de conquista, muerte o transformación. Ello explica que su siguiente obra fuera la reconfiguración de una crónica, un largo relato en verso en el cual Eros y Thanatos aparecen mortalmente unidos para dar forma al dolor. Escrita durante este proceso, pero publicada en 1975, *Descripción de un naufragio* es más de lo que su propio nombre indica: es la imagen desmesurada de una generación que había asumido que el barco en el que navegaban no iba a hundirse nunca, que el mar los asistiría a pesar de los golpes de viento, y que llegarían felizmente a un puerto que desde el desconocimiento se tornaba paraíso. Es, también, una parodia de esas luchas intestinas, existente desde los orígenes de la idea de América, entre un poder aparentemente omnímodo y omnipresente, que todo lo engulle y engendra, y los rostros de los sometidos —llámense mujeres, esclavos, indígenas, estudiantes, ciudadanos “de a

---

<sup>92</sup> *Idem*, p. 62.

pie”—, objetos y sujetos de una legitimación que al mismo tiempo es esclavitud, ignorancia o desigualdad, nutriendo así las paradojas de la “vida moderna”. Como bien diría Kierkegaard, en tales circunstancias no cabe más que la ironía para expresar la más profunda seriedad. Y en este caso, su perímetro se extiende tanto que se convierte en otra cosa: en el lenguaje altamente codificado de la Historia, en el cuerpo deseado y acotado por los límites estrechos del conquistador, en la lengua de los desaparecidos, testimonios de la derrota y la crueldad, en las múltiples formas que adquiere el miedo cuando de someter al otro se refiere.

De muchas maneras, *Descripción de un naufragio* se configura como un poemario que retoma las escrituras coloniales del viaje descubridor-colonizador y en particular, del naufragio, sometidas a un proceso de reescritura o sobreescritura en las que la parodia (conceptual y textual) es su eje fundamental. Una parodia cuya intención y recursos no están lejos de los que John Barth y Linda Hutcheon atribuyeron a la metaficción historiográfica de la postmodernidad: fragmentación del discurso, voces múltiples, mezcla de géneros, ruptura de las convenciones espacio-temporales (anacronismos, saltos de tiempo y/o espacio), voces del margen, historias particulares, citas apócrifas, etc. Una serie de rasgos que en última instancia quieren manifestar la falta de credibilidad de la Historia oficial y sus principales consecuencias: desconfianza, inestabilidad y crisis del sujeto.

El proceso de convertir ese doble naufragio en un conjunto de nuevas crónicas de la conquista, de las llamadas “relaciones” (de navegantes, náufragos, militares, misioneros; tanto verdaderas como apócrifas), posee una doble función: por un lado, esa relectura y reescritura de los diferentes textos que han configurado la idea de América desde el mirador inaccesible de los conquistadores, y por otro, la utilización de ese mismo discurso para remarcar el cuerpo femenino, poseído, amado y erotizado en la misma instancia comunicativa del poder. Tal procedimiento se encontraba ya en otros autores, como el citado Ernesto Cardenal, pero la alternancia de estos versos con otros de contenido más erótico podría tener otro antecedente, que ya había señalado la obra poética perirrossiana inmediatamente anterior. Nos referimos a Homero Aridjis, quien en su libro *Navegaciones* mezclaba “el lenguaje de los viajes de Colón con anécdotas eróticas”<sup>93</sup>. Pero sobre posibles casos de intertextualidad hablaremos más adelante, porque el libro de Peri Rossi constituía algo más que la simple exposición de una rabia contenida o una desazón erótica: la suya seguía siendo una posición eminentemente subversiva, que no perdía de vista la realidad.

---

<sup>93</sup> El libro fue publicado en México en 1969, aunque no sabemos si Peri Rossi tuvo la oportunidad de leerlo. Las comillas pertenecen a unas declaraciones del propio autor, recogidas en una nota autobiográfica adjunta a la edición de *Playa nudista. El último Adán*, Barcelona, Argos Vergara, 1982. Incluimos la cita textual porque, a pesar de su afirmación, y como veremos más adelante, no se advierte en el poemario una preponderancia especial de esa recreación del lenguaje de la conquista.

En una de las pocas referencias críticas de aquel momento que se conocen sobre *Descripción de un naufragio*, Enrique Molina Campos se sorprendía ante “una poesía esencialmente política” en la que, como ya había apuntado Benedetti, el mensaje no está formulado con la exactitud y la puntualidad de un teorema o de un panfleto. Sobre todo porque, en la opinión de Molina, los poetas sociales españoles seguían anclados en el “noventayochismo”:

Pocas veces se da una mayor coherencia, e incluso unidad, entre los componentes —política, erotismo, estética— y entre las diversas formas de expresión, el paso de la prosa al verso no es un cambio de ángulo de mira de la realidad, sino un tránsito natural desde el canto hasta el cuento [...] o viceversa, porque canto y cuento no son aquí sino manifestación [...] de un vivir “comprometido” (en el doble sentido de la palabra)<sup>94</sup>.

Los tres componentes de los que hablaba ya habían sido utilizados por Peri Rossi con anterioridad (especialmente en su prosa). Sin embargo, en *Descripción de un naufragio* dichos elementos se configuran de manera alegórica como una dolorosa constatación, cada vez más persistente: la destrucción de un proyecto vital, artístico, político y amoroso. Dichos vectores convergen en un mismo espacio, construido en un tiempo acotado por la urgencia de salvarse en medio de la terrible tempestad. No sabemos en qué momento exacto Peri Rossi escribió estos poemas, pero lo que sí está claro es que constituyeron el puente de salvamento por el que poder cruzar hasta tierra firme.

El libro fue editado por Lumen en 1975, cuando Peri Rossi estaba empezando a ser conocida —al menos en el ambiente cultural catalán— y después de haber sido expulsada de España, en 1974, porque la dictadura uruguaya se había negado a renovarle su pasaporte. Empeñada en continuar con su lucha, Cristina constituyó un grupo independiente de apoyo a los presos políticos de Uruguay, a través del cual podía mantener vivo su compromiso, siendo consciente de que lo estaba haciendo desde otra dictadura, aunque ésta se encontrase ya agonizando.

Su repercusión en el nuevo país fue bastante baja, sobre todo si la comparamos con la ya conseguida en Montevideo. Sin embargo, el hecho de publicar poco tiempo después de su llegada y en una editorial naciente —aunque no por ello menos prestigiosa— como era Lumen, dice mucho del ambiente literario y cultural en el que Peri Rossi se movía, donde sus preocupaciones fueron acogidas con cierto interés, en una sociedad acostumbrada a vivir sin despuntar demasiado, con la clandestinidad como telón de fondo; un ambiente formado principalmente por el grupo de la “*gauche divine*” (Vázquez Montalbán, Ana María Moix, Esther Tusquets...) —tal vez más “*divine*”

---

<sup>94</sup> Molina Campos, Enrique, “El naufragio de Cristina Peri Rossi”, *Camp de l’Arpa*, nº 22, (1975), p. 27.



que “*gauche*”— pero que serviría de enlace entre la generación que había perdido la guerra y la que iba a emerger después de la Transición. El encuentro de la autora uruguaya con buena parte de los escritores e intelectuales que conformaban el grupo —especialmente Ana María Moix y Esther Tusquets— le ayudaría tanto personal como profesionalmente, y fruto de ello es su posterior colaboración en la revista *Triunfo*, de 1978 a 1982, a lo que prestaremos especial atención en los capítulos siguientes. No hay que olvidar, por otro lado, que la mayoría de los libros prohibidos que se leían en buena parte de los círculos culturales y universitarios de esta época eran traducciones realizadas en América Latina (especialmente México y Argentina), a la vez que con el llamado “boom” se continuaban descubriendo unas tierras que hasta ese momento habían sido narradas desde la perspectiva eurocentrista.

Se trataba de una década también convulsa para España, en donde el franquismo daba sus últimos coletazos y la izquierda sus primeras alarmas frente a una “reconciliación nacional” que podría dejar aparcados sus sueños revolucionarios. Con un rey como sucesor del régimen y una sociedad ávida de aperturas sin demasiados miramientos, las aspiraciones de quienes tanto habían arriesgado sus vidas en la guerra y/o en la clandestinidad podían verse frustradas, como realmente sucedió poco tiempo después. La frase “contra Franco vivíamos mejor” es representativa de una etapa de desencantos que ya venía anunciándose desde mucho antes, de ahí que el “naufrago” de Peri Rossi fuese más que el reflejo o la representación de una experiencia individual y colectiva ajena a la realidad. . En otro sentido, su testimonio servía —como tantas veces sucede en su obra— de premonición o advertencia: un naufragio constataba la evidencia de otro.

En una sociedad como la española, dominada por una tradición literaria ante todo realista, la alegoría de Peri Rossi resonaba en todo su esplendor, especialmente por su virtud de narrar —aunque fuera en verso— más allá del mero acontecimiento, siendo consciente de que sus alegorías funcionaban como tales, “no como simple pasamanería política”<sup>95</sup>. Un trabajo que se constataba en la imbricada relación entre fondo y forma, en el que ninguna palabra estaba exenta de reconocerse en y desde el proceso histórico-social, al tiempo que todo hecho social era convertido en metáfora, en símbolo de esa realidad que subyace y de la cual apenas somos conscientes. Era de este modo como se apreciaba:

---

<sup>95</sup> En estos términos describe Mario Benedetti el tratamiento que Peri Rossi hace de la alegoría, al referirse a la relación entre su compromiso político y su práctica literaria y estética. Ver su artículo: “Cristina Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos”, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 323.

[...] la conciencia del acabamiento de todo un mundo, la decisión revolucionaria, la específica vehemencia carnal, el extravío del “yo” en el laberinto de los aconteceres, la tensión entre la urgencia de la protesta popular y la irrevocable vocación de la belleza y de su creación diaria por la palabra personal<sup>96</sup>.

Además, se trataba de una alegoría con función purificadora que también dejaba en evidencia dos aspectos fundamentales de la cultura española de los 70, heredera de la franquista: la ausencia de una literatura similar, de corte más simbólico, que reflejase de otra manera las circunstancias socioculturales, y la proximidad del propio naufragio, cada vez más patente. A ello habría que añadir la denuncia del discurso colonizador de la conquista presente en el poemario, en un contexto en el cual, a pesar de las aperturas señaladas, lo latinoamericano aún sonaba —y lamentablemente lo sigue haciendo, en muchos aspectos— a Tercer Mundo<sup>97</sup>. En cierta medida, el “boom” se presentaba como un inconveniente, como una competencia casi desleal para quienes seguían creyendo en las ventajas que la aculturación y la imposición de la cultura occidental había tenido —y seguía teniendo— para estas culturas “menores”. Pero los nuevos escritores hispanoamericanos ya no se prestaban al mismo juego, ya no se sentían meramente seguidores de las corrientes llegadas de fuera, sino fundadores de una tradición propia, que arriesgaba tanto o más que la de sus “maestros” occidentales, absorbiendo las distintas modalidades narrativas hasta encontrar cada uno su voz propia y al tiempo común, en un intento por contar América Latina desde su propio contexto.

Es en este sentido que *Descripción de un naufragio* surgía entre la admiración y la polémica, con un lenguaje poético que encerraba a la vez erotismo, política y estética, en donde la ironía dejaba paso al humor corrosivo, casi esperpéntico, que despojaba al poder de sus máscaras, sin tener en cuenta sus posibles consecuencias. El lector español podía sentirse reflejado en aquellos versos en los que el naufragio de la izquierda o los abusos del poder eran más evidentes, pero no sabemos hasta qué punto una sociedad como la española, fundada en una tradicional idea de hegemonía imperialista, podía asumir la voz del colonizado —de la colonizada, en este caso— que alegorizaba sobre la violencia de un “descubrimiento” que fue brutal contienda, no liberada del exterminio cultural y étnico. Tampoco sabemos el escándalo que podían suponer unos poemas eróticos mediatizados a veces por una voz masculina (y dentro de las líneas de la metaficción histórica), pero sin duda escritos por una mujer sobre otra mujer, y en donde de nuevo la violencia se convertía

---

<sup>96</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>97</sup> Utilizamos esta terminología teniendo en cuenta que, al igual que la idea de América Latina, se trata de conceptos elaborados desde una posición occidental-imperialista.

en el eje principal de la relación colonizador-colonizado, en un intento por igualar o al menos hacer evidentes las similitudes entre el indio y la mujer, ambos concebidos como objetos para una cultura que todavía vivía del sueño imperialista.

El surgimiento de detractores de esta nueva (por desconocida) literatura hispanoamericana no dejaba de estar forjado por los prejuicios de muchos que veían cómo aquellos escritores de las ex-colonias les usurpaban espacios, premios y editoriales. Los exabruptos de algunos, que, como Alfonso Grosso, atacaron a las principales figuras del “boom” —más desde el desconcierto y el miedo que desde una perspectiva crítica argumentada— no sirvieron, por supuesto, para impedir el éxito de una empresa editorial que ya había conseguido reunir a un enorme grupo de lectores<sup>98</sup>.

En este espacio heterogéneo, en donde la efervescencia latinoamericanista de algunos entroncaba con los prejuicios y envidias de otros, la obra de Peri Rossi trastocaba no sólo las bases de la literatura de tradición realista española, sino también la de sus propios compatriotas del “boom”. En conjunto, su obra dejaba en evidencia la permanencia de la exclusión, puesto que el proceso era fundamentalmente patriarcal-capitalista y dejaba fuera a otras voces, forjadoras también de la identidad nacional y continental; una obra —al menos desde *Descripción de un naufragio* hasta *La nave de los locos*— que intercepta así posiciones colonizadoras en uno u otro campo. Su denuncia no se denuncia un acontecimiento histórico concreto, sino que parte de él para apropiarse de un lenguaje violento y nada inocente que ha elaborado construcciones culturales de diferenciación y desvalorización, utilizadas tanto para designar a la mujer como al esclavo, a quien no encaje dentro de esa visión unívoca, justificada desde lo considerado normal, por ser natural, o viceversa.

El proyecto que comenzara en *Evohé* continuaba así su andadura, no sólo por la ambigüedad genérica de la voz poética que se repite —y que ya estudiamos en el capítulo anterior— ni tampoco por el erotismo violento de algunas imágenes, sino por ese empeño en conseguir la revolución sexual y política de la que hablara Wilhelm Reich, una revolución que pasa también por descorder los propios velos de una cultura tan diversa como la hispanoamericana que sin embargo naufraga cuando se trata de narrarse a sí misma, desde el momento en que homogeniza y repite las conductas

---

<sup>98</sup> Nos referimos a las declaraciones de este autor y a la polémica surgida posteriormente en el campo literario español. En una entrevista realizada por Antonio Bernabéu para la revista *Informaciones de las Artes y las Letras* en mayo de 1969, el escritor español se refería al papel jugado en la época por la novela hispanoamericana con una virulencia que más parecía fruto de la envidia que de la reflexión. En la misma, y con pocas o nulas argumentaciones, Grosso lanzaba su diatriba contra escritores como Cortázar, a quien consideraba “un tipo muy frío”, que, como “escritor del tercer mundo”, “no puede ser así de frío”. Algo parecido opinaba de García Márquez: “después de leer dos páginas de *Cien años de soledad*, le dije a mi mujer: «Esto es un bluf»”. (Curiel Rivera, Adrián, *Novela de la transición y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica española*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p.121) Las citas de Alfonso Grosso han sido tomadas de la misma tesis, pp. 120 y 121.

del colonizador. En términos de civilización-barbarie, la mujer continúa estando, para el hombre y el escritor latinoamericanos, en el lado opuesto, el de las minorías étnicas y los desplazados, en general. Como veremos a lo largo del análisis, *Descripción de un naufragio* se presenta así como una nave de locos (en su sentido foucaultiano; como nave en la que caben todos los grupos socialmente marginados) fruto de un proceso en donde colonización y decolonización se producen a diferentes niveles, en ocasiones simultáneos en el tiempo y/o el espacio, indispensables para vaciar y llenar de contenido el lugar del otro. Es entonces cuando cobra más sentido la frase latina “*Navigare necesse, vivere non necesse*” (“Navegar es necesario, vivir no”)<sup>99</sup> que enarbolará el semanario *Marcha* como lema, porque la urgencia del momento, el compromiso ético y estético era apremiante, por encima de la vida apacible y ordenada, elaborada desde el “sueño americano” y el “estado de bienestar”.

Todo lo expuesto nos permite profundizar en la obra perirossiana desde una perspectiva múltiple, haciendo especial hincapié en las estrategias y los discursos que el poder ha elaborado en torno al sujeto colonizado, sea éste indio o mujer. Dado que el lector de este tipo de obras se identifica más con el “lector cómplice” de Cortázar, *Descripción de un naufragio* no puede ser analizado como un libro para las masas, ni siquiera para quienes leían fervorosamente la literatura del “boom”. La de Peri Rossi es una obra abierta en el sentido de Umberto Eco, en donde los símbolos cobran vida después de la lectura, y es esa reflexión posterior la que nos permite reconstruir o decodificar no ya el propio texto sino nuestras creencias particulares. Son las imágenes las que aportan las pistas necesarias para que el lector complete el resto, un proceso que comienza en el lenguaje para terminar detectando aquellos elementos culturales ocultos en la demonización de la diferencia como sistema ético y como fundamento de los valores que lo constituyen.

---

<sup>99</sup> El lema apareció por primera vez, junto con el logo de la nave, a partir del número 1337, el 13 de enero de 1967, en el propio semanario y en los *Cuadernos de Marcha* (3ª época). Tiene su origen en el mundo clásico y es atribuido a Pompeyo, según aparece en la *Vida de Pompeyo*, de Plutarco. Desde allí llega hasta el Renacimiento y es utilizada como emblema por las grandes empresas de la época, como las realizadas tras la conquista de América, incluyéndose en algunas crónicas e historias de viajeros. Anteriormente, había sido tomada como lema también por la liga Hanseática, asociación de comerciantes de las ciudades europeas más importantes, existente desde 1150 hasta finales del siglo XVII. Su significado viene a decir que el ser humano debe empeñarse más en cumplir su tarea, empresa o misión, que en vivir, puesto que la vida está basada más en el azar y en la conjunción de los vientos. (Ver entre otros: Luisa Peirano, *Marcha de Montevideo, y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*, Buenos Aires, Javier Vergara Ed., 2001, p. 36 y Vega, Vicente, *Diccionario ilustrado de frases célebres y citas literarias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1962, p. 448).

### 3.2.2 De la alegoría del naufragio al naufragio como alegoría

Como ya hemos visto y como su propio nombre indica, *Descripción de un naufragio* es la descripción no de uno sino de dos hundimientos: el socio-político, de índole colectiva, y el erótico-amoroso, de índole individual. En sí, el poemario es el resultado de la urdimbre de ambos, aunque a veces se adviertan más las puntadas de uno que los intentos de salvación del otro. Así, una primera lectura del mismo revela la intención de la voz poética de mostrarnos a un tiempo ese fracaso colectivo (a través de una especie de cuaderno de bitácora) y el individual (a partir de versos de carácter erótico). Tal estructura —que, como veremos, no sigue unas pautas prefijadas— implica una alternancia entre lo público y lo privado que conlleva un aparente caos, en donde los versos de tono más histórico o que directamente toman prestado el discurso de la conquista se mezclan con aquellos más íntimos, de desolación amorosa o de desazón, ante la imposibilidad de acotar el cuerpo femenino<sup>100</sup>.

Para el análisis de *Descripción de un naufragio* utilizaremos la primera edición, publicada en 1975 por Lumen, que compararemos con la aparecida en la *Poesía Reunida* (2005), únicas publicaciones conocidas de esta obra (al menos de forma completa).

En principio, las diferencias entre ambas no son demasiado importantes: en la primera nos encontramos con sesenta composiciones, de las cuales diecisiete aparecen tituladas<sup>101</sup>, mientras que en la edición de 2005 el número de títulos aumenta hasta llegar a diecinueve<sup>102</sup>, y se numera el resto de poemas, del I al XL<sup>103</sup>. También se suprime uno de ellos. Se advierten, asimismo, pequeños cambios, especialmente de tipo lexicográfico o morfológico, algunos de los cuales hemos recogido en el siguiente cuadro:

---

<sup>100</sup> Recordemos que la imposibilidad de nombrar a la mujer, para apresarla, era uno de los asuntos básicos de *Evohé*. La apropiación en estos poemas es de índole más simbólica o corporal que lingüística. (Aunque el lenguaje sea la máxima expresión de lo simbólico) Las imágenes son más violentas, e incluyen muchas veces el desmembramiento del cuerpo de la mujer.

<sup>101</sup> “A Mercedes Costa” (p. 11), “De cómo llegamos a la isla de los pájaros de los muchos pájaros que hay en ella por lo cual decidimos bautizarla con el nombre de isla de los pájaros” (p. 36), “Carta del navegante” (p. 53), “Manual del marinero” (p. 59), “Relente” (p. 61), “Abatir” (p. 62), “Escoración”, (p. 63), “Armador” (p. 64), “Abordar” (p. 65), “Aferrar” (p. 67), “Veleta” (p. 69), “Arbolar” (p. 70), “Arbolar” (p. 72), “Escorado” (p. 74), “Atracar” (p. 76), “Ancla Tyzack” (p. 79) y “Relación de tripulantes” (p. 96)

<sup>102</sup> Los nuevos poemas titulados serían: “Empavesar” (p. 75) y “Barloventear” (p. 77)

<sup>103</sup> Hay que tener en cuenta que el poema de la página 39 de la primera edición (el que comienza “Estando todo a punto”) ha sido eliminado de la *Poesía reunida*, entendemos que a juicio de su autora.

Edición de Lumen de 1975	Edición de Lumen, 2005
p. 11. Poema “A Mercedes Costa”	p. 105. Cambio de título: “Dedicatoria” “A Mercedes Costa” aparece como dedicatoria.
p. 33. Poema que comienza: “En la cama” v. 21: “cuarto”	p. 127. Poema que comienza: “En la cama” v. 21: “cámara”
p. 36. Poema “DE COMO LLEGAMOS A LA ISLA DE LOS PAJAROS...” v. 3: “viento O.”	p. 130. Poema “DE COMO LLEGAMOS A LA ISLA DE LOS PAJAROS...” v. 3: “viento oeste”
p. 39. Poema que comienza “Estando todo a punto”	Poema suprimido
p. 70. Título: “Arbolar”	p. 163. Título: “Arbolar I” (para evitar la duplicidad aparecida en la edición anterior).
p. 72. Título: “Arbolar”	p. 165. Título: “Arbolar II” (por lo mismo).
p. 76. Poema titulado “Atracar” v. 7: “bote”	p. 169. Poema titulado “Atracar” v. 7: “barca”
p. 80. Poema titulado “Ancla Tyzack” vv. 30, 38 y 48: “champagne”	p. 173. Poema titulado “Ancla Tyzack” vv. 30, 38 y 48: “champán”
p. 88. Poema que comienza “Si fui amarga fue por la pena” v. 38: “como Eurídice”	p. 181. Poema que comienza “Si fui amarga fue por la pena” v. 38: “como la mujer de Lot”
p. 92. Poema que comienza “Y en bikini vimos pasar...” v. 15: “smoking” v. 25: “caves”	p. 185. Poema que comienza “Y en bikini vimos pasar...” v. 15: “esmoquin” p. 185, v. 25: “caves”
p. 95. Poema que comienza “Toda la noche...” v. 4: “ella llevaba”	p. 188. Poema que comienza “Toda la noche...” v. 4: “llevaba”

La obra se abre con cuatro citas: una de Neruda, otra de una crónica del siglo XV, otra de Roy Fernandes y otra de Ernesto Cardenal, todas relacionadas, en mayor o menor medida, con el naufragio<sup>104</sup>. No se trata de una elección casual: la obra de Ernesto Cardenal (a quien ya hemos hecho referencia) resulta básica para comprender en profundidad en qué lugar se sitúa buena parte del texto perirrossiano y cuál es su intención. Por otro lado, las referencias a Neruda y la cantiga de Roy Fernandez apuntan más directamente al discurso amoroso, en donde el mar aparece como

<sup>104</sup> Para facilitar la lectura de este apartado, las recogemos a continuación, añadiendo además su fuente, no señalada en el texto original:

“Todo en ti fue naufragio” (P. Neruda) Pertenece a “Una canción desesperada”.

“Y los que sufrieron castigo y muerte por mar...” (Crónica del s. XV). No hemos podido encontrar la fuente.

“Quand’eu vejo las ondas / e las muyt’altas ribas, / logo mi veem ondas / al cor por la velyda; / maldito sei’al mare / que mi faz tanto male.” (Roy Fernández, *Cancionero del Vaticano*). Se trata de una cantiga de amor del clérigo de Santiago, también conocido como Roi Fernández de Santiago, escrita en el segundo tercio del siglo XIII.

“A tu pueblo lo han borrado del mapa / y ya no está en la Geografía / Andamos sin pasaporte de país en país / sin papeles de identificación” (Ernesto Cardenal) Extraído del “Salmo 43” (*Antología*, Barcelona, Laia, 1979, p. 56).

elemento simbólico esencial. En cuanto a la “Crónica del s. XV”, es probable, dado el carácter del propio poemario, que sea apócrifa.

Formalmente, y como hemos apuntado, *Descripción de un naufragio* no tiene una estructura definida. Se inicia con unos versos, a modo de dedicatoria (“A Mercedes Costa”, p. 11), que no dejan muy claro si pertenecen o no al cuerpo de la obra. Durante todo el libro, se mezclan poemas muy breves, a veces de una sola línea (pp. 13, 14, 21 y 75) con otros más largos, como el que comienza “Blanca / Si espuma” (pp. 17-20), “De los peregrinos” (pp. 42-49) o “Y en bikini vimos pasar” (pp. 92-94). Sin embargo, se puede observar que las composiciones con mayor número de versos se encuentran al final, y casi siempre tituladas, lo que le otorga a la obra una tensión que se va incrementando de manera alterna durante la primera parte, hasta llegar al desenlace poético, de corte más narrativo, de la segunda. Dos ilustraciones de su amiga Lil Castagnet —alegorías de barcos y naufragios— abren y cierran el libro, como si del inicio y el fin de la travesía se tratase.

En cuanto a la voz poética, y a diferencia de *Evohé*, se advierte una preponderancia prácticamente total de la masculina, tanto en los versos que parodian el discurso de la conquista como en los erótico-amorosos<sup>105</sup>. Tal elección, a pesar de que aparentemente se inserta dentro de una tradición literaria (o precisamente por eso), origina una situación en cierto grado paródica, al desplazar el lugar de enunciación, en diferentes niveles del texto. En un primer nivel de desplazamiento, nos encontramos ante una voz masculina, manejada por una escritora, que reescribe los discursos del descubrimiento. En otro nivel, es el lenguaje erótico-amoroso el que resulta trastocado: en la medida en que identifica el cuerpo de la mujer con las tierras descubiertas, el deseo del conquistador se orienta de la misma manera hacia uno u otro lado. Al realizar dicha identificación, la violencia de los versos se destapa y deja entrever el impulso implícito en el discurso antropocéntrico, imbuido siempre de ese miedo al otro, a lo desconocido. En ambos casos, la voz masculina aparece despojada de legitimación, lo que seguramente no hubiese sucedido si la voz (incluso la de los poemas eróticos) hubiese sido femenina.

Todo el poemario se puede contemplar desde esa desacralización de la historia y de la escritura, utilizando para ello recursos como la enumeración (en ocasiones caótica), la repetición, la anáfora o los juegos de palabras, y por supuesto, la ironía, principal herramienta y arma del lenguaje perirrossiano. Son evidentes también, y como veremos a la hora de estudiar los rasgos de la metaficción historiográfica presentes en la obra, la hibridación de géneros, la ruptura de la

---

<sup>105</sup> La única vez que aparece marcado el sujeto femenino es en el poema de la página 87: “Si fui *amarga* fue por la pena. / El capitán gritó “Sálvese quien pueda” / y yo, sin pensarlo más, me lancé al agua, / como *ávida nadadora*” (El subrayado es nuestro)

cronología temporal y espacial, la exageración llevada a lo absurdo o la creación de audaces metáforas: todo, en fin, dirigido a elaborar una alegoría en donde no faltan elementos simbólicos como el mar (el agua) y los barcos, los templos y los objetos religiosos, las aves, el cuerpo femenino, la navegación y el naufragio, el propio texto como construcción artificiosa de la realidad. Y todo, por supuesto, orientado a desmantelar las estrategias del poder que han originado y legitimado la concepción occidental del mundo, tanto en lo referente al discurso histórico como a aquel que ha trazado todo un entramado de conceptos y lenguajes “naturales” para definir la realidad.

El texto juega en posición dialógica con otros textos, bien de manera directa, a través de las citas, o de forma más sutil, visible en relecturas o reescrituras que le aportan ligeros matices. En esos diferentes grados de intertextualidad encontramos, además de los autores y obras citados, la referencia a obras de Homero Aridjis y Octavio Paz, que estudiaremos en el apartado correspondiente.

### **3.2.3 El naufragio de la modernidad: para una parodia del navegante**

Ya hemos visto cómo la paradoja de la modernidad arroja al sujeto a la lucha entre fuerzas contrarias que lo obligan en última instancia a encontrarse de lleno en el abismo. En similar línea de desazón y falta de solidez moral o espiritual, la postmodernidad —que no necesariamente implica el fin de la era moderna, sino más bien su prolongación más radical— fundamenta un nuevo método de apropiación del mundo basado en la relectura del pasado desde una óptica deconstructiva que genera así otros parámetros que puedan servir para la transformación y creación de un nuevo tipo de sociedad. Tiene razón Umberto Eco cuando afirma que “La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su negación conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”<sup>106</sup>. La ironía, que ha sido el recurso preferido de la modernidad, va a seguir siendo utilizada por el sujeto postmoderno para redefinirse a sí mismo dentro de una realidad creada desde múltiples lugares de enunciación y parámetros conceptuales revisados continuamente. Junto a ella, figuras como la parodia y la sátira funcionan como herramientas perfectas para que dicha revisión no parezca un mero divertimento artístico. Así, la burla, la máscara o el disfraz despojan cualquier clase de

---

<sup>106</sup> Eco, Umberto, cita recogida por Díez Cobo, Rosa M<sup>a</sup>, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Universitat de València, 2006, p. 109.



discurso de su seriedad —de esa que le otorga también legitimidad— lo cual permite ver con transparencia los subterfugios y las miserias, los deseos ocultos tras un lenguaje aparentemente inocente y conciliador. Podemos estar de acuerdo con Pere Ballart, cuando afirma que:

La conciencia de que toda interpretación de la realidad es incompleta —sentido último de la ironía, que el Romanticismo se encargó de elevar al primer plano— ha hecho que la poesía de los dos últimos siglos haya escogido unos derroteros bien distintos a los que guiaban esta actividad en épocas más lejanas, cuando aún el mundo tenía, para el pensador, el científico y el poeta, un sentido firme. [...] la literatura —y en particular, la poesía— hubo de hacer lo posible, en la nueva situación, por dar sentido a un mundo desprovisto de él. La opinión de Langbaum es que, a pesar de sus diferencias específicas, los movimientos literarios de los siglos diecinueve y veinte están conectados por la misma visión nihilista del mundo y por un idéntico desamparo ante una realidad que [...] ya no ofrece certezas [...] ante el marasmo, los románticos decidieron buscar la certidumbre perdida desplazando el criterio de verdad al dominio de su experiencia vital, cuyos datos pasaron a cobrar así un auténtico valor epistemológico. Este giro y una imprescindible cautela en la escritura, que ya no podía consentir que el poeta totalizase axiomáticamente la realidad, iban a configurar un modo poético enteramente nuevo<sup>107</sup>.

Es así que la poeta ha de inventarse un yo que funcione como apoyo de su subjetividad y por por ello termina convirtiéndose en parodia de sí mismo, en tanto en cuanto justifica su existencia “objetiva” para expresar las experiencias de un sujeto que duda de sí. Lo que plantea este conflicto —que, siguiendo a Hutcheon, sería la base del arte del siglo XX— es una reelaboración no sólo de los valores éticos o morales, (así como de toda una concepción occidental de la “realidad”) sino también de los principios del arte<sup>108</sup>. Por esta razón, y teniendo en cuenta que el arte continúa siendo en buena medida mimesis (a pesar de la incorporación del genio romántico), la conciencia creadora ya no encuentra sentido en fundamentar sus elaboraciones en unos modelos que durante mucho tiempo se han presentado como totalización axiomática del mundo. Para Ballart:

La ironía, por consiguiente, hace en la poesía moderna las veces de un regulador de los excesos tanto ideológicos como sentimentales en que puede incurrir el poeta. Su rotundidad en el juicio, su efusión en la expresión de íntimas emociones deben ser amortiguados por la acción desengañada de unos modos de dicción que aseguren que la adhesión del sujeto poético a lo que dice es circunstancial y cuestionada por su mismo enunciador<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 377-378. En buena medida, la idea conecta con la ya citada de Kierkegaard, de que la seriedad moderna debe expresarse por medio de la ironía. Para Marshall Berman, esta atraviesa no solo las obras artísticas, sino también la vida cotidiana.

<sup>108</sup> Dicho problema se encuentra en la base de la modernidad. Como hemos visto, ese conflicto entre progreso y tradición arroja al individuo a una destrucción del pasado que lo deja al mismo tiempo sin nada sobre lo cual sostenerse. Se trata de que los seres humanos sean sujetos y objetos de la modernización, otorgándose a sí mismos la capacidad de cambiar el mundo que está cambiándoles.

<sup>109</sup> Ballart, Pere, *idem*, p. 380.

La obra artística sería a la vez repetición y diferencia, ley y transgresión, acción conservadora y transformadora, mitificadora y crítica (tanto consigo misma como con la realidad exterior). La parodia y la ironía no son más que el vivo reflejo de esas contradicciones de las que hemos hablado al tratar la modernidad. Aquí es donde cobra sentido aquella máxima, citada por Ballart, según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta<sup>110</sup>. La relatividad que la ironía otorga a cada enunciado supone un distanciamiento que, sin embargo, abre los sentidos a la lucidez, puesto que, como bien apunta este autor, “el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado”<sup>111</sup>. Ese desciframiento —que necesita de la complicidad del lector-espectador— emerge no como una voz totalizadora, sino como un leve guiño, apenas un sutil gesto que señala algo mucho mayor. Se trata de dar una vuelta de tuerca que obligue inevitablemente a la reflexión, sin dar soluciones moralistas ni tan siquiera buscar una salida. El mero hecho de convertir al lector-espectador en un elemento activo en el procedimiento de significación artística sitúa al creador, al arte mismo, en un “estatuto congruente incluso con la tradición literaria”:

El arte lúcido y consciente que experimenta y juega, y que busca a la vez arrancar al lector de su papel pasivo y recabar por todos los medios su complicidad, tiene desde luego en la ironía a un óptimo valedor, que le ayuda a alcanzar un estatuto congruente incluso con la tradición literaria. [...] El fenómeno ha demostrado que no hay dominio alguno en el que su acción pueda dejar de sentirse, e incluso la literatura, que empezó acogiendo el recurso como una forma de hacer burla del mundo, ha acabado, traspasada por el espíritu perpetuamente negador de la ironía, por cuestionarse a sí misma<sup>112</sup>.

Sin duda, ésta es la función de la ironía (y por extensión, de la parodia y la sátira): colocar al receptor en una desubicación de sí mismo, en el propio huracán que lo succiona. Esto explica que tales modalidades del pensamiento y el arte aparezcan sobre todo en épocas de mayor desazón espiritual, cuando la dilucidación de la realidad es un propósito abocado al fracaso. Sátira, ironía y parodia se complementan y retroalimentan, empleando cada una las estrategias de la otra para someter lo establecido a la desestabilización permanente, sin volcarse nunca hacia un lado de la balanza, ni tampoco encontrar un cierto equilibrio. Como el péndulo, las tres figuraciones se colocan siempre desde la vertiente opuesta, advirtiendo sobre los posibles riesgos de tomar posiciones o certezas engañosamente establecidas, encontrándose el ser humano, como está, en un navegar constante hacia lo desconocido. Como afirma Hutcheon: “the ironic distance of modern

---

<sup>110</sup> O la de Marx, de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

<sup>111</sup> Ballart, Pere, *op. cit.*, p. 21.

<sup>112</sup> *Idem*, pp. 24 y 25.

parody might well come from a loss of that earlier humanist faith in cultural continuity and stability that ensured the sharing of codes necessary to the comprehension of such doubly coded works”<sup>113</sup>.

Al tratarse de elementos desestabilizadores, desvelan y crean, crean y desvelan, en un proceso de deconstrucción y descentralización que pone de manifiesto el elevado escepticismo hacia cualquier visión o textualización homogeneizante. Sin embargo, esa idea de una “práctica de depredación caníbal” que ha significado la postmodernidad para muchos queda anulada desde el momento en que el desmoronamiento del pasado no conduce al vacío sino a la reapropiación y reescritura de los conceptos fundamentales que han conformado la sociedad occidental.

En esta misma línea, y siguiendo a Linda Hutcheon, dicho procedimiento cuestiona los fundamentos empíricos y teleológicos del acto narrativo y sus componentes, con una distancia visible entre la parodia y el texto parodiado. El mismo no tiene por qué ser burlesco o ridiculizador, pero sí hace patentes las incongruencias escondidas tras los afanes totalizadores. De ahí que se mezclen discursos no sólo literarios, con el fin de trivializar la entidad “inamovible” de los textos canónicos. (En consonancia con el escepticismo y el relativismo postmodernos). Algo parecido se puede decir sobre la sátira. Para Díez Cobo, quien la ha estudiado su influencia en la ficción hispanoamericana última:

el interés postmoderno por los temas relativos al poder y el conocimiento es consustancial a sus intentos de desentrañar los rasgos opresivos que encubren las discursividades modernas [...] el postmodernismo literario y la sátira, como estrategia discursiva, se complementarán mutuamente en un muy productivo empeño de empujar hacia la debacle a las "grandes narrativas" que han venido anquilosando los órdenes de convivencia social y política, los sistemas de pensamiento y los paradigmas estéticos<sup>114</sup>.

A diferencia del lugar que les dio Batjín, que las vinculaba con las formas burlescas y travestidas del carnaval (reduciéndolas al ámbito de lo popular-vulgar), sátira y parodia se yerguen con auténtica capacidad metafictiva para realizar una “transgresión autorizada”, es decir, dentro de unos límites que sean reconocidos por el lector. A pesar de que algunos autores han señalado lo contrario, está claro que dicho reconocimiento es necesario, porque de otro modo ninguna de estas tres figuras (ironía, sátira, parodia) tendría lugar. La situación de incongruencia, de disimilaridad o similitud inapropiada entre el texto parodiado y el original no solo es su principal razón de ser, sino

---

<sup>113</sup> “La distancia irónica de la parodia moderna bien podría venir de una pérdida de esta anterior fe humanista en la continuidad y la estabilidad culturales que han asegurado el compartimiento de códigos necesario para la comprensión de unas obras doblemente codificadas”, Hutcheon, Linda, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, London, 1985, p. 10. La traducción es nuestra.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 64

que debe ser entendida por el lector en su nivel de doble lectura. Se trata de una forma estilística “autoconsciente”, sostenida en la confrontación entre sus propias estructuras literarias y las del objeto parodiado, encontrándonos, por tanto, ante lo que se ha denominado como “metaficción”. Cuando la parodia recupera textos o modelos históricos, podemos hablar de “metaficción historiográfica”, término acuñado por Hutcheon y que señala el camino en el cual se encuentra *Descripción de un naufragio*.

No es extraño, por tanto, que Peri Rossi haya utilizado dichas figuraciones para exponer una visión de los acontecimientos que supera la mera anécdota, el juicio superficial o de mera denuncia, para hundir sus raíces en un pasado cruel y cargado de mentiras, que la ironía desenmascara de su disfraz de autenticidad. La obra que aquí analizamos no sólo hace referencia a la caída de una sociedad o de una generación, sino que deja en entredicho el discurso fundador en sí mismo. Quien navega sin destino y quien naufraga no es solo el “yo” poético, sino todo un sistema. Y el lenguaje literario es el más propicio para ello, puesto que posee una mayor inclinación a reconocer su propia arbitrariedad, a desarrollarse por fuera de los campos del poder. Al romper las fronteras y apropiarse de los discursos historiográficos consigue, a su vez, la emancipación de éstos de cualquier tipo de injerencia ideológica.

Desde un plano textual, *Descripción de un naufragio* es la parodia de un diario de navegación que engloba todos los viajes dados por la humanidad que han terminado en catástrofe, concentrados en dos acontecimientos: la conquista de América y los sucesos contemporáneos al momento de su escritura<sup>115</sup>. Dentro de ese cuaderno de bitácora aparece también el intento infructuoso por apresar el cuerpo de la mujer amada, así como la incapacidad de aceptar su pérdida.

Formalmente, la parodia del discurso del navegante se aprecia en la utilización de algunos recursos, como la aparición de referencias temporales: la fecha, “Julio, 1870.— Y esa tierra fugitiva que día a día se nos va.” (p. 13); la hora: “a las cuatro treinta de la madrugada” (p. 44) u otras maneras de indicar el paso del tiempo: “Al quinto día por decir algo” (p. 26), “A cuatro días de mar” (p. 32), “Hacia cuatro días que estábamos navegando” (p. 35) o “El 21 brumario / —mes de las brumas—” (p. 36). Se trata de referencias que sin embargo no aportan información sobre un paso cronológico del tiempo, ni siquiera de un orden determinado.

Referencias semejantes aparecen en *El estrecho dudoso*<sup>116</sup>: “Un martes a las 10 de la mañana, / yendo Balboa adelante [...]” (p.72), “Pero el primer día del año de 1545” (p. 183). La

---

<sup>115</sup> De ello se desprenden los anacronismos de algunos poemas, como veremos más adelante.

<sup>116</sup> Todas las citas de este poemario están extraídas de la edición de Visor, Madrid, 1980.

principal diferencia es que, al no tratarse de un diario, la representación temporal no tiene por qué seguir esa programación cronológica que se espera de tal tipo de textos. En cualquier caso, lo más importante en el libro de Cardenal es que introduce las formas indígenas para nombrar el paso del tiempo, presentes en aquellas partes del libro en donde éstos toman la palabra<sup>117</sup>: “el día 4 Kat (Semana Santa de 1524)<sup>118</sup>; “El 7-Muerte (20 de abril de 1524)<sup>119</sup>; Ese año *Ix* (1535-36) [...]. Y se acercaba el final del “Katún 13 Ahau”, / y el final de un “BAKTUN”. [...] habría un nuevo amanecer al morir el “BAKTUN”: / el 5°. Amanecer.<sup>120</sup>; Era el final de la 4ª. época, y empezaba el 5°. baktún.<sup>121</sup>; Era el año *bisexitl* cuando murió Lempira (1536-37)<sup>122</sup>.

Volviendo a *Descripción de un naufragio*, podemos afirmar que dichas referencias temporales en realidad son meros tropos, con lo cual podemos deducir que su “función primordial” dentro de los relatos de los navegantes podría ser igual de imprecisa, o incluso totalmente ajena a la realidad. Es este uno de los primeros efectos que se deducen del texto parodiado, ya que a primera vista dan la misma impresión de veracidad existente en cualquier relato similar de la conquista. Además, dichas referencias forman parte del juego de anacronismos en el que se mueve la obra, al pendular entre las diferentes etapas de la conquista y de la dictadura. La delimitación de estas es una operación, sin embargo, sencilla, puesto que aparecen señalados por los marcadores personales de los verbos. De manera general, los poemas que atañen a la conquista (tanto del continente como de la mujer) están escritos en primera persona del singular, mientras que los referentes a la época más actual aparecen en primera persona del plural. Así, podemos encontrar un ejemplo del primer caso en la composición siguiente, en donde se ve claramente la relación con el contexto de la autora:

No fue nuestra culpa si *nacimos* en tiempos de penuria.  
 Tiempos de echarse al mar y navegar.  
 Zarpas en barcos y remolinos  
 huir de guerras y tiranos  
 al péndulo  
 a la oscilación del mar.  
 El que llevaba la carta se refugió primero

<sup>117</sup> No queremos alargarnos demasiado en este asunto, pero quizá la principal diferencia entre ambas obras sea precisamente esa: que Cardenal incluye la voz silenciada de los indios en el momento de la conquista, mientras que Peri Rossi incluye la de aquellos otros también silenciados pero por una dictadura, quinientos años después. Evidentemente, la razón es que las intenciones de ambos autores son diferentes.

<sup>118</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p. 125. Todas las comillas, las cursivas y los signos ortográficos de estas referencias pertenecen al texto original. Para evitar confusiones, no hemos puesto las comillas indicadoras de citas.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 152.

Carta mojada, amanecía.  
Por algún lado *veíamos* venir el mar<sup>123</sup>. (p. 27)

Sobre el segundo caso, el mejor ejemplo es la “Carta del navegante”, pero también nos puede servir este otro:

Al quinto día, por decir algo  
Empezó a llover  
Cámaras de agua de las que no se sale más  
El miedo a navegar que había detenido a tantos  
En puertos tan estrechos  
En casas non firmes  
Y ella que navegaba entre dos aguas,  
En una enorme metrópoli submarina.  
Agua.  
*Tengo sed*<sup>124</sup>.

Por supuesto, también en otras composiciones las marcas personales no se corresponden con la época referida, como sucede con el poema: “Julio, 1870.—Y esa tierra fugitiva que día a día se nos da” (p.13). Aquí la fecha hace alusión a otra etapa, diferente a la de la conquista (“1870”), mientras que el sujeto corresponde a la segunda persona del plural (“nos”): de nuevo el anacronismo y los diferentes viajes anuncian el juego, la falsa naturalidad de las concepciones espacio-temporales. Tampoco se da la asociación de la primera persona del plural con ese tiempo de la dictadura en poemas como el siguiente, en donde es el uso del lenguaje de las crónicas el que nos da la pista:

DE COMO LLEGAMOS A LA ISLA DE LOS PAJAROS  
DE LOS MUCHOS PAJAROS QUE HAY EN ELLA  
POR LO CUAL  
DECIDIMOS BAUTIZARLA CON EL NOMBRE  
DE ISLA DE LOS PAJAROS

El 21 brumario  
—mes de las brumas—  
Nos dimos a la vela con viento O.  
Suaves brisas marinas sin embargo nos tiraban hacia el Norte.

y por ser hombres de fáciles seducciones  
dejamos que las brumas nos llevaran hacia allí.  
Fue entonces que, en medio de los hielos,  
divisamos una isla abrumada de pájaros  
que nos recibieron con espeluznado batir de alas y de réplicas

---

<sup>123</sup> Para todas las citas de la obra de Peri Rossi seguiremos la primera edición, de 1975. Los subrayados son nuestros.

<sup>124</sup> Peri Rossi, Cristina, *Descripción de un naufragio*, op. cit., p. 26. La cursiva es nuestra.

El camino de los hielos rompimos a pedazos,  
los hombres de las barcas se pusieron a cazar pájaros,  
las brumas se disolvían en celeste,  
los pájaros volaban bajo,  
había, eso sí, un frío endemoniado,  
a flor de agua fueron cazados,  
sin contar los que nos comimos frescos. (p. 36)

Precisamente, la utilización del lenguaje de las crónicas es un recurso habitual en *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal, en donde se reescribe también en clave paródica la conquista de esa parte de América, situada entre Nicaragua y Costa Rica, surcada desde siempre por misterios. Las similitudes entre ambos libros son importantes, aunque no sabemos a ciencia cierta si Peri Rossi lo leyó antes de escribir el suyo. En cualquier caso, y en relación al poema anteriormente citado, podemos observar la primera de las semejanzas, por ejemplo, a la hora de narrar navegaciones:

Salió de la Provincia de León  
a descubrir por la Mar del Sur  
    hacia el Poniente  
pero después de 400 leguas de mar  
las corrientes y los vientos contrarios (o la codicia)  
lo llevaron al Perú.  
No halló sino ciénagas  
y montañas.  
    No habían caminos  
de pueblo a pueblo,  
y la lengua en cada pueblo  
    era diferente.  
Abrieron los caminos con las espadas, y con las manos  
por espacio de 160 leguas  
y algunos se volvían locos. [...]  
Y después la tierra era tan alta y sin árboles  
y tan fría. Después las grandes sierras de nieve  
donde soplaba un aire tan frío!  
Se metieron por la nieve,  
Sin saber dónde acababan aquellas Sierras.  
los grandes copos de nieve los cegaban.  
Les daba calentura. Y morían. Y se volvían locos.  
Los enfermos eran llevados a caballo  
amarrados para que no se cayeran, [...]  
Los pueblos quemados y despoblados.  
Los indios de Guatemala gritaban llamando a sus amos. [...] (p. 136)<sup>125</sup>

Como vemos, también aquí los vientos obligan a cambiar de dirección, y también se abren camino de manera violenta, en medio del frío (del hielo en el caso de *Descripción de un Naufragio*, y de la nieve en este último poema). Las dos expediciones terminan destruyendo lo que encuentran:

---

<sup>125</sup> Todas las citas de este poemario de Ernesto Cardenal están extraídas de la edición de Visor, Madrid, 1980. En ocasiones, entre paréntesis, indicaremos la página.

en el caso del poema de Peri Rossi, los pájaros, y en este último, los pueblos que iban encontrando en su camino, como una clara alegoría de la conquista.

En cuanto al estilo de las crónicas, recogido en el título, podemos encontrar algo semejante en Cardenal: “JUSTICIA QUE MANDA HACER EL REY NUESTRO SEÑOR / Y PEDRARIAS SU LUGARTENIENTE, EN SU NOMBRE / A ESTE HOMBRE POR TRAIADOR Y USURPADOR DE LAS TIERRAS / SUJETAS A LA CORONA REAL...!”<sup>126</sup>, aunque sus objetivos sean claramente otros.

Sin embargo, el recurso empleado con mayor abundancia en el libro de Peri Rossi es la enumeración, tanto en los poemas dedicados al naufragio colectivo como en aquellos de índole amorosa. En algunos casos, se trata de un inventario de seres u objetos, pertenecientes a un mismo campo semántico, como en el poema siguiente:

Lista de peces que participaron en el naufragio:  
Besugo, orfo, lampuga,  
Rubio, barbo de mar,  
Boquerón, rémora, guaicán,  
Sábalo, trisa, bermejuela, [...] (p. 25)

Y así continúa durante doce versos más, nombrando tipos de peces —como si de personas se tratara— en parecida función a la que aparece en el último poema: “Relación de tripulantes que participaron en el naufragio” (pp. 96-99), en donde elabora un repertorio de desaparecidos en el hundimiento. En su intención de emular el lenguaje de los cronistas, ávidos de contar todo con el máximo detalle, el texto se vuelve a emparentar con algunas de las composiciones del poeta nicaragüense. En un grado mayor de intertextualidad con *El estrecho dudoso* vemos cómo en este se presentan pasajes similares a los señalados, tanto a la hora de nombrar series interminables de elementos pertenecientes a él como a la de relacionar conquistadores fallecidos. Dicho recurso se torna casi en nómina enciclopédica (como ocurre en el ejemplo de Peri Rossi que acabamos de ver), cuando se refiere a la diversidad biológica que nutre algunas de las tierras descubiertas:

[...] Corrían los conejos,  
Tepesquintes, guatuzas y pizotes. Volaban  
Los sensontes, los cenicientos, los pintados,  
Los carpinteros, los tordos y las tórtolas,  
Los cardenales jaulines, los quetzales.  
Y los gorriones sutiles y tornasolados  
Que se vuelven en el vuelo verde, azul, leonado,  
Oro finísimo, libaban el humor de las flores: [...] <sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p. 77. Las mayúsculas y los signos de puntuación pertenecen al original.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 133.



En el otro extremo, podemos observar la minuciosidad con la que este autor narra los diferentes finales de cada uno de los conquistadores, incluyendo en determinados casos algunos pormenores que los caracterizaron en vida y que le otorgan ciertos grados de humor al fragmento. Veamos, por ejemplo, la relación que hace de los muertos, tras estallar el “Volcán del Agua”:

Murieron Alonso Velazco y su mujer y sus hijos  
y no se halló nadie en la casa ni muerto ni vivo  
y de la casa no quedaron ni los cimientos.  
De la casa de Martín Sánchez  
no se volvió a ver ninguno.  
Murió Francisco Flores, el manco.  
Murió Blas Fernández, el ciego.  
Murió Robles el sastre, y su mujer.  
Murió la mujer de Francisco López,  
y la de Alonso Martín y sus nietas,  
murieron los hijos de Juan Páez<sup>128</sup>.

Mejor aún es el poema en donde la relación de conquistadores y sus distintos finales no deja de ser tratada con bastante ironía, incluso rozando la parodia, ya que pone en boca de un viejo regidor el recuerdo de todos los nombres de los “compañeros” muertos. Resulta bastante sarcástico que este personaje considere “compañeros” a un grupo de ambiciosos que luchaban entre sí, utilizando toda clase de tretas y engaños —incluida la condena a muerte— para conseguir no solo privilegios, tierras y esclavos, sino también pasar a la posteridad como parte de la Historia<sup>129</sup>. Por otro lado, la hipérbole se vislumbra también en el hecho de que dicho personaje recuerde “todos los nombres”: como sabemos, la capacidad de “anotarlo todo” es una de las características del discurso historiográfico tradicional, en su deseo de superponerse sobre cualquier otro discurso, para legitimarse. Al ser la serie de nombres demasiado larga, solo incluimos un fragmento:

En Santiago de los Caballeros de Guatemala  
hay un viejo regidor, un viejo conquistador, [...]  
Recuerda todos los nombres de los compañeros muertos.  
Y recuerda todas sus muertes. Hernán Cortés  
murió en Castilleja de la Cuesta. Alvarado  
en Jalisco. Olid, degollado en Honduras. [...]

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>129</sup> Sobre esto Cardenal también se burla, como indica en el mismo poema, un poco más adelante: “Y ninguno de sus nombres los escribió Gomara, / ni el doctor Illescas, ni los otros cronistas. / Sólo del Marqués Cortés hablan esos libros. / Él fue el único que descubrió y conquistó todo, / y todos los demás capitanes no cuentan para nada.” (p. 175). En el fondo, el viejo regidor intenta hacer una nueva “Verdadera historia” corrigiendo los relatos sobre Cortés, sustituyendo las mentiras, relatando los hechos desde su supuesta objetividad. Las diversas historias no narradas de los distintos conquistadores vienen a unirse a las voces totalmente apagadas de los indios, aunque sea desde diferentes enfoques. La confluencia viene a significar, de otro modo, la perversa relación del discurso historiográfico con sus fuentes de legitimidad, que casi nunca coinciden con las de los agentes participantes.

Solís “Tras la puerta” (mirando siempre tras la puerta)  
murió de su muerte. Solís, “el de la Huerta”, de su muerte. [...]  
A Martín Vendaval lo llevaron vivo a sacrificar. [...]  
Un Lerma, se aburrió y se fue con los indios,  
y nunca se supo de él. Un Enríquez  
se ahogó por el peso y el calor de las armas.  
Jerónimo de Aguilar, el intérprete, murió de mal de bubas.  
Tarifa “de las Manos Blancas” que sólo hablaba del pasado,  
se ahogó con su caballo en el Golfo Dulce  
y nunca aparecieron ni él ni su caballo<sup>130</sup>.

La parodia se torna rápidamente en pesadumbre cuando se trata de relacionar a quienes perecen en el naufragio colectivo de la modernidad, aquellos que habían creído encontrar el camino por ese otro “estrecho dudoso” en el que se habían encarnado de nuevo las luchas. De nuevo los cruces temporales se suceden, y el formato discursivo de las crónicas, de los diarios de navegación, parece someterse a los impulsos nostálgicos de una realidad cada vez más acuciante.. Es sumamente llamativo, por lo demás, que los tripulantes hayan “participado” en el naufragio (y no lo hayan sufrido, como debería corresponder). Se advierte así la segura certeza por parte de Peri Rossi de que el hundimiento no es solo producto de tempestades u otros fenómenos externos, sino también de los propios navegantes, que se perdieron, no supieron llegar bien a puerto o simplemente se dejaron llevar por la corriente. En este sentido, el poema podría entenderse no solo como recuerdo de los desaparecidos por la dictadura, sino de todos aquellos que de alguna manera dejaron morir sus ideales, seducidos por las luces de una modernidad que los atraía sin descanso. Se trata, ineludiblemente, de un memorial de pérdidas de todo tipo, presentes y futuras, personales y colectivas, siempre dolorosas y siempre en continua elaboración.

#### RELACIÓN DE TRIPULANTES QUE PARTICIPARON EN EL NAUFRAGIO

Habiendo quedado solo  
en altamar  
a la deriva  
me vienen a la memoria ardida  
como olas a bordo  
los nombres de los compañeros muertos / desaparecidos  
en travesías de mares y de países  
lanzados a la noche  
al agua a la intemperie  
sin botes y sin remos  
sin ropa que vestir  
ni comida que comer;  
los nombres

---

<sup>130</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, pp. pp. 173-175.

de los amigos muertos  
de los desaparecidos  
de los perseguidos por el huracán  
de los acosados por vientos y marismas  
de los aprisionados entre dos corrientes  
de todos aquellos que emprendieron un viaje  
lleno de riesgos y peligros  
iluminados por la fe  
conducidos por su buen ánimo  
dispuestos a morir o a vencer  
y a quien se los tragó el agua devoradora [...]  
Tristán, que tenía un lunar en la cara, [...]  
Antonio Sánchez, maestro: [...]  
Álvaro Donati, marinero, veintiocho años: [...]  
Juan Gómez, estudiante [...]  
Pedro Fernández, navegante: [...]  
Todos los otros nombres aparecen en los diarios. (pp. 96-99)

El poema se yergue como final alegórico, con un verso que deja abierta su propia continuación en el devenir de la historia, narrada desde los diarios, en su doble acepción de “diario” como ‘prensa’ y como ‘cuaderno de bitácora’.

Pero volviendo a las enumeraciones, hay momentos en los que se pierde de vista ese hilo conceptual que las sostiene, convirtiéndose entonces en una lluvia de objetos sin aparente conexión entre sí, que sin embargo aportan precisamente esa sensación de caos que le da nombre al recurso. El mejor ejemplo de enumeración caótica lo encontramos en el siguiente poema:

«En homenaje a los desaparecidos  
a bordo del Adventure, último viaje, julio de 1887»:  
antorchas consumidas, ciento veintidós;  
cabos de vela, quinientos dieciséis;  
níqueles debajo de la piedra,  
imposibles de contar;  
ramos de novia, dieciocho;  
rosas de los vientos, doce;  
gorras de marino, cincuenta y seis; [...]  
muletas, tres pares y una partida;  
corazones de Jesús heridos por la lanza, veintitrés;  
dientes de ballena, cincuenta y seis;  
arpones, treinta;  
mástiles partidos, cuarenta y dos;  
cuna de niño, una;  
brújulas, cuarenta y ocho;  
medallas milagrosas, ciento tres;  
mantelitos bordados: tres para Santa Teresa,  
cinco para San Jorge, ocho para María Magdalena;  
collares de perro: dos, uno mordido en el medio. (p. 43)<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Las comillas pertenecen al texto original.

La relación de reliquias así expuestas conlleva cierta desazón, si las vinculamos a todas las posibles historias individuales y colectivas que pueden recrearse a partir de ellas, pero lo que se percibe en última instancia y de manera más evidente es, de nuevo, la parodia. Por un lado, la descripción de detalles superfluos (“muletas, tres pares y una partida”, “corazones de Jesús heridos por la lanza, veintitrés”, “collares de perro: dos, uno mordido en el medio”) le resta credibilidad al texto, otorgándole el poder de desenmascarar aquellos otros discursos oficiales, a través de los cuales se ha venido dando una visión única y “verdadera” de los hechos, así como un conjunto de conocimientos en ellos sostenidos. Por otro lado, y como veremos más adelante, la función purificadora y salvadora de la religión es también remedada, al aproximar el discurso de las prerrogativas y lamentaciones al del inventario empresarial, como se percibe en la mezcla de útiles de navegación con elementos sagrados y cotidianos. Sin duda, quien más ha puesto en juego el estilo de la palabra de Dios es precisamente Ernesto Cardenal, apropiándose del lenguaje de los salmos y las bienaventuranzas, entre otros, para devolverle la voz al pueblo. En el caso que nos ocupa, encontramos también enumeraciones en donde se refleja claramente el papel de la Iglesia como elemento integrante del poder, también en el nuevo mundo. Véase, para ello, la disposición de una procesión, en un contexto en donde no es casualidad que, tras el símbolo de Dios se coloque a una burguesía incipiente, que más tarde será la base económica de unas naciones “independientes”.

Detrás del Santísimo Sacramento los armeros,  
y luego los plateros,  
los mercaderes,  
los barberos,  
los sastres,  
los carpinteros,  
los herreros,  
los zapateros... [...] <sup>132</sup>

De lo visto se deduce que la enumeración, que sirve tanto para contar el número de desaparecidos como el de objetos, logra producir en el lector un sentimiento de frialdad o alejamiento de la crueldad y el terror de los hechos narrados. Sin embargo, la introducción de ciertos elementos desestabilizadores, como el humor o la ironía, obligan a cuestionarse ya no la lectura del poemario, sino la de todos aquellos discursos historiográficos en donde la violencia de los hechos narrados pasaba desapercibida bajo el manto de la legitimidad. Un proceso que ocurre incluso en textos aparentemente inocentes, como en la siguiente descripción de una plaza de pueblo, en las tierras recién conquistadas:

---

<sup>132</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p. 132. Los signos de puntuación pertenecen al texto original.

Y la plaza: los gritos de los vendedores de oro y plata,  
piedras preciosas, plumas, mantas, cosas labradas,  
esclavos y esclavas, algodón, henequén, cacao,  
cueros de tigres y leones y venados, y los vendedores  
de chíá, frijoles, legumbres, yerbas, gallinas,  
gallos, conejos, liebres, venados, perrillos,  
las fruterías con sus frutas, las tinajas pintadas,  
los cañutos de olores con liquidámbar y tabaco...<sup>133</sup>

No podemos terminar esta parte del análisis sin nombrar otra aplicación de este recurso, si cabe el que más se acerca al sentido primigenio de la enumeración como lista o inventario de elementos necesarios para una determinada actividad. Esto ocurre con las provisiones que todo viaje debe prever y que, por supuesto, no estarán exentas de teñirse de rasgos irónicos. Así, mientras Cardenal hace más hincapié en la cantidad de botas de vino incluidas a bordo (mucho mayor que de comida), Peri Rossi introduce elementos poéticos (“una seña de tu mano”) de los cuales incluso también se burla, en un doble juego que desplaza al texto de su propia intención poética (“35 mariposas de mar, de las blancas, / no de las azules”). Veamos primero el texto del nicaragüense:

¡La mar del sur! ¡La mar del sur!  
Gil González partió de San Lúcar con tres naos  
a la mar del sur.  
A descubrir el estrecho de la mar del sur.

DC quintales de bizcocho  
LIII hanegas de garbanzos  
LII arrobas de alcaparras  
L pipas de agua  
XXXVIII botas de vino blanco de San Lúcar  
pasas almendras sal aceitunas carne salada  
chinchorros para pescar brazas de cordeles  
anzuelos cadenas hilo para las velas  
alquitrán hierro acero madera para hacer navíos  
ballestas pólvora arpones barrenas escoplos  
hachas para cortar árboles candelas  
sillas de montar ornamentos sagrados  
3 cartas de marear...

A las cinco y media de la mañana partieron las naos<sup>134</sup>.

Aunque el tono es muy similar, las intenciones son diferentes, sobre todo si tenemos en cuenta que el poema anterior —como el resto del libro— trata de imitar de manera más precisa el lenguaje de los conquistadores, mientras que en Peri Rossi la distancia es más acusada:

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 178. Los signos de puntuación pertenecen al texto original.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 79. Los signos ortográficos y de puntuación pertenecen al original.

Estando todo a punto  
me puse a contar  
Estando todo a punto  
me puse a navegar  
500 litros de agua  
80 quilos de buey salado  
15 quilos de galletas de mar  
10 quilos de manteca  
7 quilos de azúcar  
3 bolsas de arroz  
50 quilos de patatas<sup>135</sup>  
1 barril de aceite  
1 seña de tu mano de recuerdo  
y esta vaga indicación:  
4.500 millas  
222 gaviotas  
35 mariposas de mar, de las blancas,  
no de las azules (p. 39)

Podríamos pensar que las semejanzas entre ambas obras se reducen a lo que hemos visto, pero nada más lejos de la realidad. Seguramente, el texto más importante de *Descripción de un naufragio* sea “Carta del navegante”. A lo largo cinco páginas, este largo poema narrativo (o narración en verso) concentra significativamente todo el lenguaje de las crónicas, tanto en el plano formal como en el simbólico. El barco que navega y naufraga, cuyas ilustraciones abren y cierran el libro, transporta además a todos los habitantes de aquellas tierras, en un recorrido que atraviesa varios tiempos y diversas dificultades, pero con el mismo conflicto que borra los límites precisos entre una y otra etapa, entre el pasado y el presente, dejando el futuro abierto pero sin esperanzas.

Además de necesario, está claro que navegar es peligroso, lo era en el siglo XVI —entre otros aspectos, por la fragilidad de las embarcaciones y los ataques de otros buques— y lo seguía siendo a finales de los 60. No era extraña, por tanto, en los tiempos de las conquistas, la proliferación de relatos de viajes cargados de tenebrosas leyendas y monstruos terribles, fomentados desde las propias instancias del poder (la iglesia católica, fundamentalmente) que ayudaban a revestir el mar —y lo que existiera más allá del mundo conocido— de un halo de negatividad anticristiana o antinatural, como estrategia de justificación previa para poder invadir océanos y tierras sin encontrar demasiadas reticencias entre la población. El desconocimiento en torno al mar conllevaba que cualquier tipo de ser encontrado más allá de las tierras conocidas fuera considerado “demoníaco”, “inhumano”, proclive a ser eliminado en “legítima defensa”. No debemos olvidar que

---

<sup>135</sup> Entendemos que la inclusión de esta palabra en lugar de su homóloga hispanoamericana (“papa”) se debe a razones de índole editorial, aunque tal medida para nosotros no justifique el cambio, teniendo en cuenta que la autora utiliza su modalidad de castellano en el conjunto de su obra.

tanto los relatos de viajes como los viajes mismos creaban héroes con capacidad suficiente para someterse a tan duras pruebas, de las que no regresarían indemnes. El miedo, a pesar de todo, no impedía que muchos se enrolasen como marineros, subyugados ante la posibilidad de vivir cualquier tipo de sucesos misteriosos; sucesos muchas veces naturales (tormentas, huracanes, etc.) que cesaban “milagrosamente” gracias a la intervención divina y que quedarían plasmados en los exvotos<sup>136</sup>.

Una de las consecuencias de estos procesos fue que, gracias a esta navegación “planeada” y sin casi competidores, el cristianismo pasó a ser la religión dominante. La conquista de un nuevo continente significó no sólo la ampliación del mundo, sino sobre todo el afianzamiento de un sistema económico y social basado en la colonización como nueva forma de “aprovechamiento” de recursos y personas. La matriz colonial de poder surgió a raíz de esa combinación entre la ideología de expansión del cristianismo en Occidente y dicha transformación del comercio basada en la explotación a gran escala. En palabras de Walter Mignolo:

El capital se transformó en capitalismo cuando la retórica de la modernidad concibió los cambios radicales en la apropiación de la tierra, la explotación de la mano de obra y la producción de materias primas a gran escala como parte del progreso de la humanidad (en el siglo XVIII, Adam Smith fue el primero en formular una teoría de la economía política basando su planteo en los circuitos comerciales del Atlántico). Las consecuencias de la conversión del capital en capitalismo fueron la devaluación de la vida y la naturalización de la idea de que la vida humana es prescindible. *Así se inició un tipo de racismo que ha sobrevivido hasta nuestros días [...]*<sup>137</sup>

Las tierras de Anáhuac y Tawantinsuyu pasaron a convertirse en América, y sus modos de representación y pensamiento fueron sustituidos por los de los conquistadores, pertenecientes a una cultura que se había autoproclamado como la “verdadera”, desde una “lógica encubierta que impone el control, la dominación y la explotación, una lógica oculta tras el discurso de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común”<sup>138</sup>. Todos los aspectos del paradigma modernidad/colonialidad (según terminología de Mignolo) los podemos encontrar en la “Carta del navegante” citada, que analizaremos a continuación. Formalmente, y en su intención de asimilarse al lenguaje epistolar de la época, podemos destacar el empleo de la segunda persona del plural (“vos”) en lugar de “usted”, con su correspondiente forma verbal (“gozáis”), para dirigirse a la reina, a quien además

---

<sup>136</sup> Por supuesto, se trataba de mera superstición. Mediante tales “señales divinas” se explicaba tanto los fenómenos positivos como los negativos, lo que fue condenado por el erasmismo.

<sup>137</sup> Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 54. La cursiva pertenece al texto.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 32.

trata de “señora”, siguiendo otro de los convencionalismos documentales establecidos para este tipo de textos<sup>139</sup>. El poema-carta comienza con un saludo (vv. 1-11) en cuya escritura Peri Rossi introduce ya alguna que otra ironía, lo que ayuda a situarse en tal sentido<sup>140</sup>:

Señora: por los muchos placeres que gozáis  
en alguna parte no anegada del mundo,  
de manera alta y refinada,  
de modo que pocos y solamente aquellos de confianza  
conocen vuestro verdadero goce,  
os escribo ésta,  
para que disfrutéis en vuestro sofá de púrpura  
y verano,  
se regocijen vuestros allegados  
con las cosas que Dios les dio  
ilustrándolos tanto (p. 53)

A continuación, relata —siempre en primera persona y haciendo uso de la voz masculina— determinados acontecimientos relacionados con uno de sus viajes de la conquista. Más adelante aparece el marcador temporal (“Y después de ciento dos días recorridos”, p. 53, v. 12), que sin embargo no sirve para señalar ninguna fecha en concreto, salvo para el propio conquistador, si es que ha llevado la cuenta de los días transcurridos<sup>141</sup>.

Similar forma de imitación de estos relatos encontramos en los siguientes versos de *El estrecho dudoso*, a la manera de fragmentos de cartas enviadas a los reyes por los conquistadores:

“En el Estrecho Dudoso  
(escribe Pedrarias a Su Majestad en 1525)  
se pobló una villa que se dice Bruselas... es  
muy buena comarca, tiene buenas aguas y aires [...]  
Y Cortés a Su Majestad:  
“...Así [*sic*] porque tengo mucha información que aquella tierra  
es muy rica [...].”<sup>142</sup>

Una imitación que se aprecia mucho mejor en el siguiente relato, al tratarse no de una carta sino de una intervención del obispo del Darién frente a los monarcas y otras autoridades, tras las acusaciones de Bartolomé de las Casas:

---

<sup>139</sup> Según Christine Arkininstall, el poema recuerda la “Carta de merced”, escrita el 30 de abril de 1492 por Colón y dirigida a los Reyes Católicos. (Ver su artículo “New worlds, old politics in Cristina Peri Rossi’s *Descripción de un naufragio*”, *Antipodas. Journal of Hispanic and Galician Studies*, VI-VII, 1994-1995, pp. 111-121)

<sup>140</sup> En la medida de lo posible, intentaremos reproducir también la disposición original de los versos.

<sup>141</sup> Como hemos visto en otros apartados, los anacronismos y saltos en el tiempo existentes en el poemario hacen prácticamente imposible delimitar una época histórica o un seguimiento temporal, cronológico, del diario. Las indicaciones, por tanto, forman parte del juego paródico.

<sup>142</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, pp. 113-114. Los signos de puntuación y las comillas pertenecen al texto original.



Se levantó el obispo del Darién y dijo:

“Muy poderoso señor:

El Rey Católico, vuestro abuelo, que haya santa gloria,  
despachó una armada a la tierra firme de las Indias  
y fui nombrado obispo de esa primera población,  
y como fuimos mucha gente y no llevábamos qué comer,  
la más de la gente murió de hambre, y los que quedamos,  
por no morir como aquellos, ninguna otra cosa hemos hecho  
sino robar y matar y comer. El primer gobernador fue malo  
y el segundo muy peor... Todo eso es verdad. Pero  
en lo que a los indios toca, son siervos *a natura*.  
Son los siervos *a natura* de que habla Aristóteles...”<sup>143</sup>

Idéntico formato se advierte también en la respuesta de Bartolomé de las Casas a dicho obispo, en donde además se hace detallada denuncia del trato infligido a los indios:

Enviaron a los hombres a las minas  
y a las mujeres a trabajar en las estancias,  
y murieron ellos en las minas y ellas en las estancias.  
Sus hacendejas estaban destruidas, llenas de hierba.  
Y las criaturas nacidas chiquitas perecían  
porque las madres no tenían leche en las tetas,  
y se ahorcaban desesperados con los hijos  
y las mujeres tomaban hierba para no parir los hijos.  
Y robaban las huertas de los indios,  
manteniéndose de sus comidas pobres.  
Se los llevaban en los navíos a vender.  
Llegaban donde estaban trabajando en sus oficios  
con sus mujeres y sus hijos, y los hacían pedazos<sup>144</sup>.

Precisamente, el tema del indio aparece de manera recurrente a lo largo de todo el poema de *Descripción de un naufragio*, convirtiéndose casi en su base fundamental: el sujeto lírico-narrador los describe, los nombra, los compara, los denigra, los tortura, los mata y finalmente, los teme, razón por la cual termina marchándose de sus tierras. Desde el principio, se define a los indígenas en contraposición a lo que es ser europeo, siguiendo las categorizaciones formuladas en la valoración de lo propio y la demonización de lo diferente:

[...] Y después de ciento dos días recorridos  
hallé muchas tierras pobladas con gente cuyo número real  
nunca pude contar  
por la falta que hacían los números ante tanta gente,  
y esa gente (¿serían nuestros hermanos?)  
hablaban extraños idiomas,  
lenguas raras con sonidos de pájaros y de ramas

---

<sup>143</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p. 154. Los signos de puntuación y las cursivas pertenecen al texto original.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 156.

y estaban empobrecidos de sin igual pobreza,  
pero tenían un rey  
al cual llamaban Su Emperador,  
pero tenían una Reina,  
a la cual llamaban Majestad (p. 53)

La pregunta introducida en el verso 16 (“¿serían nuestros hermanos?”), más que cuestionarse realmente la posibilidad de la semejanza, parece formar parte de una retórica que permite la duda como confirmación de sus principios. La misma queda resuelta en los versos siguientes, donde la descripción de los nativos secunda los postulados de Bartolomé de las Casas<sup>145</sup>, que van delimitando no tanto una diferencia cultural como un estatus colonial de diferenciación, ejercido desde los centros del poder imperial. Siguiendo uno de estos parámetros—la ausencia de fe cristiana— nos encontramos ante un pueblo politeísta, que Peri Rossi enumera detalladamente, parodiando mediante la exageración la visión eurocentrista, que les buscará dioses para todo, y además se sorprenderá ante ello:

y hasta —perdónalos, Señor— tenían unos dioses  
de los ríos y de las fuentes,  
dioses de los manantiales, las corrientes de agua,  
las nubes y los collados,  
y a otros los llamaban dioses de la salida del sol  
y del ocaso,  
dioses de la vid y las cosechas,  
del tiempo malo y del tiempo bueno,  
de la lluvia y de las estaciones,  
un dios para sembrar y otro para cosechar,  
dios del sueño y de la vigilia,  
dioses de los montes, el viento y las fontanas,  
dios del muérdago y del trigo, (vv. 25-36, p. 54)

Idéntica clasificación se utiliza en los siguientes versos, atendiendo respectivamente a la ausencia de lengua escrita: “no tenían ni escuelas ni casas [...] / ni sabían leer ni escribir” (vv. 42-45); la falta de formas racionales de organización y pensamiento: “no tenían ni escuelas ni casas verdaderas ni monedas que pudiéramos tomarles / ni valía la pena la tierra que trabajaban / ni construían barcos como nosotros” (vv. 42-44); o de buenos modales: “por ser gente rebelde y muy dada a la resistencia” (v. 61). Una ausencia remarcada, además, por los usos de “ni” y “no” del discurso colonizador.

---

<sup>145</sup> Recordemos que De las Casas establece tal diferenciación según cuatro clases de “bárbaros”, basadas en la ausencia de cuatro elementos: fe cristiana, lengua escrita, buenos modales o formas racionales de organización y pensamiento. A ellos añade un quinto, la “barbarie contraria”, aplicado a todos aquellos que fueran contra el Evangelio o las bases de su sistema religioso. No deja de resultar cínico que se trate de la misma persona que en otro momento los defendiera.

Dado que los nativos no encajaban en ninguna de las categorías señaladas, la conclusión que se extraía era que se trataba de salvajes, por lo que se les podía tratar como esclavos. Para justificar el sometimiento se les desvaloriza, utilizando además la excusa de su propia “salvación”. Nada mejor que establecer una identificación entre los salvajes y los esclavos, derivada del concepto renacentista —y éste a su vez de las teorías aristotélicas— de la esclavitud “natural” de determinados grupos humanos. Se entendía entonces que alcanzar la libertad podía ser perjudicial para el esclavo, al ser contraria a su “naturaleza”. Cínicamente, en el contexto ideológico del “Nuevo Mundo”, los conquistadores se autoproclamaban “liberadores de (o por) la esclavitud”, dado que las justificaciones de la dominación estaban narradas desde la “buena voluntad cristiana” que los sacaba de ese estado salvaje “antinatural”<sup>146</sup>. Obsérvese además el anacronismo presente en el texto, al aludir a “enfermeros” y “hospitales”, lo que incrementa aún más la parodia:

y teniendo tantos dioses  
y siendo tantos ellos sobre aquella tierra  
no tenían con todo eso médicos ni enfermeros  
ni hospitales ni medicamentos —como es cosa tener  
entre gente civilizada—  
[...] ni sabían leer ni escribir  
con lo cual demostraban ser un pueblo de salvajes  
por todo ello decidimos tomarlos como esclavos.

Similar proceso tiene lugar con las mujeres, cuya categorización se realizaba también en función de un pensamiento binario que convertía las diferencias en defectos y cuya principal consecuencia era la degradación. Tanto la mujer como el esclavo eran considerados hombres incompletos, aunque con salvedades. Dentro de la sociedad patriarcal, basada en la sublimación de las capacidades sexuales, la violencia sexual hacia las mujeres, en este caso hacia las indias, es una forma de conquistar a los indios en general, puesto que dichas violaciones constituyen también una “figuración” de ese acto de poder conquistador sobre los nativos varones. Como opina Susan Brownmiller: “rape by a conqueror is compelling evidence of the conquered’s status of masculine impotence”<sup>147</sup>. Dicho efecto queda exagerado aún más por la parodia en los siguientes versos:

siguiendo vuestro consejo,  
a las mujeres las tomé a todas,  
haciendo posesión de ellas por Vuestra Excelencia y por mí mismo  
con lo cual comprenderá, Señora, que hube de poseerlas dos veces

---

<sup>146</sup> Para más detalle sobre este asunto, véase el artículo citado de Christine Arkininstall.

<sup>147</sup> “La violación realizada por el conquistador es una evidencia convincente del estado de impotencia masculina del conquistado”. Cita recogida por Arkininstall, Christine, *op. cit.*, p. 116. La traducción es nuestra.

a cada una de ellas:  
una por Vos,  
una por mí,  
con lo cual ellas quedaron acabadas, dominadas y muy mansas,  
trayéndoos solamente a dos como prueba de mi dominación  
por no haber más sitio en la embarcación,  
después del vendaval y la borrasca.  
De cuya posesión Vuestra Excelencia debe darse por satisfecha,  
costándome a veces gran esfuerzo dominarlas, [...] (vv. 47-60, pp. 54-55)

Desde el punto de vista del conquistador, la toma de posesión de las tierras no deja de ser similar a la de las mujeres. Al fin y al cabo, se trata de una cuestión de propiedad, de la cual solo hay que dar parte a los monarcas, en este caso la reina, que “debe darse por satisfecha”. La ironía no deja de resultar amarga en este fragmento, por las grandes dosis de verdad que revela. La violencia ejercida sobre las mujeres supone una doble opresión: sobre las mismas mujeres y sobre el conjunto de la sociedad a la que estas pertenecen, es decir, sobre los hombres. Se trata, en definitiva, de usurpar todo lo que “pertenece” a ese “otro-masculino”, incluidas esposas, madres, hijas, etc.

Para Christine Arkininstall, el patriarcado se siente amenazado por una sociedad que valora los lazos emocionales por encima de las leyes políticas, reforzados además por un lenguaje diferente, que a oídos del europeo estaba formado por sonidos de la naturaleza (ruidos, ramas, pájaros y animales) tan difícil de entender, según afirmaba Ortiz de Hinojosa, que no parecía haber sido creado para el habla humana, sino para los animales. Dicho lenguaje “onomatopéyico” y sin aparente relación entre palabra y sentido, entre significado y significante, amenazaba con eliminar las jerarquías establecidas para mantener las diferencias sociales. Sin embargo, en última instancia marcaba los límites entre ambos mundos. Por esta razón, al escuchar sus cantos, de nuevo el miedo hace aparición en unos hombres que, ante lo desconocido, se sienten acobardados y solos frente al otro, pese a ser supuestos vasallos y cristianos valientes:

por ser gente rebelde y muy dada a la resistencia  
que usan para hablarse entre ellos una lengua rara  
desconocida por nosotros  
compuesta de ruidos a mar y viento, ramas, pájaros y animales,  
con cuyos sonidos acostumbraban asustarnos por las noches,  
trayendo el pánico a nuestros soldados,  
que con ser hombres valientes y muy entregados a Dios  
y al Servicio de Vuestra Majestad  
solían apesadumbrarse de los sonidos aquellos  
añorando padre y madre, hijos y familia,  
lo cual terminaba por cundir la tristeza  
en nuestra expedición,  
hasta que mandé sacrificar unos cuantos varones de los indígenas,  
para que acallaran esas voces raras que emitían de sus bocas  
con rumor a pájaros y a viento,

a ramas soledades y hojas secas,  
con el cual escarmiento pudieron nuestros soldados dormir  
algunas noches tranquilamente, no sin que los desvelara a veces  
un sonido de animal o pájaro errante (p. 55, vv. 60-80)

Ese mismo lenguaje, fruto de un pueblo esclavizado y feminizado, es capaz, sin embargo, de alejar al conquistador y sus soldados, quienes no son capaces de soportar el miedo ante unas lenguas y unos seres que se les antojan monstruosos (en el sentido de “diferentes”), a pesar de sentirlos semejantes (recordemos el verso 16: “y esa gente ¿serían nuestros hermanos?”). Su marcha significa el triunfo del otro, a pesar del escarmiento último que realiza el conquistador:

Del cual lugar partimos, no sin antes realizar un prodigioso escarmiento  
de hombres y mujeres recién nacidos,  
a fin de que les sirva de lección en el futuro (p. 57, vv. 109-111)

Un conquistador que encuentra una excusa para marcharse, a la vez que reconoce su fracaso en el último verso:

a la mañana siguiente me vi obligado —para preservar la Armada  
que Vuestra Majestad ha tenido a bien encomendarme—  
a ordenar la partida, instruyendo a nuestros hombres acerca  
del rumbo a seguir y la *derrota*. (p. 57, vv. 105-108)<sup>148</sup>

El primer intento de conquista concluye, pues, con la locura de buena parte de la tripulación, tema que será tratado con mayor profundidad por Peri Rossi en su novela *La nave de los locos*. El asunto podría estudiarse con detenimiento y se sale de los objetivos del presente trabajo, pero sin duda está presente también en el siguiente ejemplo:

Del cual escarmiento han quedado huellas en nuestros soldados:  
todavía algunos deambulan por la embarcación, perdido el sentido  
y como locos, acosados por los sonidos de aquella gente extraña,  
perseguidos por un rumor de viento y pájaro que los hace enloquecer. (p. 57, vv. 114-117)

No es posible continuar sin antes hacer un inciso para analizar brevemente algunas otras similitudes entre este largo poema y algunos fragmentos de *El estrecho dudoso*, sobre todo a la hora de describir a los antiguos pobladores. En primer lugar, el texto de Cardenal es más fiel —por decirlo de algún modo— al eje cronológico, puesto que las comparaciones que hace, siguiendo las categorizaciones señaladas por De Las Casas, se rigen por aspectos y elementos de la época:

---

<sup>148</sup> El subrayado es nuestro.

“Carecen enteramente de hierro y otros metales”, “Sus casas están construídas [*sic*] a manera de campanas” (frente a los “hospitales” y “enfermeros” que aparecen en el otro poema, vocabulario perteneciente a otra época). En segundo lugar, se alude a su carácter negativo utilizando una curiosa estrategia, muy común también en la época, alegando cierta picardía por debajo de una aparente candidez: “En el modo de hablar parecen muy sencillos / pero en realidad son astutos y sagaces”. En general, y como veremos a continuación, la imagen descrita por Cardenal está mucho más apegada a esa idea del salvaje, mezcla de bondad, ociosidad y astucia, con ciertos grados de desorganización:

Por lo que toca a su vida y sus costumbres,  
hombres y mujeres andan completamente desnudos.  
Son de mediana estatura y de buenas proporciones. [...]  
Sus armas son arcos y saetas  
que fabrican con mucha habilidad.  
Carecen enteramente de hierro y otros metales  
y arman sus saetas con dientes de bestias y de peces.  
No tienen jefes ni capitanes de guerra  
sino que andan sin orden, cada uno libremente.  
Esta gente vive en libertad, no obedece a nadie  
ni tiene ley ni señor. No riñen entre sí.  
En el modo de hablar parecen muy sencillos  
pero en realidad son astutos y sagaces.  
Hablan muy rara vez y en tono muy bajo  
usando los mismos acentos que nosotros.  
Las voces las forman entre los dientes y los labios;  
y tienen vocablos distintos de los nuestros.  
Su modo de comer es muy bárbaro [...]  
Sus casas están construídas a manera de campanas.  
Sus riquezas son plumas de aves de varios colores [...]  
Pero desprecian el oro y las piedras preciosas. (pp. 63-64)

Por otro lado, y sobre las tomas de posesión de tierras por parte de los conquistadores encontramos también los siguientes fragmentos de Cardenal, en donde se evidencia el mismo desparpajo con el que el narrador de la “Carta del navegante” se apropia de las mujeres:

[...] Este pueblo del cacique Nicaragua  
está a tres leguas de la costa de la mar del sur  
y junto a las casas está otra mar dulce y digo mar  
porque crece y mengua y yo entré a caballo en ella y la probé  
y tomé la posesión en nombre de Vuestra Magestad [*sic*]<sup>149</sup>

Una apropiación que normalmente iba acompañada por la cruz, como símbolo de ese nuevo imperio que se iba formando:

---

<sup>149</sup> Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p 84.

[Balboa] Alzó las manos y los ojos al cielo.  
Hincó las rodillas en el suelo y todos se arrodillaron.  
Cortaron una gran ceiba y con ella hicieron una gran cruz.  
Y cantaron el Te Deum:

*Te Deum laudamus:*

*Te Dominus confitemur...*

Y el escribano tomó los nombres de todos los que iban. [...]  
Balboa tomó una bandera y un pendón real [...]  
y en nombre de los reyes don Fernando y doña Johana tomó posesión  
“de los mares e tierras e costas e puertos e islas australes  
con todos sus anexos e reinos e provincias que les pertenecen [...]<sup>150</sup>

En menor medida que la poesía de Cardenal (pero solo en este caso; ya vimos la importancia que tuvo en *Evohé*), la presencia de la obra de Homero Aridjis se vislumbra entre los versos de *Descripción de un Naufragio*. Resulta sintomático que precisamente uno de sus poetas preferidos (según ha señalado en numerosas entrevistas) emprenda una labor parecida a la suya. Sin embargo —y sin menospreciar el trabajo del mexicano— es fácilmente constatable que la intención que rige ambos libros es muy distinta. Para empezar, la alegoría presente en Peri Rossi no aparece en el de Aridjis, por lo menos no de forma tan marcada. De hecho, *Navegaciones* es más un libro erótico, de ensalzamiento del cuerpo de la mujer (curiosamente denominada “Plap”) que una recreación del discurso fundador. Tampoco se encuentra la parodia, a pesar de que en ocasiones utilice el lenguaje de las crónicas. De cualquier modo, sí es significativo que exista la misma intencionalidad creadora (con distintos tonos, como hemos visto) y además en poetas próximos, tanto en lo relativo a sus afinidades artísticas como en la confluencia temporal (recordemos que *Navegaciones* se publicó en 1969). Por otra parte, no hay que despreciar la importante relación que se aprecia entre sus versos eróticos y los presentes en *Descripción de un Naufragio*, cuestión ésta que trataremos en el epígrafe siguiente. No obstante y a pesar de lo dicho, no dejaremos de señalar algunas concomitancias entre ambas obras, que seguro abrirán nuevos interrogantes.

A pesar de su declaración personal, ya citada, sobre *Navegaciones*, el libro no recoge más que tres composiciones en las que aparece el lenguaje de los viajes de Colón. En la primera de ellas, curiosamente, nos encontramos con una superposición de tiempos que en buena medida recuerdan a algunos versos del libro de Peri Rossi:

por la radio aquellos que maquillan la mentira dan  
señales oscuras indicaciones falsas aquí murió un poeta  
allá estalló un tirano      la mañana descubre granulosas

---

<sup>150</sup> *Idem*, pp. 72-73. Los signos de puntuación, las comillas y otras características de la imitación del español antiguo pertenecen al texto original.

las paredes      el camión de Plap sopla cayendo  
mandarinas niñas sobre la mesa invioladas huelen  
Plap se acerca desnuda  
escribo Quien había ido más allá de la última Tule  
navegaba  
Christoforo Colombo Zenovese homo de alta et pro-  
cera statura rosso de grande ingegno et faza longa  
como si un ángel lo inspirara.<sup>151</sup>

No hay ninguna composición de Peri Rossi que reúna los tres asuntos en uno: el discurso sobre la conquista, la preocupación por la realidad contemporánea y el erotismo. Sin embargo, en su intencionalidad, y por algunos rasgos de su estilo, podemos compararlo con algunos poemas del final del libro de la uruguayana, más íntimamente vinculados al naufragio de su generación, como el titulado “Relación de tripulantes que participaron en el naufragio” o aquellos en los que aparece la Historia danzando en bikini. Veamos un fragmento:

Y en bikini vimos pasar  
en síntesis la historia,  
era una puta rubia  
de grandes senos esponjosos  
de los cuales pendían boquiabiertos  
tres ministros y cinco generales [...] (p. 92)

A pesar de que en *Descripción de un naufragio* no aparezcan alusiones directas a Colón o a cualquier otro conquistador, sí encontramos similitudes de tono y estilo, por ejemplo, a la hora de utilizar versos largos, espacios en blanco o ausencia de puntuación. También destaca la compaginación de los verbos en primera y tercera persona, como si en ocasiones la voz poética quisiera que aquella historia estuviera lejos de sí, de todos los participantes en el naufragio. La impersonalidad hace aún más doloroso si cabe el proceso, ya que convierte a los protagonistas de unos hechos concretos en personajes universales. Las categorías de tiempo y espacio quedan entonces vacías, pudiéndose llenar con las referencias histórico-temporales de cualquier época, sea presente, pasada o futura. Este recurso consigue provocar aún mayor desazón en el lector, que asume la incertidumbre y el desasosiego como suyos, sintiéndose partícipe de una situación que puede darse en cualquier momento. Así lo podemos ver en los siguientes versos de Aridjis, en donde, a pesar de las referencias a las naos, la tercera persona de los verbos (especialmente cuando el sujeto es “la gente”, concepto tan amplio que puede incluir cualquier tipo de personas de

---

<sup>151</sup> Para todas las citas de los textos de Aridjis, seguiremos la siguiente edición: *Ajedrez. Navegaciones*, México, Ed. Siglo XXI, 1969, p.34. Es importante señalar aquí la imitación del castellano antiguo, recurso que también utiliza Cardenal en buena parte de *El estrecho dudoso*, pero que no aparece en la obra de Peri Rossi, salvo en algunos poemas como “La carta del navegante”, y no de forma tan patente.



cualquier época y lugar) introduce ese sentimiento del cual hablamos, al anticipar un seguro fracaso:

24 a bordo de La Niña 26 sobre La Pinta y 40 en la  
Santa María el domingo vieron una tórtola y un alca-  
traz y un pájaro de río y otras aves blancas *la gente*  
*murmuraba que por ahí no había mar grande que nunca*  
*ventaría para volver a España* y hallaban cangrejos en  
las hierbas  
ver nuestros mapas sobre los senos nacientes de la niña  
donde la esfera está representada<sup>152</sup>

El mismo sentimiento que percibimos en el siguiente fragmento de Peri Rossi, aunque la situación narrada sea totalmente distinta (el de Aridjis trata el inicio de la expedición, y éste, el principio del naufragio):

«Sálvese quien pueda»  
gritó el capitán, desde cubierta,  
con tiempo malo y tenaz lluvia,  
en el frenesí rodaron los amantes,  
se deshicieron tiernos, flamantes matrimonios,  
cada uno para sí y por sí,  
nada más que uno, número impar. (p. 84)

Por último, encontramos similitudes en la concepción del mar, que se convierte en enemigo, elemento inexplicable y eterno. Siguiendo de cerca la simbología medieval, el mar se identifica con lo desconocido, poblado de monstruos y que lleva inexorablemente a la muerte (como en Jorge Manrique). Así lo vemos en el último verso de la siguiente composición de Aridjis (que por otra parte lleva implícito el pensamiento de Colón y otros navegantes de que el occidente no terminaba en el Atlántico):

las velas blancas con cruces  
La Niña de la Ribera de Moguer  
qué buen viaje faga rocín de madera el barco  
O Cle-mens  
O Dul-cis  
*el mar occidental es infinito*<sup>153</sup>

Y lo mismo ocurre en este otro poema de Peri Rossi, que consta de un solo y largo verso:

---

<sup>152</sup> *Idem*, p. 36. El subrayado es nuestro.

<sup>153</sup> Aridjis, Homero, *op. cit.*, p. 34. El subrayado es nuestro.

Está distante el mar, y sin embargo, nos rodea más y más. (p. 14)

Los diversos grados de intertextualidad analizados hasta ahora nos permiten ver hasta qué punto la cuestión de la conquista ha afectado a los pueblos hispanoamericanos, y cómo la dicotomía civilización/barbarie no ha sido superada. No nos interesa, puesto no que entraría dentro de los objetivos de este trabajo, detenernos para tratar los diferentes enfoques a los que este asunto ha sido sometido por la crítica literaria o las teorías sociológicas, pero sí queremos hacer un pequeño inciso para analizar una cuestión implícita en esta dicotomía y que consideramos fundamental: la visión del otro.

Ya observamos cómo en “Carta del navegante” aparece la descripción del indio como un “salvaje” a quien su propia naturaleza permite dominar, utilizando para ello estrategias de legitimación similares a las empleadas para el sometimiento femenino. Está claro que en ambos casos se trata de doblegar al otro extraño, porque apela a la diferencia, a una imagen distorsionada del orden que sin embargo forma parte del “plan de Dios” (al menos, desde la Edad Media). El otro, como monstruo, reúne todo lo antitético, de ahí que en su figura se mezcle lo femenino con lo animal, lo salvaje, lo demoníaco y en última instancia, lo desconocido. Tal encuentro no puede ser superado por el hombre occidental más que por la violencia o la muerte. En el caso de la conquista o la colonización, conlleva además la explotación de recursos y bienes, siempre bajo el discurso de la salvación, el progreso, la modernización o el bien común, elementos todos que podemos incluir dentro de la llamada “retórica de la modernidad”, que actualiza enormemente el conflicto. En la obra que nos ocupa, dicha retórica es parodiada en tres poemas colocados prácticamente al final, en donde es la propia Historia, bajo la forma de mujer, quien encarna el dilema modernidad/colonialidad o progreso/explotación; una mujer que, en el primero de estos poemas, adelanta el principio de su fin:

Y el capitán que naufragaba en escuadras imprecisas  
vio pasar en síntesis a la historia,  
ella llevaba un bikini  
y los senos destemplados  
Eran los jinetes de la reyecía  
Era la diáspora de soldados  
«Paren las máquinas» gritaba a bordo,  
a bordo de la síntesis de la historia,  
cuando ya todos habíamos pasado al otro lado. (p. 91)

Se trata de una mujer que se presenta como síntesis de todo lo vivido y lo por vivir, que enlaza el pasado más remoto con el presente más acuciante. De alguna manera, su presencia

constata la idea de que la historia se repite y que es capaz de engullirlo todo (una historia “moderna”, en el sentido de perteneciente a la modernidad). De ahí la aparición en estos textos de ministros y generales junto a negros perseguidos por el Ku Klux Klan y universitarios desangrándose, en lugares tan alejados como Belfast, Londres, Montevideo o Shangai; una historia que se presenta como símbolo de la mentira, de la versión de los vencedores. Su definición como prostituta “de grandes senos esponjosos” no es casual: revela las grandes mentiras, los grandes engaños de la sociedad occidental, que su propia figura deja en evidencia:

la historia se prostituía en los bulevares de Montevideo  
y en las cafeterías de Shangai  
era una envidiable puta rica  
era rubia  
era indecente  
era incandescente  
era legisladora y estadista  
tenía unos senos maravillosos  
impartía justicia en los tribunales  
de sus lóbulos pendían los dientes de negros degollados  
«En mi casa hay sitio para todos» proclamaba alegremente  
invitándonos, abriendo su túnica como una puerta; (p. 93, vv. 34-45)

Su identificación con la muerte es visible también en estos otros versos:

la historia perfumaba sus sobacos  
con el maldito aroma de la pólvora  
y sobre su vientre la infame infantería jineteaba; [...]  
«La vida es corta» proclamaba,  
«Los navegantes, muchos» [...]  
«Ven al mar, que es el morir», bromeaba<sup>154</sup> (pp. 93 y 94, vv. 48-62)

Hasta el punto de encarnarla del todo:

ella llevaba los dólares en el bikini,  
y en la vagina, veneno. (p. 94, vv. 69-70)<sup>155</sup>

Este desplazamiento de los símbolos ‘mujer ↔ historia ↔ prostituta ↔ muerte’ es utilizado por Peri Rossi para parodiar de nuevo el discurso establecido. Tanto en este poema como en el

---

<sup>154</sup> La referencia a las *Coplas* de Jorge Manrique aparece en numerosas ocasiones a lo largo del libro, como un elemento más de ese discurso paródico intertextual del que hablamos.

<sup>155</sup> La imagen de la vagina como fuente mortal forma parte de esa construcción simbólica del individuo occidental, que utiliza al monstruo para definir y valorar al otro como inferior en su diferencia. El miedo ante lo desconocido conllevaba definir el cuerpo femenino como un conjunto de elementos extraños, defectuosos, y en última instancia, producto del demonio que toda mujer llevaría dentro.

siguiente, la historia muestra su cuerpo al mismo tiempo que sus acciones, entremezclando la violencia física (cadáveres, muertes, degollaciones) con la simbólico-sexual:

ella llevaba

nada más que bikini  
un general  
colgado de la oreja  
un petrolero en el pecho  
y se paseaba sobre los cadáveres  
de los mártires de Tlatelolco  
ella iba y venía  
ofreciendo sus grandes senos rojos  
Toda la noche quise poseerla  
mirándola bailar  
escalar sus espaldas  
acariciarle los muslos  
anclar en sus senos (p. 95, vv. 4-18)

Pero la síntesis de la historia no termina con un simple recorrido, una simple danza macabra de la muerte. Sin duda, lo realmente estremecedor de este conjunto de poemas son los cuatro versos con los que culmina el último de ellos, por el desequilibrio que produce en el lector:

Ella invitaba a bailar  
y nunca supe  
si se trataba de su casa  
o de su sexo. (p. 95, vv. 24-27)

Un desequilibrio que deja abierta las puertas a nuevas incursiones en la historia —y en la muerte— como una revelación de la imagen sesgada de la realidad que ha priorizado el lado de los vencedores sobre el de los vencidos y que a nadie deja indemne. De hecho, tras su aparición no queda más que nombrar la relación de participantes en ella —especialmente, de los menos favorecidos— como sucede en el poema con el que concluye el libro, ya citado (pp. 96-99).

El fracaso de la Historia contada como naufragio cierra así las puertas ante unos acontecimientos futuros que se presienten aterradores y que marcan el principio del fin, el desenlace de algo que se había percibido como posibilidad de cambio y que había tenido el año de 1968 como punto de oscilación, lo que David Viñas ha calificado como el paso del “búm al crash”<sup>156</sup>. Si los sesenta habían sido primero turbulentos y luego terribles, los setenta darían paso a una transformación sustancial del imaginario, no por eliminación de la utopía sino por el

---

<sup>156</sup> Viñas, David, Jean Franco, Ángel Rama y otros, *Más allá del boom, literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, p. 33. Recogido por Mabel Moraña en su artículo: “Del otro lado del espejo: el Uruguay de los años sesenta”, *Crítica impura*, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 126.

desplazamiento de la temporalidad, al pasar de la historia a la memoria, “de los sueños del futuro imaginado a la reapropiación de un pasado marcado por la impunidad política y el descalabro económico y social. Una temporalidad melancólica, entonces, que fija los ojos en la ruina y el duelo, que no puede avanzar sin mirar hacia atrás”<sup>157</sup>.

*Descripción de un naufragio* es una obra enmarcada dentro de lo que Moraña ha denominado “literatura de la pérdida”, que “no enfoca en la nostalgia necesariamente lo que fue, sino lo que no será, o lo que nunca ha existido”<sup>158</sup>. Detrás de la alegoría, detrás de la parodia, se vislumbra un sentimiento de fracaso, de ira contenida y dirigida desde el pasado no como acontecimiento sino como incertidumbre ante el desencanto, en relación íntima con la crítica radical hacia la modernidad que los sesenta habían efectuado en los múltiples aspectos que configuran la sociedad. Poco a poco, las obras se fueron tiñendo de una atmósfera de melancolía en donde la memoria se hacía indispensable para superar los duelos y transformarlos, adueñándose para ello de pequeños fragmentos de la realidad que recuperaban la dimensión subjetiva del tiempo. Una atmósfera que ya recorría las páginas de muchos de los principales autores de la generación anterior, aunque en alusión a otro tipo de fracaso, aún más acuciante. En palabras de Moraña:

Este registro en negativo del desencanto de la modernidad que la literatura melancólica del Uruguay inscribe en el escenario intelectual de los sesenta es también, en su propia manera, el diagnóstico de una utopía que se va separando de la fe, que pone a prueba el límite de la razón instrumental y muestra la catástrofe del sueño burgués, que hace de la vivencia de esa *modernidad enajenada* que Carlos Fuentes señalara como la clave más acertada para leer a Onetti, una de las instancias del conocimiento y de la identidad colectiva en la región. Este desencuentro entre el vitalismo utópico de los sesenta y la melancolía sureña ayuda a matizar, por otra parte, el tropicalismo dominante del *boom* con tonos que permiten recuperar otras aristas de los proyectos nacionales<sup>159</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que los principales espacios de esta literatura se conviertan en ruinas, páramos brumosos, casas inundadas, prostíbulos, astilleros, museos abandonados, infiernos o naufragios, que remiten a ese pasado perdido o imaginado que se intenta reinstaurar, por el cual se pasean personajes y pasajeros a la búsqueda de una totalidad<sup>160</sup>. De ahí que sus obsesiones estén atravesadas por genealogías personales, espacios consagratorios, cuerpos en decadencia, viajes, deslocalización, crisis del significado, mundos marginales y del subsuelo, complejidades

---

<sup>157</sup> Moraña, Mabel, *op. cit.*, p. 127.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>159</sup> *Idem*, pp. 131-132.

<sup>160</sup> La idea del naufragio como forma de recomposición del pasado y de la historia aparece también en la obra de otros autores, como José Pedro Díaz, *Partes de naufragios*, (Montevideo, Arca, 1969), en donde el presente y la memoria se entrecruzan, formando el tapiz que configura una visión de la realidad más o menos aproximada.

psicológicas, mediocridad burocrática, enmascaramiento, absurdo, mutilación, irrealidad y locura, entre otros. Todo ello, narrado en un tono de desaliento y sarcasmo, de burla y conmiseración, de sensualidad amorosa y tristeza, cuya obra cumbre podría ser *El Astillero*, de Juan Carlos Onetti.

No cabe duda de que *Descripción de un naufragio* vibra dentro de estos mundos semifantasmales, en los que se dejan entrever vetas de esa realidad que duele, y de esa nostalgia que pretende al mismo tiempo olvido y memoria, en donde el fracaso amoroso arrastra al generacional, y viceversa:

Deseo que, en caso de naufragio,  
este peregrino sea olvidado,  
este amor ignorado,  
rosa, rosa de los vientos,  
fue una época de difíciles maniobras,  
los unos huyeron por el mar,  
otros, por las selvas y más allá. (p. 41)

Algo que también se percibe de forma más evidente en los siguientes versos, que recogen la idiosincrasia de una época en la que parecía que todo el mundo vibraba en torno a ese cambio ansiado:

Eramos [sic] trescientos que bramábamos, Nadina,  
por un planeta mejor,  
teniendo en cuenta que por cada uno de nosotros  
había otros mil que trabajaban hasta morir  
diríase que era el mundo entero que migraba  
con las olas con los dientes  
hasta el lugar donde radica  
el tumultuoso origen de los vegetales.  
Maduran como pueden. (p. 52, vv. 6-14)

Al intento de apresar algo de ese pasado inalcanzable se une el remordimiento, que impide avanzar hacia la construcción de un presente renovador y que dota de incertidumbre a los sujetos. La difícil decisión de los perseguidos por una dictadura, entre irse o quedarse, funda parte de los sentimientos del exiliado, quien siente haber traicionado a los que no se marcharon, tal vez siguiendo un impulso de supervivencia que puede parecer simple egoísmo. Sobre esta situación, que

preocupaba hondamente a Peri Rossi, al menos durante los primeros tiempos después de su partida<sup>161</sup>, el mejor ejemplo es sin duda el siguiente poema, del cual ya hemos citado unos versos:

Si tuve vergüenza de correr  
pereza de saltar  
no es menos cierto  
que todo el mundo tuvo prisa por correr  
y premura por saltar  
aun aquellos más ancianos  
aun aquellos rodeados de hijos  
aun aquellos que saltando ponían distancia irreparable de pareja.

«Sálvese quien pueda»  
gritó el capitán, desde cubierta,  
con tiempo malo y tenaz lluvia,  
en el frenesí rodaron los amantes,  
se deshicieron tiernos, flamantes matrimonios,  
cada uno para sí y por sí,  
nada más que uno, número impar.  
«De todos los números, el uno es el imponente, solitario.  
Cifra del horror y del miedo  
—me dijo el capitán—  
evítelo, como a la peste,  
o bien ámelo más que a su madre,  
de por sí y para sí,  
sin transar jamás, sin pactos ni vacilaciones,  
tiránicamente uno»,  
creo que los dos entendimos bien,  
a bordo del naufragio,  
él mirando compasivamente a la gente que saltaba hacia los botes  
en la dura empresa de sobrevivirse, [...]»  
«Mucho más importante que procrear es perdurar»  
observaba el capitán filosóficamente naufragando.  
«Marinero —me dijo— ven a ver lo que yo veo»,  
sólo quedaban remando tenazmente,  
sin dirección, sin rumbo fijo, sin porvenir seguro,  
guiados por su frenético deseo de sobrevivir  
un grupo de locos solitarios,  
un grupo de unos,  
al azar, porque sí, tenaces y vagabundos,  
esforzados, resistentes, empecinados, duros, combativos,  
«en fin —dijo el capitán— despreciables». (pp. 84-86)

El instinto de supervivencia predomina en toda la composición, como impulso primigenio que es capaz de abolir cualquier lazo de parentesco o de amistad, convirtiendo a las personas, antes socializadas, en individuos solitarios: “cada uno para sí y por sí, / nada más que uno, número

---

<sup>161</sup> En este sentido, son interesantes las declaraciones de Peri Rossi en la entrevista citada, de Ana María Moix. En las mismas se plasma la tensión, vívida todavía, entre seguir luchando o abandonar el barco, lo cual significaba poner en juego su propia vida: “Yo sentía que estaba traicionando a los alumnos que al día siguiente no me iban a encontrar en clase. Durante mucho tiempo tuve dos pesadillas que se repetían: en una me siento culpable de haber tomado una posición crítica, de haber comentado determinados textos en clase, eso supone la muerte de mis alumnos y la culpa es mía; en la otra, vuelvo sin desearlo demasiado, en secreto, me persiguen y me doy cuenta de que sucede lo que quise evitar: me detienen.”, Moix, Ana María, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *op. cit.*, p. 61.

impar”. Un número que de pronto cobra vital importancia: “el uno es el imponente, el solitario”, al tiempo que se convierte en el símbolo por antonomasia de la pérdida, del temor a lo desconocido: “Cifra del horror y del miedo”, a quien hay que “evitar hasta la muerte” y a la vez amarlo por encima de todo, en esa doble alternancia entre el instinto individual de dejarlo todo y sobrevivir, y el más racional, de seguir luchando de manera colectiva. Ese “uno” representa también el individuo de las sociedades modernas, que vive en una comunidad pero sin comprometerse con ella, temeroso y angustiado por la presencia de los demás, y al mismo tiempo víctima de su propio encierro. En su empeño por superar ese abismo, ese naufragio, el individuo moderno termina por asumir un destino incierto: “sin dirección, sin rumbo fijo, sin porvenir seguro”, formando “un grupo de locos solitarios, / un grupo de unos”, de individualidades que terminarán a la deriva y que son caracterizados por el capitán del barco como “despreciables”. El poema concentra, por tanto, la propia experiencia de la modernidad, que convierte a los seres humanos en individualidades que terminan pereciendo en un abismo. Una idea que aparece también en otro poema, de similar tono, en donde es la propia voz poética la que salta al agua, y en donde surge el arrepentimiento en el recuerdo de haber tomado una decisión tal vez apresurada, sin duda presionada por el miedo:

Si fui amarga fue por la pena.  
El capitán gritó: «Sálvese quien pueda»  
y yo, sin pensarlo más, me lancé al agua,  
como ávida nadadora,  
como si siempre hubiera estado esperando este momento,  
el momento supremo de soledad  
en que nada pesa  
nada queda ya  
sino el deseo impostergable de vivir;  
me lancé al agua, es cierto, sin mirar atrás.  
de mirar quizás no me lanzara  
habría vacilado mirando tus grandes ojos tristes  
siniestros remordimientos me hubieran impedido ya  
saltar al espacio  
tocar la fría humedad del aire [...]  
De haber mirado  
de haber vuelto los ojos  
como Eurídice  
ya no podría saltar  
pertenería al pasado  
anclada entre las redes del barco, tu capitán, el moho de las sillas [...]  
«Sálvese quien pueda»  
había gritado el capitán  
la vida era una hipótesis de salto,  
quedarse, una muerte segura. (pp. 87-88)

Otra preocupación envuelve el poema: la incertidumbre de saber si, al mirar atrás, hubiese saltado. El conflicto aparece representado por la imagen de “la mujer de Lot” (y no “Eurídice”,



como aparece en estos versos<sup>162</sup>) que fue capaz de mirar para atrás, pese a las advertencias<sup>163</sup>. En el texto, sin embargo, la voz poética se arrepiente de no haber sido capaz de hacerlo, a pesar de que dicha acción probablemente la hubiese dejado indefinidamente en otro espacio (“ya no podría saltar / pertenecería al pasado”), tal vez el de la muerte, como bien lo expresan los versos finales.

La relación con ese pasado es poderosa: produce múltiples imágenes y silencios, ausencias que se reflejan en el texto, impotencia por no poder volver a ese mismo país que dejaron, incluso aunque ya no les persigan, conciencia no ya de que “todo lo pasado fue mejor”, sino simplemente de ese “no pudo ser”, que como hemos visto, agrava bastante la condición del exiliado.

Es el poema de la página 46, simbólicamente escrito como caligrama en forma de barco, el que mejor sintetiza esta literatura de la pérdida, desde una nueva sensibilidad cuyo carácter pluralista y antihedonista desafía la oficialidad, convirtiéndose en un arte que desautomatiza y que provoca dolor. Las palabras cobran un nuevo sentido, henchidas de derrota, de una dura melancolía que traza su eje desde lo más alto del mástil hasta lo más profundo del océano; tal y como se observa en las primeras y las últimas líneas, respectivamente:

P

O

---

<sup>162</sup> Recordemos que el error aparece corregido en la versión incluida en *Poesía Reunida*. Según el relato bíblico la mujer de Lot fue convertida en estatua de sal por mirar hacia atrás cuando eran salvados de la destrucción de Sodoma. Por otro lado, fue Orfeo y no Eurídice quien miró hacia atrás, para ver si su amada lo seguía al salir del infierno. La confusión de la primera edición quedó así corregida.

<sup>163</sup> La misma figura aparece también en otra composición, donde la supervivencia tras el naufragio aparece tratada de idéntica manera, pero utilizando la tercera persona del singular:

Ni una vez siquiera  
*miró* hacia atrás  
el pasado perdido  
el pasado pasado  
el futuro desconocido  
y por desconocido, deseable,

(p. 90. El subrayado es nuestro)

r  
que  
todo  
ha sido  
peregrinar  
las calles  
subterráneas  
rías del alma  
patios del mundo  
huido de la tierra  
perseguido por amos  
cruels y sus lacayos  
a los sótanos marinos  
donde evocar la dulce  
tibia amarra de los míos  
a sotavento de los sueños  
y las nostalgias más tristes  
Habíamos perdido la carrera  
por ruta desigual y desapareja  
desde atrás venían perros palos  
policías pólvora y gobernadores  
terrible conspiración de poderosos  
nos lanzara al mar, que es el morir

P  
or  
que  
soy así  
de vino  
tan triste  
los amigos  
guardan mis  
espaldas del  
mar, del mal.  
Porque soy así,  
de vino triste,  
los amigos guardan  
mis espaldas del mar

p  
o

r  
q  
ue

despenados, afligidos por crueles tragedias cotidianas  
—la sombra de aquel hambriento que se colgó del árbol  
los gritos de los prisioneros en las celdas sin luz  
las lamentaciones de las madres, huérfanas de hijos—  
a sotavento de los sueños más caros imposibles  
prendimos la nao de las navegaciones infinitas  
navegamos por el húmedo mar de los sargazos  
en ruta sin derrota, perecedera,  
hasta el fondo del mar, donde  
yace la sombra de los justos. (p. 46)

El caligrama deja de poseer un mero sentido lúdico, de ser un antojo barroco con tintes vanguardistas, para convertirse en una imagen reflejada a ambos lados del espejo por donde transita la historia. De ahí que el recorrido sea de arriba abajo, como en línea cronológica, desplazándose desde las velas que relatan las maniobras puestas en práctica (“huido de la tierra / perseguido por

amos”) hasta la base del barco, en donde se empieza a navegar en una ruta sin retorno, que los llevará directamente al fracaso (versos desde “emprendimos la nao” hasta el final)

La relación con los acontecimientos históricos y la pérdida vuelve a hacerse evidente en algunos versos (vv. 20-25 y 31-34), en donde la ira contenida no impide recordar algunas de las premisas que hicieron posibles la navegación y de las cuales dieron buena cuenta las frases colocadas en los muros del París de mayo del 68: “a sotavento de los sueños más caros imposibles” (v. 35).

Significativamente situado hacia la mitad del libro, este poema reinscribe y sustenta al mismo tiempo la idea de la navegación como viaje en el espacio y en el tiempo, un viaje que conduce al mar “que es el morir” (en clara reminiscencia a Jorge Manrique), donde naufragan los sueños pero también la realidad, donde el lugar se convierte en no-lugar y el camino puede reiniciarse en cada nueva ola que borra la estela, que siempre es diferente, a pesar de ser igual. El naufragio se convierte así en una “ruta sin derrota” (sin rumbo; v. 38), al mismo tiempo que navegación permanente, en ese viaje “sin regreso ni arribo” al que hemos aludido en otras partes de este trabajo.

### **3.2.4. Alegoría para un nuevo discurso amoroso**

Ya hemos visto algunos de los poemas en los que Peri Rossi trata el naufragio amoroso. En todos ellos, la identificación de la voz masculina es fundamental para comprender las intenciones de la autora, desde el momento en el que utiliza la posición del conquistador para desmontar su propio discurso, mediante una imitación parodiada. En este sentido, y como también ocurría en *Evohé*, Peri Rossi no escribe “poemas de amor lésbico”, sino que se sitúa desde la posición tradicional del hombre y del poeta heterosexual que canta y define a su amada, desplazando por tanto el tópico de la representación occidental de la poesía erótica. Como veremos más adelante, continuamente juega con la identidad de los sujetos, proponiendo la ambigüedad como motor de cambio de la sociedad. Esta frecuente aparición del “yo masculino” en sus textos puede llevar a la errónea opinión de que la escritora esté reproduciendo el hábito patriarcal de considerar a la mujer única y exclusivamente como objeto de deseo. Para Amy Kaminsky, que ha estudiado el tema, y a quien nos hemos referido en el capítulo anterior, el significado de un texto es alterado cuando se conoce el sexo de su autor, lo que es todavía más acuciante cuando ese autor es una mujer.

El problema es mucho más complejo, y tiene que ver con la cuestión de la identidad percibida desde un punto de vista esencialista. Por el contrario, al adoptar varias identidades genérico-sexuales, Peri Rossi transforma este proceso, provocando al lector e introduciendo la duda, no sólo sobre el género de quien escribe, sino también sobre sí mismo. De ahí que encontremos versos en donde el discurso patriarcal queda reproducido por su autora a través de un sujeto masculino que a su vez reescribe la definición y dominación de las mujeres utilizando la violencia en sus distintas formas. Lo que con ello afirma no es la asunción de lo establecido, sino el origen cultural —no natural— de las construcciones de identidad y de relaciones genérico-sexuales. El hecho de que la voz poética sea producto de una elección de su autora, y no una mera aceptación de su sexo deja en evidencia la creencia sobre una supuesta inalterabilidad de la identidad personal en general, y de la genérico-sexual en particular. Además, la asunción de la voz masculina, con todo su discurso patriarcal, se ve parodiada en ocasiones con la inclusión de versos que llaman la atención del lector porque consiguen una ruptura en el discurso tradicional aún más evidente, si cabe, que la anterior. Así se puede observar en “Abatir”:

Vencimiento del buque, de la mujer,  
por efecto de un viento fuerte, la marea o la corriente.  
El buque cae a sotavento,  
la mujer de espaldas,  
cuyo abatimiento se mide en grados.  
Gran cantidad de público se congrega alrededor.  
el barco se inclina.  
la mujer gime  
y a veces goza. (p. 62)

Los dos últimos versos introducen una llamada de atención que desvela el discurso de dominación sexual de la mujer, para quien disfrutar de su sexualidad ha estado cercenado por la culpa, el castigo divino, la exclusión social o la herejía. Algo parecido sucede con otro poema, el titulado “Armador”, en donde la construcción del barco y del cuerpo femenino se asimilan hasta casi mimetizarse, como actos de apropiación y control presentes también en “Aferrar”, en el que se justifica la violación para poder retenerla:

Atarla con mástiles y palos  
al borde de la cama.  
sus pies, sus manos,  
con cuerdas y con lianas [...] una vez que está sujeta  
en irresistible inmovilidad,  
arriarla de golpe,  
como una vela;

hacerla bajar  
por el mástil mayor, [...]

Una vez arriada,  
aferrarla al suelo  
con palos y con cuerdas  
para que no se nos escape. (pp. 67-68)

La mujer amada y pasiva aparece también en otras composiciones convertida en estatua clásica o en mascarón de proa, tendida sobre la arena, enajenada y con un cuerpo dispuesto exclusivamente a la satisfacción sexual del varón. La tradición cultural clásica se mezcla con la cristiana para alabar un cuerpo liso, pulcro y perfecto en su inmovilidad, en su idiosincrasia de mármol, ídolo o mascarón. Así se puede observar, por ejemplo, en el poema siguiente, donde las palabras situadas al margen izquierdo van delimitando el propio signo ‘mujer’:

Blanca.  
Si espuma,  
Si paloma.  
Echada desde siempre  
    En un acceso de la playa  
Región de los espíritus  
Donde se dan cita las arenas  
Y tiembla el viento entre los árboles.  
Tiembla el viento y las arenas cantan.

Como si toda la calma del mundo  
Se hubiera alojado en su cuerpo, sobre su piel,  
Para tenerla así,  
Muda,  
Blanca,  
Estacionada,  
Aliviada del tiempo  
De citas y de ciudades.

Monda. Lisa e imberbe como una estatua,  
Sin más vello que una leve pelusa en el pubis,  
Como una brisa,  
Donde quedan atrapados los labios  
El viento la tarde el calor y el llanto.  
—Agua salada que bebí entre sus piernas—.

Impenetrable.  
Sacudida por el aire  
que sube y baja de su cuerpo  
como a un junco contoneándola,  
sin que ella lo sienta,  
sin que ella suspire,  
sin que ella gima o responda.  
Mojada por la lluvia  
Que goteó una y otra vez sobre su piel  
Abriéndole los poros como puertas  
—por donde toda mar entró—.

Ajena.  
Aislada de los deliciosos vicios  
de las noches de luna  
y de los vicios inquietantes de los mediodías  
de amantes sin reloj.  
Aislada de los deliciosos vicios  
de las noches suspectas  
que la hallaron sola junto al mar  
y echada,  
a expensas de las aguas,  
a expensas de las algas  
y de los peces que arribaban  
acechándola.

Instalada en la casa  
como el fuego del hogar  
como un antepasado mudo  
que ya no viene a visitarnos,  
como la madre y la hija.  
Y amada por mí [...]

Lacrada.  
Cerrada para mí como un secreto,  
como la ostra de filosos labios [...]

Sagrada.  
Inviolable como una diosa  
a cuyo altar yo llevara ofrendas todos los días [...]

Inmóvil,  
fija en el tiempo,  
como una estatua,  
tan quieta que parece muerta,  
sólida,  
inquebrantable,  
resistente a todos los asedios,  
indestructible,  
mira indiferente amarse a las parejas,  
imposeible,  
incapaz de desalojarla de mí,

y tan sola, que a veces me da lástima. (pp. 17-20)

El poema reelabora cada una de las construcciones con las que el poder ha designado lo femenino, concepto que se ha movido siempre ente lo diabólico y lo divino, entre la prostituta y el ángel del hogar. Precisamente, el primero de estos símbolos es el que prevalece en el poema, en donde la mujer se presenta como ajena, aislada e impenetrable, “cerrada para mí como un secreto” (p. 19), “inviolable como una diosa” (p. 19), “inquebrantable / resistente a todos los asedios” (p. 20). Una mujer, en fin, incapacitada para el deseo, como una muñeca “sacudida por el aire” (p. 18). El poema culmina, sin embargo, con un verso que desestabiliza todo lo anterior: “y tan sola, que a veces me da lástima” (p. 20). La ironía de nuevo está servida, desde el momento en que

la autora utiliza un sujeto masculino y el discurso patriarcal para elaborar toda una descripción del símbolo ‘mujer’ a partir de sus tópicos más representativos, hasta el punto de no dejar claro si realmente se trata de una mujer o de una estatua, de un mascarón de proa tendido en la arena tras la catástrofe. Sin duda, el poema se desplaza entre dichos símbolos con tal facilidad que en un principio pueden no percibirse las pistas que su autora ha dejado, como los versos citados más arriba, en donde la “normalidad” del discurso (“Instalada en la casa [...] como la madre y la hija”, pp. 18-19) se transforma rápidamente en su contrario gracias a ese último verso, que parodia los usos tradicionales del lenguaje y de la cultura literaria.

Algo similar sucede en el poema que comienza “En la cama” (p. 33), en donde se compara el cuerpo femenino con una gran masa terrestre susceptible de ser conquistada, en cuya bahía (situada entre las piernas) el navegante penetra, hasta encontrar refugio. Como en el caso anterior, el final es también importante para entender el texto en su sentido más profundamente irónico: “Detrás dejé navegación, / puentes claros, / asechanzas, / el general y la prisión” (p. 33).

Esta identificación del cuerpo con la tierra, los mapas, los barcos o el mar es habitual en muchos de los poemas del libro. Ya hemos visto cómo en algunos casos el cuerpo de la mujer amada es comparado con la estructura de un barco y su construcción o con la navegación misma, todos situados, de manera correlativa, hacia el final de la obra (pp. 61-77). Además de la violencia contenida, encontramos una visión de la mujer como peligro, que utiliza tretas y engaños para seducir, para hacer daño, lo que unido al lenguaje del conquistador enlaza con esa concepción del otro-monstruo de la que hemos hablado (locos, delincuentes, pobres, enfermos, brujas, seres fantásticos...) y que se auto-refuerza, realizando combinaciones cada vez más heterogéneas. Esa visión negativa, además de provenir de la tradición patriarcal es producto del desamor. El naufragio amoroso sume a su vez a la voz poética en un mar de rencores, miedos y temores muy parecidos a los que sufrieron los marineros y conquistadores al lanzarse a navegar. Peri Rossi aprovecha muchos de esos elementos simbólicos asignados culturalmente a la mujer para retratar su dolor, pero también su resentimiento. Así, por ejemplo, en el poema que nos ocupa, comienza comparando la humedad presente en el cuerpo femenino, al inicio del acto amoroso, con un mar agitado y advierte además del peligro de navegar por el mismo:

Humedad que cubre el cuerpo de la mujer,  
una vez que la hemos empezado a amar.  
A veces tiene la apariencia de un suave sudor,  
otras, las de un mar agitado. Navegar

en esas aguas puede ser empresa riesgosa. [...] <sup>164</sup>

El peligro aparece también en forma de “cachalote dormido” o del famoso “canto de sus sirenas”. Se trata de alejarse, en cualquier caso, de esa humedad que puede cubrir al amante y atraparlo como un “lobo infeliz”. Similar apreciación se advierte en “Escoriación” (p. 63) — seguramente, el mejor poema de la serie, por la intensidad de sus emociones— en cuyos versos se repite esa visión del amor como una actividad peligrosa, que va abriendo heridas difíciles de borrar, “como estigmas de pasadas navegaciones”. Algo parecido se desprende de “Escorado” (p. 74), en donde la voz poética responsabiliza a la mujer, a quien mira mientras duerme, por distraerle y provocar una mala maniobra. Pero sin duda, donde mejor se percibe esa absoluta creencia en la inevitabilidad del fracaso, es en los versos finales de “Atracar”:

Varado en tus muslos  
dulce y somnoliento  
como un niño de pecho  
en tus muelles costados  
perdida la mar  
el ansia de navegar  
olvidado el timón  
ausente la ruta  
nostálgica derrota me esperaba. (p. 76)

A pesar de todas las indicaciones, el sujeto poético continúa deleitándose con el cuerpo femenino, e intenta apropiarse de él utilizando las armas que tenga a su alcance: en ocasiones será el sueño lírico, repleto de elementos simbólicos, y en otras la violencia de la conquista, con banderas, palos y mástiles. El sueño onírico revierte muchas veces en la comparación de la mujer con lo acuoso, las olas del mar, sus bahías y puertos:

Varado en tus muslos  
sujeto a tus rodillas  
en la costa me quedé  
abatido por lunas  
cubierto de heridas,  
de sal, de yodo, de ti, [...]  
fui aproximándome a la costa  
—era una playa rubia  
llena de vegetación,  
de algas, líquenes y musgo— [...] (p. 76)

---

<sup>164</sup> “Relente”, p. 61.



Una visión que se amplía como en un mapamundi, repleto de cabos, llanuras, montes y pequeños lagos, aún por descubrir:

En la cama,  
Desde el extremo blanco de la página  
hasta el cabo bautizado Le Grand  
se extiende la dorada llanura, abismal,  
aunque de lejos parezca diminuta. `   
Al entrar a la bahía, [...]   
toda esta parte está compuesta de subyugante geografía  
islas de vellones, muslos que embisten como olas,  
dos piernas  
una al lado de la otra,  
en concupiscente intimidad,  
y entre ellas,  
un riachuelo que clama por las noches. (p. 33)

En idéntica consonancia, pero con un enfoque distinto, los poemas eróticos de *Navegaciones*, de Homero Aridjis, plantean también diferentes combinaciones del símbolo mujer con los elementos del agua, la tierra, las islas y los tesoros ocultos:

senos de Plap flotando  
un pie fuera del agua  
húmedas sus mejillas  
y sus labios con sabor a agua

tomo de aquí y de allá casi como un pirata  
Plap se estremece  
a la isla de las siete ciudades  
navegamos

Mientras hombre y mujer confluyen inevitablemente hacia el abrazo como a una unidad.<sup>165</sup>

Ese vínculo especial con el agua se percibe también en los siguientes versos del mismo autor:

El agua muestra el fondo por el cual ella corre  
Muslos verdes y jóvenes senos humedecidos y un vientre  
De las ondas rizadas el reloj suena en el cuarto  
Aquí poros ardientes frescura de las gotas ardientes clap clop  
Mío en el agua<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Aridjis, Homero, *op. cit.*, p. 37.

<sup>166</sup> *Idem*, p. 36.

Pero sobre todo destaca el siguiente poema, en donde también Aridjis se aventura a dar una visión de la mujer como un ser que atrae y captura a sus presas, quienes se ven incapaces de escapar:

En el agua domina                      con blanduras oprime para que no  
Salga de ella                      lazo es su presencia                      su interioridad  
Es húmeda                      cuerda es su cuerpo en el que se aferra el  
Ser como alguien que resbala                      su espacio es  
Invadido y quema                      siempre más tibia más  
Adentro  
Y el no pasar en el deseo se obstina<sup>167</sup>

En general, todo el poemario de Peri Rossi nos trae reminiscencias de otros poetas que también han identificado el cuerpo femenino con un continente, sobre el que hay que trazar mapas y nuevos lenguajes que ayuden a descodificarlo. Destaca la presencia, por otra parte, de las imágenes representadas en algunos versos de Octavio Paz en “Piedra de sol”:

piernas de luz, vientre de luz, bahías,  
roca solar, cuerpo color de nube [...]  
voy por tu cuerpo como por el mundo,  
tu vientre es una plaza soleada, [...]  
un paraje de sal, rocas y pájaros, [...]  
voy por tu talle como por un río,  
voy por tu cuerpo como por un bosque,  
como por un sendero en la montaña  
que en un abismo brusco se termina [...]<sup>168</sup>

La identificación del amor con el combate y los riesgos de la navegación nos traen a colación no solo estos versos, sino también parte de la obra nerudiana<sup>169</sup>. De hecho, es el tono lírico de su voz, junto a las imágenes simbólicas del mar y los barcos, el que más se respira en los textos amorosos de *Descripción de un naufragio*. Como veremos, la influencia de la poesía de Neruda seguirá estando presente en el resto de su creación, en muchas ocasiones para parodiarla. Obras como *La Barcarola* —reseñada por Peri Rossi en *El Popular* y cuya edición en Losada, en hojas de colores, gastó en sucesivas relecturas, según cuenta en algunas de sus entrevistas—, *Residencia en la tierra*, *Memorial de Isla Negra*, *Estravagario*, *Crepusculario* o *Los versos del capitán* forman

---

<sup>167</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>168</sup> Paz, Octavio, “Piedra de sol”, *Libertad bajo palabra*, Madrid, Ed. El País, 2003, pp. 298-299.

<sup>169</sup> “Amar es combatir, si dos se besan / el mundo cambia, encarnan los deseos” dice Octavio Paz en página 310 del poema anteriormente citado, así como Neruda en *Los versos del capitán*: “Y porque Amor combate / no sólo en quemante agricultura / sino en la boca de hombres y mujeres” (“Poema VI” correspondiente a la parte titulada “Oda y germinaciones”, *Los versos del capitán*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1995, p. 87)

parte de su hondo lirismo, siempre a la búsqueda de nuevas expresiones, sin desprenderse de esa idea de la mujer como lugar inextricable e inexplicable, tan inabordable desde la descripción geográfica como desde la verbal. Véase, como ejemplo, la similar visión en las siguientes estrofas, en donde aparecen de nuevo colinas, montañas, cráteres y musgos:

Voy por estas colinas,  
son de color de avena,  
tienen delgadas huellas  
que sólo yo conozco,  
centímetros quemados,  
pálidas perspectivas.

Aquí hay una montaña.  
No saldré nunca de ella.  
Oh qué musgo gigante!  
Y un cráter, una rosa  
de fuego humedecido!<sup>170</sup>

Imágenes parecidas, pero ligadas ahora al propio continente americano, encontramos en “Pequeña América”, donde la relación cuerpo femenino-continente es más evidente, acercándose incluso a la identificación entre la mujer y esa nación americana —latinoamericana— que desde Martí y Rodó ha constituido el sueño perpetuo, inalcanzable, de muchos de sus pobladores:

Cuando miro la forma  
de América en el mapa  
amor, a ti te veo:  
las alturas del cobre en tu cabeza,  
tus pechos, trigo y nieve,  
tu cintura delgada,  
veloces ríos que palpitan, dulces  
colinas y praderas  
y en el frío del sur tus pies terminan  
su geografía de oro duplicado<sup>171</sup>.

Al margen de estas semejanzas, que si bien son importantes tampoco configuran una especial imbricación textual, el poema que realmente concentra esa noción del amor y la mujer como naufragio es “La canción desesperada”, que no por casualidad aparece citado al principio. El mismo desgarramiento que sobrevuela esta composición está presente en aquellas partes de *Descripción de un naufragio* en donde la conciencia de la pérdida se convierte en desesperado intento de aferrarse a un cuerpo, a una imagen que se desvanece como un reflejo:

---

<sup>170</sup> Neruda, Pablo, “El insecto”, *Los versos del capitán*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1995, p. 39. (Para todas las citas seguiremos esta edición)

<sup>171</sup> *Idem*, p. 75.

Todavía creo estar viendo aquel tu pálido vestido  
desplegado en el aire bruno de la noche,  
volada hacia los botes, a ultramar, en lontananza,  
en lontananza el vestido, el cuerpo, el vocabulario,  
las manos de hacer señales aferradas a los remos  
como cadenas de una sed de vivir y de navegar [...] (p. 89)

Al mismo tiempo que busca vanamente las causas, las razones de esa huída, de ese abandono:

confiada en tus solas fuerzas  
como yo no lo estuviera nunca  
los brazos del amor  
                                  hechos tenazas asiendo remos  
los brazos del amor  
                                  dando brazadas (p. 90)

Su búsqueda es también la dolorosa sensación de que ha amado a una total desconocida, que ha sido capaz de abandonar la relación por el mismo sentido de supervivencia que ataca a los pasajeros del barco al borde del hundimiento. De ello se habla en la pregunta introducida en este fragmento:

Mi mujer, de las primeras,  
saltó ligero [...]  
No miró una vez hacia atrás. [...]  
«Marinero —me dijo— ¿necesitarás un naufragio  
para conocer a tu mujer?»  
Los botes se alejaban  
ella tenía los brazos hinchados como velas  
y remaba segura y firmemente  
con el tremendo instinto de las madres  
y los sobrevivientes.  
De las catástrofes perduran los más fuertes. (pp. 82-83)

El último verso también es sintomático de esa desazón, al dejar en evidencia la debilidad de quien sufre el abandono y que enlaza con el otro naufragio generacional presente en el libro. Ambas desesperanzas confluyen en el siguiente poema, que sintetiza e intenta cerrar una etapa, a pesar de todo:

Deseo que, en caso de naufragio,  
este peregrino sea olvidado,  
este amor ignorado,  
rosa, rosa de los vientos,  
fue una época de difíciles maniobras,  
los unos huyeron por el mar,  
otros, por las selvas y más allá. (p. 41)

En cualquiera de estas composiciones puede vislumbrarse el íntimo lazo que las une al citado poema de Neruda, como si de un diálogo entre amantes despechados se tratase:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.  
El río anuda al mar su lamento obstinado.

Abandonado como los muelles en el alba.  
Es la hora de partir, oh abandonado! [...]

Todo te lo tragaste, como la lejanía.  
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!

Era la alegre hora del asalto y el beso.  
La hora del estupor que ardía como un faro.

Ansiedad de piloto, furia de buzo ciego,  
turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!

En la infancia de niebla mi alma alada y herida.  
Descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!<sup>172</sup>

En la misma línea de tales composiciones, encontramos “Manual del marinero”, en el que Peri Rossi recurre a la parodia, al tiempo que elabora una guía de consejos para aquellos valientes que intenten acercarse a ella, a pesar de las indicaciones de peligro:

Llevados varios días de navegación  
y por no tener nada que hacer  
estando la mar en calma  
los recuerdos vigilantes  
por no poder dormir  
por llevarte en la memoria  
por no poder olvidar la forma de tus pies  
el suave movimiento de ancas a estribor  
tus sueños iodados  
peces voladores  
por no perderte en la casa del mar  
me puse a hacer un manual del marinero,  
para que todos supieran cómo amarte, en caso de naufragio,  
para que todos supieran cómo navegar  
en caso de maniobras  
y por si acaso  
hacer señales [...] (p. 59)

Junto al vano intento de realizar tal empresa —escribir un tratado sobre el arte de amar a una determinada persona— surge también el deseo de poseer algún tipo de lenguaje, de arma secreta que sirva para la recuperación de ese amor:

---

<sup>172</sup> Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 103-104.

llamar con la o que es roja y amarilla  
llamarte con la i [...]  
suplicarte con el rombo de la efe [...] (p. 59)

A pesar de la nostalgia que se desprende de estos versos, no es casual que Peri Rossi elija tal parodización para representarlo. Un manual de amor sería imposible porque los sentimientos son difíciles de someter a la razón, lo cual sin embargo no ha sido obstáculo para que algunos se hayan aventurado a hacerlo. No son tan escasas las obras, de todo tipo, en donde se intenta dar pautas para conseguir el amor de una mujer, mantenerla en la casa o satisfacerla sexualmente, y en ese recorrido se encuentran tanto obras clásicas y medievales como las indicaciones de D. Juan Tenorio, pasando por la literatura científica, los discursos filosóficos o histórico-sociológicos, sin olvidarnos de Aristóteles y la Biblia, que sin duda han “alumbrado” durante siglos a navegantes de diversa índole.

El discurso católico cristiano, como fundamento de buena parte de nuestra sociedad occidental, también es desmontado en la obra. Las imágenes de la mujer ligadas a la simbología clásica y/o religiosa están presentes en *Descripción de un naufragio*, no sólo en la figura de la diosa, sino también en la de la Virgen de los navegantes (p. 42), las santas (pp. 43-45) o los personajes bíblicos como la mujer de Lot, sobre la que ya hemos hablado. En todos estos casos, las referencias están presentes con un claro matiz irónico de desestructuración del discurso patriarcal.

En lo referente al lenguaje, por ejemplo, recursos como la enumeración y la repetición se ensamblan de tal manera que llegan a asimilarse al de las letanías, a veces para dar visos de alguna esperanza:

[...] llevando cuatro días navegados  
ningún sonido pronuncié  
ni imité a los pájaros de la Isla de los Pájaros  
ni retumbé como corvina jalada  
ni bramé como ola descubierta  
ni boté vientos [...] (p. 35)

O para eliminarla:

[...] Terribles nuestros enemigos,  
terribles sus caballos  
sus rayos y centellas  
terribles sus dioses de plomo y pólvora  
terribles sus monedas [...] (p. 38)

El lenguaje religioso —o su simbología— se encuentra también en otras composiciones, en donde se acude a Dios como salvación o se alude a sus sacerdotes, los espíritus, la fe, la Buena Santa, los justos, los estigmas, la culpa, etc. Como parte de esa alegoría del naufragio, el yo lírico, ante una situación de tremenda adversidad, se siente abandonado por su propio conocimiento racional, apelando entonces a una fuerza sobrenatural que pueda sacarlo de la debacle. La figura de Dios —que fuera eliminada por la modernidad— aparece entonces como una tímida esperanza:

Despertóme el viento, si crujía,  
los mástiles sonaban, sonarían las ancas,  
sobrecogióme tu temor, si sobrevivía,  
me puse a pensar en Dios,  
tanta agua era venida, [...] (p. 81)

Sin embargo, de sobra se sabe que la presencia divina no arreglará las cosas mientras existan diferencias entre los grupos de seres humanos, presentes en las más terribles las adversidades. Algo que se muestra genialmente ironizado en los siguientes versos:

primero tuvieron lugar los ricos,  
naturalmente, correspondía,  
de los pobres ninguno se salvó,  
el alma solamente salvarían  
si Dios todavía era posible,  
la muerte no es la misma  
para todos, como te enseñaron un día,  
hasta el final habría diferencias,  
cada cual su turno cumpliría,  
ellos saltaron primero,  
nosotros, siempre esperaríamos. [...] (pp. 81-82)<sup>173</sup>

La posibilidad de que los pobres se salven solo si existe Dios alude no solo a esa concepción que identifica la calidad de vida con el reino de los cielos, sino también a esa falta de asidero espiritual que caracteriza el pensamiento moderno. La tendencia a pensar en Dios en momentos de peligro queda justificada solo por el temor, pero en ningún momento porque realmente la fe pueda servir de algo, ni siquiera como simulacro que conlleve alguna salida. En el fondo, la injusticia queda proclamada de nuevo como estandarte de una religión que falsamente aboga por una “comunidad de iguales”. Precisamente, producto de ese desajuste, es la presencia de elementos

---

<sup>173</sup> La escena recuerda el hundimiento del Titanic, en el que también la pertenencia a una u otra clase fue decisiva a la hora de poder salvar la vida. Al mismo alude también Peri Rossi en su cuento “El viaje inconcluso”, *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Lumen, 1983, pp. 76-83.

supersticiosos, que de alguna manera funcionan como oráculos o sabios consejeros: “consultamos a la Buena Santa. / La Buena Santa nos respondió: La racha es violenta.” (p. 44)

Por otra parte, también es significativa la presencia de determinados símbolos tomados de la mitología o la Biblia, como la citada mujer de Lot a la cual se recurre en varias ocasiones para aludir a la necesidad de no mirar al pasado: “No miró una vez hacia atrás” (p. 82), “me lancé al agua, es cierto, sin mirar atrás” (p. 87, v. 10) y “De haber mirado / de haber vuelto los ojos / como Eurídice / ya no podría saltar / pertenecería al pasado [...]” (p. 88)

El cristianismo ha reforzado y naturalizado las relaciones de poder entre dominadores y dominados. Durante mucho tiempo, la fe ha sido una de las mejores estrategias de legitimación, al establecer unas creencias que han funcionado como matrices naturalizadas de una serie de interpretaciones universalmente compartidas, revestidas de una objetividad y legitimidad que le han permitido su reproducción simbólica. En palabras de Bourdieu:

No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado. Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. [...] La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto<sup>174</sup>.

Tal violencia simbólica ha sido utilizada históricamente tanto para someter a los esclavos como a la mujer, y en sus hondas raíces se hallan los elementos anuladores y represores de la religión que a través de la fe en un Dios que nombra para ser escuchado y obedecido ha elaborado una ética a la medida de los más poderosos, concentrándose en torno a sus propios deseos imperialistas. En este sentido, el discurso de la conquista está imbuido de ese afán expansionista que el cristianismo enarbolará para convertir a los infieles, como ya había hecho con los judíos y los musulmanes. Un discurso que abandona al ser humano a expensas de fuerzas naturales —y por ende, divinas— imposibles de controlar, cuya única salida es la esperanza de que sea el Dios el que

---

<sup>174</sup> Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 50-51.



interceda por sus “hijos”. La propia vida queda en entredicho en circunstancias en las que el destino juega la partida por los infieles y las decisiones son tomadas desde otras instancias del poder.

En medio de la catástrofe —del naufragio— la multitud ignorante y atemorizada acude entonces a los símbolos de la fe, como único elemento de comunicación entre su supuesta inferioridad y la supremacía de lo inabarcable. Es ahí donde cobran especial relevancia las reliquias, los santos y las peticiones, como fetiches que salvaguardan el estado de ánimo frente a la adversidad, aunque lo hayan perdido todo. Así lo vemos en el siguiente poema:

De los peregrinos, pocos llegan sanos.  
Han perdido en el camino, qué sé yo, quizás antes,  
la facultad de ver y de oír, de caminar,  
la voluntad del habla,  
la fe que nos hace andar [...]  
Dejan el área poblada de recuerdos  
dejan el aire  
con sus gritos y sus quejas  
sus largas lamentaciones  
y sus súplicas  
sus sacrilegios  
sus maneras de agradecer o de pedir  
aquello que han recorrido  
el camino sembrado de reliquias (p. 42)

Nuevamente en torno a la alegoría de la pérdida, la voz lírica reconstruye la llegada de unos peregrinos, el fin de una travesía de gente que lo ha perdido todo, y que deja en manos de la incertidumbre lo que será su vida a partir de ese momento. A la manera de los ex-votos, los versos siguientes revelan la lasitud y la indolencia con la que se abandonan a los designios de su Dios, que tolera injusticias y explotaciones, frente al cual toda petición, todo sacrificio es baladí. La enumeración caótica de las reliquias contribuye así a crear una imagen desoladora, obtenida después de la catástrofe, en donde los peregrinos avanzan, desarrapados, despojados de los recuerdos y de su vida anterior, entre restos de un naufragio que los funda como sobrevivientes —exiliados— perpetuos.

### **3.2.5 Final y principio de etapa**

El viaje iniciado por Peri Rossi en 1972 y con el que comenzábamos este análisis forma parte, como hemos visto, de otro más largo emprendido por una parte del mundo occidental que anhelaba otra realidad, así como de otro, más largo aún, comenzado o refundado en el siglo XV con el *pachakuti* vivido por los habitantes de un continente que luego sería llamado América. Un viaje que terminaría asimismo en naufragio, con todo lo que esta palabra implica de navegación y recuperación de la memoria.

Podemos cerrar este capítulo afirmando que *Descripción de un naufragio* es un libro complejo, que abre diversos debates en torno al eje temporal de la historia y la visión occidental del mundo, dejando al lector que reflexione desde una postura incómoda, de incertidumbre. Peri Rossi sitúa el fracaso de una generación en el centro del fracaso de la civilización occidental, burguesa, patriarcal y colonizadora, desde cuyas bases de poder se cataloga lo normal y se demoniza la diferencia, conformando un pensamiento único que silencia las voces del otro. Los diferentes saberes quedan así ensombrecidos por uno único, que se constituye en verdad mediante un proceso basado en un conocimiento eurocéntrico, regido primero por la teología (ss. XVI-XVII) y luego por la egología (con el “yo” como punto de referencia), en auge a partir de Descartes. Un proceso iniciado con la colonización de América que dio lugar a la modernidad y con ello a una nueva —o renovada— concepción del mundo, centrada en la represión y explotación del colonizado, y justificada por el discurso religioso, “gracias” a la fe. La expansión del cristianismo no sólo significó la imposición de unos determinados valores éticos y morales, sino sobre todo la propagación del discurso de reafirmación de las diferencias del otro como defectos, tomando la salvación de los elegidos como pretexto y contexto que diseñaba los diversos modos de apropiación de cuerpos e identidades. En este sentido, la diferencia de roles masculinos y femeninos funcionó no sólo como estrategia de sumisión de la mujer, sino que fue un elemento imprescindible de explotación del indio, en tanto en cuanto ambos se encontraban en el mismo lado de la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana.

El discurso de la conquista, parodiado a lo largo de la obra, se encuentra embebido de esta asimilación de saberes y verdades únicos, narrando los acontecimientos desde un solo lugar de enunciación. Las cartas y los relatos se enmarcan dentro de las formas establecidas para este discurso, con el objeto de contar una sola historia que inmediatamente se inscriba con letras mayúsculas en el libro de la razón. Dichas formas son ridiculizadas por Peri Rossi, al imitarlas con

una clara intención paródica que en ocasiones puede rayar con lo grotesco y en otras asume el elemento lírico que tradicionalmente se le ha otorgado al amor heterosexual.

Asimismo, los elementos simbólicos, especialmente relacionados con la cultura occidental y cristiana, introducen una relectura que desacraliza ambos campos de apropiación del conocimiento, dejando en evidencia los desplazamientos y la imprecisión de los límites establecidos entre ellos. El mismo naufragio es un ejemplo de ello:

El naufragio es, a pequeña escala, la metáfora universal del apocalipsis. La historia de la humanidad, legendaria o no, comienza también por un enorme diluvio en el que naufragaron todas las cosas, a excepción del pacífico Noé. [...] Todo naufragio invita a una recuperación. Es como si los barcos hundidos azotaran nuestros sueños, formaran parte de nuestras obsesiones y de nuestros deseos. El misterio de la catástrofe y del destino final de esos barcos que desaparecen de nuestros ojos como de la superficie del mar tiene alguna relación con la pulsión de muerte y con la pulsión de vida. Porque el barco naufragado existe casi siempre; no lo vemos, pero *está*. [...] Por eso, el naufragio no termina la historia. Es una historia demorada, pero no acabada. La historia de los barcos hundidos termina, muchos años después, con su reflatamiento<sup>175</sup>.

*Descripción de un naufragio* no es una obra cerrada, sino abierta a la posibilidad de reflatación, a la búsqueda de un pasado que se halla también en el presente, que lo explica y lo redefine para volver a navegar, esta vez sin tener el viento en contra. La obra dibuja puentes que alcanzan otras orillas, de manera tal que podríamos considerar la existencia de una serie de poemarios que podríamos llamar “del naufragio” (“o memoriales de la pérdida”) que empezaría con esta obra y terminaría con *La nave de los locos* (esta vez, en forma de novela), aglutinando a *Diáspora*, *Lingüística General*, *Europa después de la lluvia* y *Estado de exilio*, sin despreciar otras composiciones —incluso de índole no poético— con las que puedan guardar concomitancias<sup>176</sup>. Siguiendo esta línea realizaremos el análisis de los siguientes libros.

---

<sup>175</sup> Peri Rossi, Cristina, “De naufragios y catástrofes”, *El País*, Madrid, (19 de septiembre de 1985), pp. 11 y 12.

<sup>176</sup> Tal agrupación no significa de ningún modo que el resto de su obra poética no esté relacionada. Muy al contrario, ya hemos visto la presencia de *Evohé* en este poemario, y del mismo modo observaremos cómo la repetición de determinados asuntos harán difícil incluso el establecimiento de la clasificación que acabamos de proponer. Aún así, nos arriesgamos partiendo de la idea de que cualquier intento por sistematizar un conocimiento llevará implícita sus propias excepciones.

### 3.3 Hablar y hacer el amor en *Diáspora*

Con la profunda sensación de que no iba a superar la experiencia del exilio, Peri Rossi intentaba mantenerse en esa posición de “mirar sin sufrir”, que evitaba el dolor pero también el compromiso de un nuevo comienzo. Su afinidad con algunos de los componentes de la llamada *gauche divine* así como con los más jóvenes de la antología de los “nueve novísimos” de Castellet —que casualmente había reseñado años atrás para *Marcha*<sup>177</sup>— hacía que, poco a poco, se fuera abriendo a la nueva realidad cultural, a un diferente proceso artístico, que anexaba abundantes y poderosas líneas de creación a un proyecto poético y narrativo ya en marcha.

Dicho proyecto, que en el caso de la poesía había comenzado en *Evohé* —aunque no exista una delimitación clara entre su obra narrativa y su obra poética— tomaba la palabra y el deseo como piezas fundamentales de su construcción lírico-simbólica. Aquella joven escritora que se había atrevido a escandalizar a la “toldería montevideana” con unos versos muy poco comprometidos políticamente no podía permitir que la emoción la doblegase. Regodearse en la propia tristeza era peligroso. El exilio, como experiencia crítica que es, le obligaba a mantenerse alerta, a descubrir sus propias reacciones y no dejarse llevar por ese exceso de sensibilidad que tantas veces conduce al guetto. El camino tomado entonces por la autora uruguaya fue el más correcto: mirar sin sufrir le permitía establecer lazos en su nueva realidad, al tiempo que no rompía del todo las relaciones con su país de origen (y en este caso, la creación del grupo de apoyo a los presos políticos fue crucial). Gracias a esto, Peri Rossi no accedía a convertir su obra en un puñado de versos teñidos por el dolor. En su lugar, tras la publicación de *Descripción de un naufragio* decidió continuar con las líneas trazadas en *Evohé*, como ella misma afirma en el prólogo a la edición de *Diáspora* de 2001:

A pesar de que los poemas de *Diáspora* fueron los primeros escritos en el exilio, no hay en ellos ninguna voluntad de testimonio político, o de alegoría social, como había hecho en mi libro anterior, *Descripción de un naufragio*. Es un libro lírico, irónico, intensamente subjetivo: una mezcla de sensibilidad romántica con distanciamiento satírico (La poesía romántica es poco propensa al humor, y ésa suele ser una de sus limitaciones.) Yo había publicado, en 1972, en Uruguay, un libro de poemas: *Evohé* (onomatopeya del grito de las bacantes en las ceremonias dionisiacas), que establecía las analogías y los símbolos más importantes de mi poética: el erotismo y el lenguaje como manifestaciones de la libido, hablar, nombrar y amar como los actos fundamentales de la especie humana. [...] *Diáspora* era su continuación y su desarrollo<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> "Viento fresco para la poesía española" (comentario acerca del libro de José María Castellet *Nueve novísimos*, Barral Editores, Barcelona, 1970), *Marcha*, 4 de diciembre de 1970, p. 30.

<sup>178</sup> Peri Rossi, Cristina, “Prólogo a la segunda edición”, *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 9.

No cabe duda de que las cualidades señaladas fundamentan el conjunto de su obra poética. Sin embargo, no podemos pasar por alto que el exilio penetra incluso hasta en las formas más depuradas de lirismo o pulsión erótica, dejando huellas presentes en el propio título. El dolor de *Descripción de un naufragio* —así como buena parte de su simbología relacionada con la navegación— está presente a lo largo de todo el poemario, cuyo tono de nostalgia y melancolía tiñe hasta las imágenes más audaces, a pesar incluso de la ironía. La emoción más inmediata se cuele en estos versos, en contra de sus intentos de contención lírica (o precisamente por ello). No hay que olvidar que los poemas de corte más íntimo, reunidos mucho más tarde en *Estado de exilio*, no por inéditos dejan de mostrar su influencia<sup>179</sup>.

Esa carencia que destila el exilio y que la autora sublima, consciente o inconscientemente, a través del deseo, la encuentra también en el lenguaje, como fórmula fracasada de conocimiento de la realidad: “Sí, pero sobre todo [escribo] desde la falla en el sentido lingüístico, donde el nombre de las cosas nunca es la cosa [...] es que la falla es esa”<sup>180</sup>. Desde ese sentimiento de pérdida (política y amorosa) Peri Rossi escribe el conjunto de su creación, al menos desde *Descripción de un naufragio* hasta *Europa después de la lluvia* (incluyendo su narrativa). Por esta razón, si bien determinados temas y recursos no se desvinculan de su palabra poética, hay otros que desaparecen o pasan a un segundo plano a partir de 1987. Cualquier análisis de las obras de este período quedaría incompleto si no se realizara desde un punto de vista amplio, estudiando tanto las presencias como las ausencias de símbolos y recursos, que nos ayudara a entender, por ejemplo, que las embarcaciones presentes en *Díspora* tienen su origen en *Descripción de un naufragio* o que las referencias mitológicas de este poemario reaparecerían en su obra posterior.

Nos encontramos ante un libro que nace en un contexto de crisis personal, y por eso mismo, de nuevos e interesantes retos. La profunda amistad con Cortázar, así como las relaciones con los citados componentes de la *gauche divine* y otros escritores españoles e hispanoamericanos la marcarán y serán fundamentales para el desarrollo de su vertiente creativa. Encuentros, lecturas y amores definirán ese viaje comenzado en 1972 y que, en cierta medida, aún no ha terminado.

---

<sup>179</sup> Recordemos que el libro se publicó en 2003, pero se había escrito mucho antes.

<sup>180</sup> Vich Flórez, Cynthia, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Scriptura*, Facultad de letras. Sección de literatura española, Universidad de Lleida, números 8/9, (1992), p. 233.

### 3.3.1 De Barcelona a Canarias. La curiosa travesía de un libro destinado al exilio

La primera edición de *Diáspora* fue publicada en 1976 por la editorial Lumen, en la colección “Palabra Menor”, tras superar algunos contratiempos. El libro había sido presentado al premio “Canarias” organizado por la colección “Inventarios Provisionales” de J. B. Ediciones (iniciales de Josefina Betancor) y premiado por un jurado compuesto por autores de reconocido prestigio y andadura en el campo literario y editorial de la época: Carlos Barral, Jorge Rodríguez Padrón, Carlos Bousoño, Jenaro Talens, Enrique Badosa, Francisco Brines y Justo Rodríguez Padrón<sup>181</sup>. Según la información recogida por la prensa, se decidió también otorgar dos accésit: uno a Martínez Sarrión y otro a Félix Grande. Precisamente —y según noticias que no hemos podido contrastar— estaba previsto que el premio recayese en este último. De las pocas referencias recabadas sobre esto, solo contamos con la opinión de uno de los miembros del jurado de narrativa, José Esteban, que afirmaba lo siguiente:

—Por lo que yo sé, el premio de poesía fue más discutido y combatido. No había un conjunto de poemas que destacara sobre los demás. Allí había ya poetas maduros, como lo es Félix Grande y un trabajo que yo, de los que he leído (no he leído más que dos) consideraba el mejor, el de Martínez Sarrión, un poeta novísimo, y un poeta con un gran porvenir, en la poesía española.  
—¿Usted cree que ha rayado a mayor altura el premio de poesía que el de novela?  
—Por lo que cuentan los jurados, yo creo que sí<sup>182</sup>.

Lo curioso es que después de una deliberación aparentemente tan reñida a la autora nunca le pagaron el importe del premio y el libro no llegó a publicarse en la colección dirigida por J. J. Armas Marcelo. Así nos lo cuenta ella misma en el “Prólogo a la segunda edición”:

Con la ingenuidad y la audacia de las recién llegadas que lo ignoran casi todo del lugar donde viven, se me ocurrió presentar el libro de poemas, con el título de *Como los argelinos en París*<sup>183</sup>, al premio Inventarios Provisionales de Poesía, de Canarias. No lo comenté con nadie, ni siquiera con Esther Tusquets, mi jefa en aquel entonces, ya que yo trabajaba en la Editorial Lumen. El jurado estaba presidido por Carlos Barral. El libro obtuvo el premio, después de una reñida decisión, según supe

---

<sup>181</sup> La conformación del jurado está recogida de esta forma en la prensa consultada. (Remitimos a la bibliografía final, especialmente a las noticias aparecidas en el periódico *La Tarde*)

<sup>182</sup> Grupo Martín, Carmelo, Zenaido, “José Esteban opina sobre los Premios «Canarias»”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, (23 de mayo de 1974), p. 24.

<sup>183</sup> En una correspondencia reciente, la propia autora nos ha contado que el origen de este título procede de una experiencia propia, en su corto exilio en París, que pasó indocumentada y sin dinero. Uno de esos días, en el metro, vio cómo unos jóvenes franceses le quitaban los zapatos a un argelino que estaba durmiendo en uno de los vagones y se los tiraban por la ventana. El argelino se despertó alarmado y desesperado. El hecho generó una empatía en la autora, que terminó cuajando en un poema que introducía el libro, que suprimió de la edición publicada posteriormente: “Me siento... / exactamente como los argelinos en París”.

más tarde, porque yo era una absoluta desconocida, en España, y había candidatos de mucho prestigio. Me concedieron el premio, pero nunca me lo pagaron. (Eran cincuenta mil pesetas: una pequeña fortuna para una exiliada recién llegada a Barcelona. Sin contar que, con la alegría, gasté el poco dinero que tenía en una llamada internacional a mi madre, en Montevideo.) Félix de Azúa, que lo ganó en el género narrativa, creo que tuvo un poco más de suerte, porque se lo pagaron. El premio me granjeó más de una enemistad: derecho de piso [*sic*] y pernada a pagar cuando se es joven, forastera y se osa obtener un codiciado premio. También me indujo a un error: creer que los premios eran limpios, que no se negociaban. ¿O porque fue limpio justamente nunca me lo pagaron?<sup>184</sup>

Aunque no queremos extendernos demasiado sobre este tema, sí nos gustaría señalar que el asunto no queda claro en la prensa consultada, a pesar de que aparecen entrevistas a buena parte de los componentes del jurado de poesía (Francisco Brines, Carlos Barral y Genaro Talens) así como noticias sobre las numerosas actividades complementarias que se realizaron en torno a ambos premios<sup>185</sup>. Cuando se le refiere se hace casi de soslayo, como en el fragmento citado de José Esteban o en este otro, del joven poeta Félix Francisco Casanova, que se había presentado también al premio, junto a su padre, y que apuntaba en su diario lo siguiente: “Hace unos días se falló el «Canarias» y nuestro libro *Cuello de botella* llegó a la final. Eran solo cuatro los finalistas: la ganadora ésa (una tal Peri), Félix Grande, Martínez Carrión y nosotros”<sup>186</sup>.

Al margen de estos contratiempos, hay que recordar que el año de 1974 fue determinante en su primera etapa como exiliada. El gobierno uruguayo le había denegado la renovación del pasaporte, y a consecuencia de ello había tenido que exiliarse a Francia, para luego regresar y casarse en España con el derecho de nacionalidad. Fue también el año en que conoció a Julio Cortázar, cuya amistad, como ya hemos dicho, marcaría profundamente su vida y obra a partir de entonces.

En 2001, Lumen publicó una segunda edición de *Diáspora*, revisada y prologada por la propia Cristina, que no difiere de la incluida tiempo después en *Poesía Reunida*. Para el presente análisis utilizaremos la primera edición, de 1976.

Estructuralmente, la obra está formada por sesenta y ocho poemas, más las composiciones agrupadas bajo los títulos de “Alejandra entre las lilas” (diez poemas) y “Aplicaciones de la lógica

---

<sup>184</sup> Peri Rossi, Cristina, “Prólogo a la segunda edición”, *op. cit.*, pp. 7 y 8. A pesar de las numerosas ocasiones en las que la autora alude al título con el que presentó el libro (*Como los argelinos en París*) lo cierto es que en todas las referencias que tenemos de la prensa aparece siempre como *Diáspora*. Para más información, ver: “Concesión de los Premios Literarios «Canarias», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, (18 de mayo de 1974), p. 10 y la entrevista a José Esteban, citada arriba.

<sup>185</sup> Cabe recordar que entre los miembros del jurado de narrativa se encontraban, entre otros, Juan Benet, Jorge Edwards, Josep María Castellet y Mario Vargas Llosa, cuya visita revolucionó durante unos días el ambiente cultural de la isla. Precisamente, dado el carácter prestigioso que estaba cobrando el premio, no se entiende la injusticia cometida contra Peri Rossi.

<sup>186</sup> Casanova, Félix Francisco, *Yo hubiera o hubiese amado (Diario de un año, 1974)*, La Laguna, Liminar, 1983, p. 55.

de Lewis Carroll” (ocho poemas), que aparecen en las páginas finales. De nuevo se alternan versos y estrofas muy breves (pp. 46, 52) con otras mucho más largas (“Diáspora”, “Cacería para un solo enamorado”). Veintidós de ellas aparecen tituladas<sup>187</sup>: en ocasiones formando grupos, como “La bacante” (cuatro composiciones, de la p. 36 a la 39), aquellas otras cuyo punto de referencia es un paisaje (ocho composiciones, con o sin título, de la p. 65 a la 72) o como las series citadas, que aparecen al final.

Edición de Lumen de 1976	Edición de Lumen de 2005
p. 5. Aparece la siguiente dedicatoria: “A mis amigos: Homero Aridjis, Julio Cortázar, Juan G. Grau, Francine Marthouret, Víctor Pozanco, Antonio Martínez Carrión, Michi Straufeld, Carmen Giralta, Roberto Gimeno, Glauco Capozzoli, Beatriz Podestá, Javier Lentini, Concha y Ángel Pérez, Josefa Valero, Edmundo Valadés, Delfina Careaga, Ulalume González de León, a Marta, a Quique y a Lil, por su generosa ayuda en momentos difíciles”	Suprimida
p. 13. Poema “¿Quién por su rabo ya moriría Habiéndolo alcanzado?”	Suprimido
pp. 40-44. “Diáspora” p. 40, v. 15: “hashis” (aparece en otros versos también escrito así) p. 41, v. 31: “Bárbara” (aparece todas las veces escrito así) p. 42, v. 64: “a la boíte” p. 42, v. 68: “cuidadoso” p. 43, v. 124: “en bote” p. 43, v. 132: “mapita” p. 44, v. 144: “niña viciosa”	pp. 227-231. “Diáspora” p. 227, v. 15: “hachís” (se cambia también en los demás versos) p. 228, v. 31: “Barbara” (aparece todas las veces sin la tilde) p. 229, v. 64: “al bar” p. 229, v. 68: “cuidadosa” p. 231, v. 124: “en barca” p. 231, v. 132: “mapa” p. 231, v. 144: “niña muy viciosa”
p. 46, poema que comienza: “Si la invento es porque no existe”	p. 233: aparece titulado: “Antonio Machado”
p. 58. Poema que comienza “Amabas de las niñas”: Disposición de los versos 7-8: “a una porción de harina y George Trakl al horno.”	p. 245. En el mismo poema, cambio en la disposición de los versos: vv. 7-8: “a una porción de harina y George Trakl, al horno.”

<sup>187</sup> Estas son: “Afrodita”, “Cautiverio”, “Proyectos”, “La bacante” (I, II, III, IV), “Diáspora”, “Niñas”, “Latinoamérica”, “Air Mail”, “Paisaje sencillo”, “Paisaje iconoclasta”, “Paisaje de otoño”, “Paisaje clásico”, “Paisaje de invierno”, “Del verano”, “Le printemps”, “Cacería para un solo enamorado”, “Alejandra entre las lilas”, “Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll”.



p. 61: poema titulado “LATINOAMÉRICA”:  Le gritaron que se rindiera pero con tres balas en el cuerpo contestó: ¡Que se rinda su abuela!”	Suprimido
p. 66, v. 9: “Pizarro”	p. 252, v. 9: “Cézanne”
p. 67, v. 6: “distráido”	p. 253, v. 6: “distráida”
p. 69, v. 2: “Alcoholes”	p. 255, v. 2: “ <i>Alcohols</i> ”
p. 73, v. 17: “ando”	p. 259, v. 17: “viajo”
En “Cacería para un solo enamorado”: p. 78, v. 5: “desde el balcón a la calle.” p. 78, v. 10: “y los muebles.”	En el mismo poema: p. 264, v. 5: “desde el balcón.” p. 264, v. 10: “y los vasos.”
En “Alejandra entre las lilas”: p. 82, v. 26: “otro sí” Los poemas aparecen dispuestos de manera correlativa, entre las páginas 81 y 86.	En el mismo poema: p. 270, v. 26: “otrosí” Los poemas están separados en páginas diferentes, entre la 268 y la 277.
En “Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll”: p. 87, I, último verso en distinta disposición: “ <i>traspasada de amor</i> ” p. 88, IV, v. 3: “una caminata”	En el mismo poema: p. 278, I: aparece todo en un mismo verso. p. 279, IV, v. 3: “un paseo”
p. 88, IV, v. 4: “se enamoró de una niña conocida suya”	p. 279, IV, v. 4: “se enamoró de una niña”

Como en otras ocasiones, no hay una estructura formal que unifique la diversidad de asuntos y tonos, de manera que las composiciones de carácter amoroso o erótico se mezclan con aquellas en las que la preocupación social o política (y considerando que todo es político) es más evidente. En toda la obra está presente un aliento nostálgico, melancólico, contrapesado por la voz contundente de la ironía, que desmitifica al tiempo que ayuda a cicatrizar las heridas. Como elemento catalizador, este recurso sirve para desestabilizar las estructuras ideológicas del poder, cuyos sistemas de representación y reproducción son reiteradamente cuestionados por la autora. Es precisamente en este doble sentido, de representación y reproducción, en el que cobran especial importancia los versos de *Diáspora*, al incorporar y transgredir simultáneamente parte de los mitos vinculados a la mujer, así como sus nuevas formulaciones y búsquedas.

La aparición del mito junto a la práctica discursiva convencional implica una revelación de las trampas del sistema. Al tratarse de convenciones —entre ellas, el propio lenguaje— ideológicamente cómplices con el mismo, hasta el uso más subversivo las puede reinscribir y reforzar, provocando una paradójica continuación de las tecnologías sustentadoras del poder. Es

posible, a pesar de ello, configurar un texto literario como el que estudiamos, profundamente emancipador, desde el momento en que convierte la tradición artística, poética, en un simple producto cultural, fruto de un consenso que es posible transgredir, desmitificando y desuniversalizando parte de la simbología que, entre otros aspectos, constituye la base de las construcciones del género. A Peri Rossi no le interesa tanto elaborar un producto específicamente “femenino” o “lesbiano” como “naturalizar”<sup>188</sup> su propia expresión de mujer que habla y desea, entendiendo ambas acciones como características definitorias del ser humano en su dimensión más compleja. Así, hablar y hacer el amor se confunden en una misma necesidad del ser de salir de sí mismo y comprender, intelectual y espacialmente, al otro. El acto sexual, entendido como acto semántico, igual que el lenguaje, contiene toda una serie de convenciones y reglas, y es a través de ellas que se engendran y condicionan las nociones del yo y del otro en la historia de la conciencia.

Es precisamente en esta relación del yo-masculino con el otro-femenino en donde tienen lugar los mecanismos psíquicos que reinscriben la sumisión y que se fundamentan en la dependencia recíproca, como sujeción que al mismo tiempo forma y coarta al individuo. Como afirma Judith Butler:

Como forma de poder, el sometimiento es paradójico. Una de las formas familiares y agónicas en que se manifiesta el poder consiste en ser dominado/a por un poder externo a uno/a. [...] Pero si, siguiendo a Foucault, entendemos el poder como algo que también forma al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos<sup>189</sup>.

Es en este sentido que debemos entender la formación del “sujeto femenino” así como su relación con el masculino, en cuyas condiciones de creación no existe una reciprocidad. Desde el punto de vista del género, en el proceso de formación de ambos sujetos intervienen toda una serie de normativas de lo moral que se asocian además a diferentes categorías de enunciación (clase/grupo humano/nacionalidad/religión/preferencias sexuales, etc.). Los sujetos así producidos asumen de manera natural todo un conjunto de elementos que determinarán no solo su posición económico-social sino sobre todo su ubicación en un sistema estructurado en la oposición yo/otro. Una oposición abastecida por símbolos y mitos de apariencia inocente que fundan los saberes de

---

<sup>188</sup> En el sentido de “no demonizar”, no en el de que esto se convierta en norma “por naturaleza” para guiar el comportamiento de toda una sociedad.

<sup>189</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 12.

cualquier sociedad, establecidos como cultura, y que se desplazan a conveniencia a lo largo del tiempo. Cuando el mito dejó paso a la religión y esta a la ciencia, el proceso de producción de los sujetos apenas tuvo que cambiar sus herramientas para mantener dicha sujeción, de manera que los desplazamientos quedaban cubiertos por ese halo de modernidad que parecía convertir a todos los seres humanos en “iguales”. Bien sabemos que no fue así, como demostró la Ilustración.

En este juego de desplazamientos, la creación del sujeto femenino (siempre como otro) se ha visto perpetuado por una simbología transmitida a través de mitos y creencias, que se han constituido en verdad. Las imágenes de la mujer —tanto para los demás como para sí misma— han sido vinculadas a la naturaleza, a la maternidad, a la musa, a la virginidad o a la brujería, siempre a expensas del Uno que la define. Estas construcciones, ya señaladas por Simone de Beauvoir, han situado la cuestión de la identidad en el punto de mira de los estudios feministas, así como en los textos de algunas escritoras de las últimas décadas del pasado siglo XX.

Los problemas que este debate plantea son resueltos de manera literaria a través de estrategias que ayudan a revelar las creencias ocultas y mostrarlas como simples elementos figurativos, metáforas de un discurso ficcional que no tienen por qué convertirse en pautas de comportamiento. Así es que parte de la obra de Peri Rossi se erige, y en función de estas búsquedas, estos señalamientos, es que cobran importancia tanto los recursos utilizados como las composiciones mismas. Es en este sentido que deben entenderse sus desavenencias con el lenguaje, sus giros de significado, la ubicación de sus nuevas fórmulas del deseo, sus reescrituras irónicas, pero también, y sobre todo, su reapropiación de la cultural literaria donde sin duda se inscribe y sin la cual su labor no quedaría completada. Para Peri Rossi, es fundamental trazar puentes entre esa tradición antropocéntrica y su obra, de manera que su estrategia también quede “normalizada”, utilizando para ello recursos como la ironía y la parodia. Encontramos, por tanto, en *Diáspora* (como también en otras tantas obras suyas) una reapropiación paródica de la tradición literaria, en donde un sujeto femenino se disfraza de masculino, convirtiendo lo “universal” en mera pantomima del poder establecido. La posibilidad de este desplazamiento es la que revela su propia construcción interesada, no natural ni fija. El juego de identidades, la ambigüedad, así como la metaficción, permiten que el texto se convierta en un espacio permanente de denuncia y reconstrucción, lugar primigenio de los diversos modos de representación que configuran una realidad múltiple, en donde el lenguaje cumple un papel fundamental.

Por otro lado, la identificación que Peri Rossi realiza entre deseo y lenguaje (acto amoroso y acto de habla) permite desdibujar los contornos de los discursos establecidos en una y otra órbita, y

que los hacen indisociables. Eros y Logos forman parte de una misma rebelión que ayuda a construir nuevas identidades y representaciones. En esta línea podemos inscribir la obra perirossiana, desde *Evohé* en adelante, y desde estos parámetros realizaremos los diferentes análisis (a excepción de *Descripción de un naufragio*). Sin ir más lejos, ya en *Diáspora* se percibe la clara presencia de elementos simbólicos que desenmascaran las trampas del lenguaje (en relación al habla y al sexo) y por ende, del poder. Niñas y espejos, diosas y otros personajes de la mitología clásica, animales y naturaleza son algo más que una mera representación artística. En su intento de alcanzar la comunión con el otro —la otra— y de entenderlo en toda su amplitud, la autora hace suyo el lenguaje igual que hace suyo el discurso amoroso, tradicionalmente masculino, para dirigirse o intentar alcanzar a su amada o incluso para transgredir las lógicas sexuales (estupro, pederastia...). Sin embargo, su búsqueda no se queda ahí, no desea simplemente resultar transgresora, sino que crea un mundo simbólico, alegórico, en donde se presiente el alma humana —su imposibilidad para llegar al otro, compenetrarse a través del Eros— así como la representación de la agonía del lenguaje, la inutilidad de este para nombrar la realidad, los largos silencios que tantas veces ocupan las relaciones humanas, destruyéndolas. Ese dolor, ese lamento es el que se percibe en última instancia, entendiendo que la diáspora no es solo política, sino también y sobre todo sentimental, de índole profundamente humana. Al fin y al cabo, el libro es una hermosa alegoría del amor y el desamor.

### **3.3.2 Hablar y hacer el amor. Otra vez Eros y Logos**

Ya hemos visto cómo la relación entre sexo y lenguaje es definitoria en la obra de la escritora uruguaya, hasta el punto de convertirse en una de sus principales obsesiones. La reflexión sobre el lenguaje conduce a la reflexión sobre el amor, o viceversa, en un juego de vasos comunicantes que nunca terminan de llenarse porque desaparecería el deseo. La comunicación con el otro se realiza desde un doble sentido lingüístico y corporal, en donde las traducciones de los diferentes códigos interpelan a los sujetos, convirtiendo el acto sexual o de lengua en complicadas operaciones. Al hablar, al amar, se interpreta al otro desde una posición casi siempre equivocada o al menos distorsionada, dado que ambas categorías están atravesadas tanto por la tradición compartida como por los sueños más íntimos. En palabras de George Steiner: “Hablar y hacer el amor equivale a poner en juego una doble facultad universal: ambas formas de comunicación son

inseparables de la fisiología humana y de la evolución social”<sup>190</sup>. En una relación de reciprocidad, sexo y lenguaje engendran y condicionan la historia de la conciencia, la noción del yo y la del otro. En opinión de Steiner, los sistemas de parentesco, en su codificación y sistematización del orden sexual, poseen modos análogos al de la sintaxis, hasta tal punto que podemos relacionar el incesto con la evolución lingüística (“solo prohibimos lo que podemos nombrar”<sup>191</sup>), las funciones seminales con las semánticas (como organización genética y estructura social de la experiencia humana, una gramática del ser), el coito con el diálogo, la masturbación con el monólogo o los defectos de habla con las afecciones de las funciones sexuales. Las excreciones sexuales se convierten en productos comunicativos, igual que las palabras, y los mensajes de ese ser cautivo en un cuerpo se encuentran entretejidos de ritos, tabúes y fantasías, ordenados por una disciplina que señala tanto las perversiones sexuales como los defectos de habla<sup>192</sup>.

Las diferencias de habla entre hombres y mujeres encontrarían su base en estas relaciones entre el sexo y el logos. Esto explica que el lenguaje de las mujeres sea más rico en matices a la hora de hablar del deseo, estableciendo sus afirmaciones en el disimulo y la prudencia, en la suavidad y la dulzura que enmascara hasta convertirse en silencio<sup>193</sup>. Para Steiner, el hombre es el eterno impostor, que utiliza las palabras para encubrir su agresividad contenida, que miente cuando habla de amor y que en su fanfarronería canta su propia gloria para disimular sus carencias. La palabra ha dividido al hombre y la mujer desde el principio, estableciendo diferencias también en el orden económico y social, que son un reflejo de las maneras de ajustar ese lenguaje (masculino) al mundo.

Tales diferencias se perpetúan no sólo en las relaciones entre hombre y mujer sino en el propio lenguaje, de forma que, a pesar de los múltiples esfuerzos del “yo” por salir de sí mismo y comunicarse, de entrar en contacto íntimo con el otro, no obtiene los resultados esperados, como bien puede deducirse del siguiente poema:

Si el lenguaje  
este modo austero  
de convocarte  
en medio de fríos rascacielos

---

<sup>190</sup> Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 57.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Recordemos en este sentido los estudios de Freud sobre la afasia femenina.

<sup>193</sup> Entendiendo aquí tal lenguaje como el establecido por la sociedad patriarcal como “propio de las mujeres” y en el que éstas se han desarrollado.

y ciudades europeas  
Fuera  
    el modo  
de hacer el amor entre sonidos  
o el modo  
de meterme entre tu pelo (p. 20)

El fracaso de ambas actuaciones (la lingüística y la amorosa) se percibe en la comparación entre la incapacidad del lenguaje para apresar la realidad (puesto que convoca a la amada, pero no por ello esta aparece) y la de hacer el amor a través de las propias palabras. Ninguna de las dos principales características del ser humano sirve para llenar esa tremenda carencia. En palabras de Peri Rossi:

No puede existir deseo si hubiera cosustanciación entre la palabra y la cosa. El deseo existe justamente porque no alcanza nunca su objeto, igual que la palabra. Es decir, todos nos hemos preguntado alguna vez ¿pero es esto lo que queremos hacer con la persona que amamos, o lo que queremos hacer no tiene nombre? ¿O hacemos el amor porque nos han dicho que eso es lo que hay que hacer con la persona amada?<sup>194</sup>

Esa misma imposibilidad del lenguaje para designar la realidad aparece en otras composiciones, pero especialmente en la titulada “Cacería para un solo enamorado”<sup>195</sup>, en donde las palabras son objetos creados por la amante y manipulados por la amada, y cuyo verso final es significativo: “una palabra que no sirve para nada”. La búsqueda insistente de esa identificación entre palabra y cosa aparece también en la obra de la argentina Alejandra Pizarnik, a quien Peri Rossi le dedica la serie “Alejandra entre las lilas”<sup>196</sup>. Para Pizarnik, la separación entre realidad y lenguaje crea una disociación insalvable entre el yo y el otro, entre la vida y la mera posibilidad de vivirla. Es por eso que se pregunta: “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Vich Flórez, Cynthia, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Scriptura*, Facultad de letras. Sección de literatura española, Universidad de Lleida, números 8/9, (1992), p. 233.

<sup>195</sup> El poema apareció previamente en la revista *Maldoror*, Montevideo, n° 9, (septiembre-noviembre de 1973), pp. 42-43. Junto con otros versos publicados en la misma revista en diciembre de 1972 (muy poco después de su marcha), se trata de las únicas publicaciones que realiza en su país durante la dictadura. Encontramos algunas diferencias con respecto a la edición de Lumen en 1976, entre las que destaca la supresión de los versos “Cuando volviste / con indiferencia las miraste” (situados después del verso 50: “su densidad”). En esta misma versión se añadieron los seis últimos versos, que no existían en la de *Maldoror* (desde “colgada todavía del techo” hasta el final). Así, con las supresiones y las añadiduras, de los 98 versos de 1973 se pasó a los 102 de 1976.

<sup>196</sup> Nótese la relación entre este título y el de la obra de teatro de propia Pizarnik, “Los poseídos entre lilas”, incluida en la edición de Cristina Piña de sus *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, Corregidor, Buenos Aires, 1998. Todas las referencias a la obra de esta autora las haremos siguiendo esta edición. En algunos casos, en el cuerpo del texto colocaremos la página entre paréntesis.

<sup>197</sup> “En esta noche, en este mundo”, *op. cit.*, p. 239.

En semejante sintonía se encuentra su obsesión por nombrar y nombrarse, en una búsqueda infructuosa por instalarse en un mundo que a todas luces resulta aterrador. Las palabras son las protagonistas de la obra de Pizarnik, igual que en los versos de Peri Rossi, aunque desde otro punto de vista. Así las encontramos, por ejemplo, en el poema I: “la nocturna cacería / de palabras deslizándose” (p. 81); en el II: “Palabra por palabra / hacías la noche” (p. 81); en el III: “Si palabra / a palabra / hacías la noche / susurrándola” (p. 82) o en el IV: “Y en el silencio escondido dentro de la casa / [...] quisiste establecer la palabra exacta / sin saber / que el silencio y las palabras / son apenas agonías” (p. 83), en donde se aprecia la citada inutilidad del lenguaje<sup>198</sup>.

En la obra de Pizarnik la palabra ocupa una posición central. La búsqueda de un lenguaje capaz de nombrar la realidad y de nombrarse es recurrente en casi todos sus libros, tanto en su sentido de ausencia: “¡Qué se yo! ¡Faltan palabras!” (“Noche”, p. 26) como en el de encontrarse a sí misma: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (“Sólo un nombre”, p. 31). En su terrible asociación con la muerte, su escritura se precipita por los bordes del abismo al que la dirige irremediamente el silencio<sup>199</sup>. El miedo a no ser nombrada, a no poder decir ni decirse aunque sea interminablemente, la coloca en esa posición incómoda en la que duermen los sujetos sin una identidad propia, marcada por ellos mismos. Su poesía señala además el espacio de las mujeres, destinadas a reinscribir perpetuamente las imágenes con las que ha sido enmascarado. Por esa razón, “debajo está ella”, bajo los ropajes que la visten y engendran, confinándola en esa voz que sin embargo nunca es una: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (“Piedra fundamental”, p. 152) y que la obliga a afirmar “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla” (p. 132).

Lo estéril y lo fragmentado se convierten en características de lo real, de lo visible, de una percepción del mundo comúnmente tomada como natural y verdadera que en el fondo no es más que un río que se dispersa. La lengua brota así escindida de la cosa a la cual designa, y la poeta se resiente de esa inexactitud, de esa ambigüedad que permite a las palabras asumir vida propia, renombrar como quien vuelve a nacer. Sin embargo, lejos de responder a tantas preguntas, el lenguaje se disgrega, incapaz de configurar un discurso que se asemeje siquiera a su deseo:

---

<sup>198</sup> Hay que destacar la singular destreza de Peri Rossi al incluir la simbología pizarnikiana en estos poemas. Además de la palabra por sí misma, aparecen también la noche, las lilas, las “damas púrpuras y misteriosas”, el silencio e incluso la propia muerte (aunque en menor medida).

<sup>199</sup> Recordemos la relación entre ambas señalada por Peri Rossi en uno de sus artículos: “el lenguaje nos da la identidad. Hablar es nombrar, re-conocer, y es también *dar*: hablando me revelo, entrego parte de mi yo, y reclamo lo mismo del interlocutor. George Steiner [...] señala, con precisión: «Nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano». Le faltó agregar: sólo puede destruirnos de manera equivalente hablar en soledad, estar rodeados de silencio, la ausencia de oyente o de interlocutor”. (“Los hijos de Babel”, *El País*, (19 de diciembre de 1984), col. 1 y 2, p. 13) De esta ausencia de interlocutor habla también Pizarnik.

Hemos dicho palabras,  
palabras para despertar muertos,  
palabras para hacer fuego,  
palabras donde poder sentarnos  
y sonreír

[...] Hemos inventado nuevos nombres  
para el vino y para la risa, [...]

Yo ahora estoy sola [...]   
arrojando palabras hacia el cielo,  
pero yo estoy sola  
y no puedo decirle a mi amado  
aquellas palabras por las que vivo<sup>200</sup>.

La soledad generada por el silencio, por la *falta de palabras* que en Peri Rossi apunta al juego y la rebelión, en Pizarnik se convierte en agonía, en un mundo dominado por el miedo en donde las palabras, inservibles del todo, terminan sucumbiendo:

Han venido.  
Invaden la sangre.  
Huelen a plumas,  
a carencia,  
a llanto.  
Pero tú alimentas al miedo  
y a la soledad [...]

Han venido  
a incendiar la edad del sueño. [...]

Pero hace tanta soledad  
que las palabras se suicidan<sup>201</sup>.

Dado que representarse a sí misma implica incursionar en parajes no conocidos ni antes creados, transgrediendo sólidas construcciones culturales, la búsqueda de Pizarnik se suma a la de sus antecesoras como un desafío que no todas enfrentan de idéntico modo. De ahí que las diferencias con Peri Rossi sean tan patentes, y lo que en una se asuma como libertad creadora en otra sea el fundamento poético que la encierra en la incertidumbre y el miedo. En ambas se percibe, sin embargo, el aspecto lúdico, representado por el desorden lógico-sintáctico de la frase o la proliferación de significados y/o significantes. Ejemplos de esta dislocación los encontramos en muchos poemas de Peri Rossi, como el que sigue:

---

<sup>200</sup> “Cenizas”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>201</sup> “Hija del viento”, *op. cit.*, p. 39.



Todo el día estuve mirando la color  
 Del día estuve mirando la color  
 Todo el día la color  
 Día mirándola  
 Todo  
 La estuve mirando el día entero  
 Su color miraba  
 La (p.7)

Una desestructuración que en Pizarnik se convierte más en una distribución espacial que en un desorden sintáctico:

	criatura en plegaria	
	rabia contra la niebla	
escrito		contra
en		la
el		opacidad
	no quiero ir	
	nada más	
	que hasta el fondo	
oh vida		
oh lenguaje		
oh Isidoro (p.255)		

La verdadera dislocación del lenguaje aparece, sin embargo, en la obra en prosa de la argentina, tanto en su texto dramático “Los poseídos entre lilas”<sup>202</sup> como en los recogidos bajo el epígrafe “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, entre otros. En buena parte de esta prosa de naturaleza surrealista y onírica encontramos fragmentos en los que el componente lúdico implica la creación de palabras o bien de nuevos significados, en ocasiones dados por la proximidad de otro término fonéticamente similar:

#### LA BUFIDORA

Bufe el eunuco<sup>203</sup>,  
 silbe el cuco,  
 encienda la hacienda,  
 perfore el foro,  
 forre el furor despilfarzado a ras de la desdentada calavera  
 paramera,  
 cale la cala la calavera,  
 lije el lejano lejos,

<sup>202</sup> Pizarnik también utiliza este título para una serie de poemas: ver *op. cit.*, pp. 169-171.

<sup>203</sup> Tomado de la expresión de Darío en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, un desafío a los que no pueden crear como él (preñar a las musas). Recogemos la cita completa: “Y, la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco: cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta.” (Darío, Rubén, “Palabras liminares”, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 88)

licue el licor del delincuente,  
 amarreteee a Maritornes,  
 hornee su honra,  
 peine sus penas,  
 afane su afán,  
 felicite en fellatio,  
 colacione poluciones,  
 matadlos           pum-pum  
 de nuevo           pif paf  
 ¡más!               toc  
 ¡más!               clic  
 contactad           clic-toc  
 contraed           langue d'oc

(pp. 310-311)

Las diferencias de intención se perciben en otros versos de factura similar (en cuanto a esa dislocación de la que hablamos) pero de sentidos muy distintos. Como se puede observar en el siguiente poema, en Peri Rossi predomina el impulso erótico-amoroso, mientras que en Pizarnik se trata de un elemento más lúdico, de corte más vanguardista que sin embargo encierra una dura posición ante la vida no carente de transgresión. Veamos el poema de la autora uruguaya:

Mora y barroca  
 mura y mara  
 barrunta y bala  
 por su boca  
 yo barumbé  
 un moro entero (p. 15)<sup>204</sup>

Por otra parte, también en la obra en prosa de Pizarnik en concreto en la primera parte de “El hombre del antifaz azul”<sup>205</sup>, la relación entre la lógica y el lenguaje se advierte en la revisión o reescritura del comienzo de *Alicia en el país de las maravillas*, en donde la protagonista aparece señalada como “A.” y se cuelan algunas cuestiones tratadas en *A través del espejo*, especialmente relacionadas con los equívocos que este conlleva. En esta versión, los mensajes que Alicia encuentra para aumentar o disminuir de tamaño no solo difieren del original sino que apuntan a ese “otro lado” donde el encuentro con el yo se convierte en un hallazgo extraño de ese otro paradójicamente contradictorio: “*Bébeme y serás la otra que quieres ser*”<sup>206</sup> (p. 177) o simplemente fuera de la lógica del discurso: “*Bébeme y verás cosas cuyo nombre no es sonido ni silencio*” (p. 178).

<sup>204</sup> Es interesante señalar en este poema una ligera semejanza formal con el gílgico cortazariano.

<sup>205</sup> *op. cit.*, pp. 175-184.

<sup>206</sup> Véase la conexión de este verso con la idea del doble como reflejo, como ese otro inalcanzable que se oculta detrás de los espejos pero también detrás de las máscaras de identidad.

Es interesante resaltar las semejanzas entre estos tres textos (el de Carroll, el de Pizarnik y el de Peri Rossi) que plantean desde diferentes perspectivas la delgada línea que separa al yo, al sujeto, de ese otro que lo limita. De hecho, en todos ellos se observa que la imagen que proyecta el espejo no se corresponde con la persona que se mira no por estar “al revés”, sino porque detrás del mismo fluyen múltiples significados, infinidad de variantes que evocan, más que informar, no lo que cada uno es o debe ser, sino lo que puede ser en cualquier momento. Dicha versatilidad del lenguaje es descubierta por Alicia al viajar al otro lado, pero también la encontramos en los poemas de Peri Rossi dedicados a Carroll, especialmente en aquellos versos en donde descubre que finalmente ni Charles Dogson ni Carroll ni Alicia son quienes decían (o pensaban) que eran:

El viejo presbítero Charles Dogson  
amaba a Alicia, que amaba a Lewis Carroll,  
que estaba enamorado de la lógica,  
que no amaba a nadie,  
porque carecía de espejo. (p.89)

Desde un primer momento, el sujeto reflejado en el espejo se encuentra con un “yo-otro” que disuelve la oposición en una nueva encrucijada del individuo para consigo mismo, en un dilema ontológico entre el “ser” y el “deber ser”, entre el yo conformado por el sistema dominante y los numerosos “yoes” que sobreviven por debajo del reflejo —y que también constituyen al poeta. En su dimensión mítica, el espejo aparece con una función temporal y existencial variable, y esa ambivalencia le permite además reproducir las imágenes al mismo tiempo que las contiene y absorbe. Para las mujeres —así como para las escritoras— el espejo ha sido el lugar simbólico en el que se las ha inscrito, como imagen distorsionada creada por el hombre y que ha ocultado los posibles rasgos de una “identidad femenina anterior”. En este espejo-texto que las encierra, las mujeres se han auto-contemplado durante siglos, intentando coincidir con esa imagen perfecta, que en su inmutabilidad linda con la muerte. Texto y espejo se funden así en una semejanza funcional y simbólica que delimita los bordes precisos entre el “deber ser y el “no deber-ser”, entre el “ángel del hogar” y el monstruo, las dos caras de la misma moneda por las que se ha regido el sistema patriarcal. Traspasada de signos, la mujer escrita o dibujada, reflejada en el frío cristal de una vida sin deseos, se oculta y se desplaza bajo las numerosas máscaras de la “femineidad”. Tal escisión característica del espejo aparece en numerosos poemas de Pizarnik, como en “La que fue devorada por el espejo / entra en un cofre de cenizas [...]” (p. 63), “en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (p. 79) o en la serie titulada “Caminos del espejo” (pp. 131-133) de

*Extracción de la piedra de la locura.* Seguramente el que mejor concentra toda su simbología se este otro, de los más conocidos de la autora:

El poema que no digo,  
el que no merezco.  
Miedo de ser dos  
camino del espejo:  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe. (p. 75)

En este caso, la disociación del sujeto se traduce en temor, en esa imagen terrible de un ser desconocido que “come” y “bebe” desde dentro al propio ser. Este espejo metaforizado en prisión aparece también en Peri Rossi, en un poema titulado “Cautiverio” en el cual las imágenes reflejadas incrementan la sensación de encierro de la jaula y el jardín, elementos ya utilizados tradicionalmente por la literatura para constreñir la belleza dentro de un espacio determinado en donde es disfrutada por otros (casi siempre, personajes masculinos):

Ah qué mórbida  
te mueves  
puma  
pugnas  
por atravesar  
la jaula del jardín  
donde te he encerrado  
entre espejos fríos  
para que no te vayas,  
para hacer poesía. (p. 17)

Se observa claramente la relación entre el atributo animal de la mujer (“puma”) y su posterior confinamiento en un jardín-jaula cuyos espejos devuelven su imagen, repetida y reiterada además por la propia poesía, por la palabra en última instancia.

También encontramos este recurso simbólico en los versos finales de uno de los poemas de la serie “Alejandra entre las lilas”: “la soledad de Alicia en el espejo, otrosí / Alejandra.” (p. 82), en el cual vuelve a converger con la obra de Carroll (elemento que invierte y distorsiona la realidad).

Como bien sostiene Kathleen Lignell<sup>207</sup>, en la poesía de Peri Rossi existe un constante movimiento de ambigüedad y descentralización del sujeto, efecto que consigue gracias al uso de varias técnicas, como la acumulación, la escasez de signos de puntuación, la multiplicidad de

---

<sup>207</sup> Véase su artículo “The mirror as metaphor in Peri Rossi’s poem «Applications of Lewis Carroll’s logic»”, *Latin American Literary Review*, volumen XVI, enero-junio 1988, n° 31, Universidad de Pittsburgh, pp. 24-33 (incluye traducción al inglés de la serie de poemas citados).

imágenes sobre un mismo asunto, el tono irónico y el intercambio de identidades, de manera que el lenguaje se convierte en el tema principal del poema. Tanto este intercambio como la ironía le otorgan al texto ese carácter de deslizamiento, de pérdida de las bases que han sostenido una realidad y unos significados determinados, tomados como únicos y verdaderos. Al concebir el universo como lenguaje, como guión en permanente reescritura, Peri Rossi trastoca los fundamentos de la lógica misma, partiendo para ello del propio estilo de Carroll, con lo cual reconstruye también las “maravillas” de Alicia, precisamente gracias a la acción de los espejos. El texto como mundo ya no es único sino muchos y la metáfora que mejor lo representa es ese espejo que puede transformar la realidad y el arte, símbolo de lo múltiple y lo diverso pero también de las inscripciones reiteradamente reflejadas. Así, la imagen del reverendo Charles Dogson se convierte en “El estrangulador de Boston” (poema V, p. 88), pero también en el propio Carroll a quien le gustan las niñas (poema VII, p. 89). Y además de reflejar, permite la entrada a otras realidades donde todo puede ser posible, como fotografiar a niñas (III, p. 88) o incluso amarlas (VIII, p. 89).

El país de las maravillas es también ese “otro lado” en donde no están inscritas las normas del “Deber / No deber ser” ni las grandes disciplinas que fundamentan nuestra cultura. Y sin embargo, su espacio es absorbido por el poder para establecer imágenes idénticas a sí mismas, estáticas y arquetípicas, que apenas sufren el paso del tiempo:

Lewis Carroll inventó las maravillas  
porque cuando nació ya se habían inventado los espejos,  
por lo cual no pudo inventar ni la literatura  
ni la matemática ni la lógica,  
ni la violación de niñas. (VI, p. 89)

Es precisamente en ese “no lugar” sin tiempo en donde los grandes relatos, las normas y percepciones del yo hegemónico y patriarcal se instalan, naturalizando arbitrarias desigualdades. Siguiendo las tesis de Luce Irigaray, el espejo recoge la imagen creada por el logos masculino en un proceso de “especula(riza)ción” en el que estarían inmersos también los actos del pensar y del comerciar (acepciones de “especulación”) fundamentos de la cultura falogocéntrica. Como el espéculo ginecológico al que figuradamente hace referencia la filósofa, el espejo construye la realidad y al mismo tiempo la refleja, de modo que el sujeto no se percibe como es sino como “debería ser”. La imagen que le devuelve no es la suya, sino aquella inscrita a partir de toda una serie de convenciones y normas que coartan el deseo. De ahí que el reverendo Charles Dogson, ante la inscripción de su “pecado”, decida eliminar estos elementos:

El reverendo Charles Dogson  
abandonó la Iglesia  
cuando encontró en un espejo  
una inscripción que decía  
«Al viejo Charles Dogos  
le gustan las niñas».  
Nunca supo si esa frase la había escrito  
Lewis Carroll  
o una muchachita, alumna suya,  
llamada Alicia.  
De todos modos, como el reverendo Charles Dogson  
era un hombre muy piadoso,  
ese mismo día eliminó los espejos de su casa,  
colgó los hábitos  
y se dedicó a la fotografía.  
Alicia escribió un libro  
que se llama «Las maravillas de Lewis Carroll». (p. 89)

Esa escisión entre el yo del espejo y el propio sujeto simboliza estratégicamente el desfase percibido por las mujeres entre las figuras creadas por el imaginario masculino y ellas mismas, desfase que ha provocado más signos de neurosis y esquizofrenias que de rebelión. En estrecha sintonía con el rito y el mito, el espejo funda y refleja toda una simbología orientada a delimitar lo que es y no es el sujeto, dentro de una “lógica del género” cuyo fundamento básico es precisamente la repetición. En palabras de Lucía Guerra:

A diferencia de la mayoría de las expresiones de la cultura, la lógica del género parece funcionar de manera similar al mito y al rito, en una reiteración estática y no dialéctica, que constituiría, ampliando la teoría de Foucault, un epistema inicial que atribuye estaticidad a su fundamento biológico. Este mecanismo eternizador también funciona en el nivel de las estipulaciones acerca de lo propio de los hombres y lo propio de las mujeres generando una esencialización que, al incluirse en la esfera de lo natural, fija y estanca en lo que podría ser denominado la prisión del género<sup>208</sup>.

A partir de esa “ilusión colectiva” —en palabras de Bourdieu— se produce una deshistorización y una eternización de la división sexual basada en una arbitrariedad (como es darle mayor importancia al órgano sexual masculino). El discurso sobre la sexualidad y las diferencias se autolegitima a través de este espejo que simboliza al mismo tiempo que distorsiona y disfraza, de modo que la imagen reflejada no es idéntica a la real. Es precisamente esta distorsión la que permite la confusión entre el yo y el otro, entre la imagen que cada uno tiene de sí y la que reproduce el espejo (bien sea entendida como estáticamente preinscrita o como “extranjera, otra”), entre realidad y apariencia, sentido y no sentido. Una confusión que desestabiliza por supuesto las bases mismas

---

<sup>208</sup> Guerra, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2008, p. 85. (Los subrayados pertenecen al original).

del lenguaje, y en esta dirección es utilizada tanto por Carroll como por Peri Rossi, compartiendo en esencia la intención de trastocar las bases de una supuesta “lógica” inherente al sistema lingüístico-gramatical y a través de la cual construimos el mundo. Pero la autora uruguaya no se limita a seguir los planteamientos del escritor inglés, sino que los supera mediante la parodia, traspasando además las fronteras entre prosa y verso:

1. Ningún fósil puede estar traspasado de amor.
2. Una ostra puede estar traspasada de amor.  
Ella dulcemente depositaba el fósil  
de la ostra que se había llevado a la boca  
en el borde del plato. Lo contemplaba después,  
melancólica, con cierta ternura.  
—¿Es que acaso te dan pena?  
—Amo su constitución, su textura, la frescura de su piel,  
su áspero y antiguo sabor a mar.
3. *Ninguna mujer que coma ostras puede estar traspasada  
de amor* (p. 87)

Aludiendo a otro tipo de lógica, el poema II introduce la imagen mitológica del ánade que luego se identifica con el sexo femenino e incluso con la propia mujer:

*Algunos ánades están desprovistos de poesía*<sup>209</sup>  
no su ánade rosada,  
no su ánade escondida,  
no su ánade recóndita  
no el gorjeo de su ánade por las noches  
entre sábanas púrpura  
y alfombras carmesí.  
No su grito de ánade  
cuando se siente penetrada. (p. 87)

Por otra parte, la disgregación lingüística conlleva también el intercambio de papeles entre creadores y personajes (Alicia), así como un juego continuo que permite modificaciones de diversa índole: “Lewis Carroll fotografiaba niñas vestidas [...] / a las cuales dedicó un libro terrible / Alicia en el país de los espejos” (III, p. 88); “Alicia escribió un libro / que se llama «Las maravillas de Lewis Carroll»” (VII, p. 89). En un movimiento fluido, tales dislocaciones cobran múltiples formas en estos poemas, especialmente a partir del número III, que ponen de manifiesto la incapacidad del lenguaje para representar el miedo.

---

<sup>209</sup> Obsérvese el uso de la cursiva, tanto en este poema como en el anterior, para diferenciar las “premisas” del lenguaje lógico del resto del texto.

De lo estudiado hasta ahora podemos deducir que esta concepción unívoca ha llevado al fracaso tanto en la comunicación lingüística como en las relaciones erótico-amorosas, al distorsionar la identidad del otro. De ahí que se intenten nuevas vías en donde la voz de los silenciados posea una importancia vital. Es así que el discurso infantil y el de las mujeres, al entender que proceden de sujetos carentes de valor en una sociedad estructurada sobre el prestigio, (en realidad, “objetos”) se convierte en pura transgresión, al tomar el lenguaje del poder para subvertirlo. Nombrar se convierte entonces en una herramienta desmitificadora, que renueva la realidad al mismo tiempo que la palabra:

Primitiva participas del rito de la palabra  
como si fuera un juego  
ceremonia de bacantes ebrias  
Balbuceas los nombres de los dioses más secretos  
con penetrante voz de hereje,  
no de celebrante  
y cuando cae la noche de los significados  
bailas una danza macabra junto a los ídolos caídos. (p. 22)

Mitos y significados se reinventan desde la herejía, desde una concepción permeable del lenguaje, lleno de porosidades que permiten el libre intercambio de identidades y significaciones:

Amabas a las niñas  
porque su lenguaje  
volaba libre  
sin obligaciones  
desconociendo las leyes fundamentales  
esas que impiden llamar alero  
a una porción de harina y George Trakl  
al horno. (p. 58)

Tal desestructuración gramatical y léxica propia de la jerga infantil es una señal de rebelión producida al negarse a acatar las reglas del habla adulta, manteniéndose en un mundo abierto a las propias necesidades. Como bien afirma George Steiner:

En la medida en que los niños constituyen una minoría explotada y dispuesta a la rebelión, es inevitable que, al igual que el proletariado o las minorías étnicas, ridiculicen y pasen a saco la retórica, las palabras tabúes, las expresiones insoportablemente normativas de sus opresores<sup>210</sup>.

De manera general, se tiende a considerar este lenguaje como una versión embrionaria e inferior a la del adulto. Sin embargo, al mismo tiempo esa desestructuración ha interesado a buena

---

<sup>210</sup> Steiner, George, *op. cit.*, p. 53.



parte de los creadores, como lo pone de manifiesto la indagación que realizan los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX. Así se desprende no solo de los relatos sobre Alicia sino también de las aventuras de Gulliver o las reflexiones aparecidas en cuentos como “The pupil” de Henry James e incluso en *Otra vuelta de tuerca*. También son destacables las transcripciones del lenguaje infantil realizadas por Marx Twain, que por primera vez expresan su propio modo de ser y hablar, así como su aparición en algunos relatos de Salinger (ver “Un día perfecto para el pez banana”). Asimismo en el poema dramático *Los Reyes* de Cortázar, el Minotauro (el poeta) cambia las designaciones de las cosas, lo que inquieta al poderoso y lógico Teseo.

Todas estas obras constituyen un precedente importante que revela la importancia del lenguaje infantil como vehículo de transgresión. La libertad lingüística presente en la infancia es enorme, tanto para nombrar como para otorgar nuevas significaciones, en esa búsqueda de verdades que todo conocimiento (incluso el poético) implica. En una situación semejante, también el lenguaje de las mujeres se encuentra desposeído del poder nominador masculino, desventaja cuya otra cara desvela el aumento de otras formas de comunicación y conocimiento (lingüísticas o no) con las que incluso se han atrevido a forjar identidades propias (tímidamente en el pasado, con más fuerza en la actualidad, pero siempre dependiendo de otros factores). En palabras de George Steiner:

En la mayor parte de las sociedades y en el curso de la historia, la condición de las mujeres ha sido semejante a la de los niños. Ambos grupos son mantenidos en una situación de privilegiada inferioridad. Ambos están sometidos a formas innegables de explotación — legal, sexual, económica—, pero al mismo tiempo viven rodeados de una mitología que los trata con especial consideración. La sentimentalización victoriana de la superior moral de las mujeres y de los niños pequeños coincidía con formas brutales de sujeción sexual y económica. Bajo una presión psicológica y sociológica, ambas minorías han llegado a desarrollar toda una mecánica interna de comunicación y de defensa (las mujeres y los niños constituyen una minoría simbólica bien circunscrita y definida aun cuando, en virtud de una guerra o de circunstancias especiales, excedan en número a los adultos masculinos de la comunidad). Las mujeres, igual que los niños, poseen un universo lingüístico propio<sup>211</sup>.

Lo señalado hasta ahora nos lleva a entender el poemario objeto de estudio como una transgresión al sistema androcéntrico, al estar escrito por un sujeto lírico subalterno (mujer) que en ocasiones se disfraza de otros sujetos, poniendo en evidencia las estrategias utilizadas por el poder para legitimar una desigualdad basada en supuestas premisas “naturales” y científicas. De nuevo la palabra y la cosa aparecen para dejar claro su relación arbitraria, así como la función castradora del

---

<sup>211</sup> *Idem*, p. 57.

lenguaje, que impone normas, silencios y concepciones que impiden llegar al otro. Algo que ya señalaba Alejandra Pizarnik en un magnífico poema en el que las relaciones entre amor, poesía y libertad provocan una visión nítida, intensa, pero también terriblemente cruda de lo cultural y de la vida misma:

en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento [...]

las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré? [...]  
ninguna palabra es visible [...]

los deterioros de las palabras  
deshabitando el palacio del lenguaje  
el conocimiento entre las piernas  
¿qué hiciste del don del sexo? [...]

en esta noche en este mundo  
donde todo es posible  
salvo  
el poema

hablo  
sabiendo que no se trata de eso  
siempre no se trata de eso  
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
el que no sirva ni para  
ser inservible  
ayúdame a escribir palabras  
en esta noche en este mundo<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> “En esta noche en este mundo”, *op. cit.*, pp. 239-241. Son evidentes las semejanzas entre este poema y algunas composiciones de Peri Rossi, en las que se percibe la relación establecida entre hablar y hacer el amor (“las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia”) al tratar la incomunicación con el otro. En esta dirección se encuentran también los últimos versos de este mismo texto, en donde la poeta argentina anuncia la imposibilidad del propio poema, incluso para ser prescindible. Una afirmación que encontramos al final de “Cacería para un solo enamorado”: “una palabra descompuesta / una palabra que no sirve para nada” (p. 80).

### 3.3.3 De diosas y niñas. Imágenes cambiantes de la mujer

Una figura que aparece de manera constante en la obra perirrossiana (tanto en su poesía como en su prosa) es la diosa, bien sea a través de las estatuas o bien a través de alusiones a una supuesta “divinidad” de la mujer amada. La fuerza que cobran tales elementos simbólicos en algunos de sus textos es importante y su estudio resulta significativo (como se recoge de algunos trabajos críticos y tesis doctorales)<sup>213</sup>, especialmente a la hora de entender con mayor profundidad el uso de la parodia y otros recursos similares en el conjunto de su obra. Una aproximación a este asunto no puede pasar por alto las diferentes teorías acerca de una posible antigua etapa de “matriarcado” anterior a la patriarcal, basada la figura de la diosa (en sus múltiples variantes, también como “naturaleza”) y con unos parámetros de pensamiento ajustados a ello, sustituidos más adelante por los masculinos, basados en múltiples dioses-sujetos y en la apropiación de lo femenino como objeto.

En su libro sobre la diosa blanca, Robert Graves señala las conexiones entre el lenguaje mitológico y ese otro lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas en honor a la diosa Luna (o Musa). La poesía “verdadera” —considerada por este autor como “el original inmejorable y no como un sustituto sintético”<sup>214</sup>, capaz de “erizar los pelos” o hacer palpitar el corazón— no puede ser entendida más que como un tributo a la diosa, como “señora” que rige su destino. En palabras suyas:

Ese lenguaje fue corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes de Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales. Luego vivieron los primeros filósofos griegos, que se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora llamado clásico) en honor de su patrono Apolo, y lo impusieron al mundo como la última palabra respecto a la iluminación espiritual: opinión que ha predominado prácticamente desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias arcaicas de la era infantil de la humanidad<sup>215</sup>.

Graves vincula la caída de la diosa (y la consecuente subordinación de la mujer) con la conquista de estos pueblos de Europa por parte de algunos clanes patriarcales procedentes del Este,

---

<sup>213</sup> Remitimos a la bibliografía final y especialmente a la tesis citada de María Jesús Fariña Busto.

<sup>214</sup> Graves, Robert, *La diosa blanca*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1983, p. 10.

<sup>215</sup> *Idem*, pp. 10 y 11.

a principios del año 2000 a.c.<sup>216</sup>. El mismo autor afirma que las mujeres de estas sociedades tenían un poder que les fue arrebatado, entendiendo que vivían en una especie de matriarcado que desapareció bajo el nuevo imperio de lo masculino. Modernas investigaciones antropológicas han puesto en duda estas tesis, sostenidas por Bachofen y otros, explicando que se ha deducido erróneamente matriarcado de matrilinealidad, y que dicho error se ha sostenido en el tiempo como parte de un mito ancestral sobre un supuesto pasado en donde las mujeres gobernaban. La antropología feminista ha señalado además que el hecho de que la herencia y el clan fueran transmitidos por la madre no significaba que el poder público (político y religioso, básicamente) lo tuviesen las mujeres<sup>217</sup>, ni por supuesto que la valoración de la actividades femeninas, de lo femenino en general, fuese mayor.

Dicho esto, no podemos estar del todo de acuerdo con las afirmaciones expuestas por Gemma Gorga López en su artículo sobre la presencia de la diosa en la poesía de Cristina Peri Rossi. Gorga alaba la recuperación del mito que según ella realiza Peri Rossi, porque le otorga una nueva sensibilidad. Sin embargo, está claro que el mito ha sido y sigue siendo una elaboración cultural eminentemente patriarcal que le ha servido al sistema para legitimar y des-historizar la subordinación de las mujeres. Cuando este es tomado por una escritora para recrearlo, se supone que el mismo hecho implica ya un acto de transgresión, porque como bien señala Gorga López, citando a Robert Graves: “la mujer no es poeta; es Musa o no es nada”<sup>218</sup>. Efectivamente, si la mujer no es poeta no puede acceder al mito —y mucho menos al de la diosa según lo entiende Graves— por lo que cualquier uso que aquella haga de este se convierte en apropiación. Hasta aquí podemos estar de acuerdo. Sin embargo, no compartimos la idea que se trasluce en su artículo de que la recuperación del canto a la diosa sea cuanto menos que un acto recuperación de ese supuesto poder femenino perdido, que además según sus tesis hay que agradecerle a los artistas:

A los artistas hay que agradecerles que hayan mantenido con vida este mito milenario y que lo hayan salvado de las garras de un racionalismo salvaje que, por momentos, ha amenazado su supervivencia. Algunos opinan que la misión del auténtico poeta es zambullirse en las aguas de la mitología, dispuesto a explorar sus misteriosas riquezas. Entre los tesoros sumergidos que debe rescatar se encuentra, evidentemente, la herencia de la Gran Diosa, la Diosa Blanca, la Diosa Luna. Nadie lo ha

---

<sup>216</sup> Para la cita completa, ver: Graves, Robert, *Los dos nacimientos de Dionisio*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p.87.

<sup>217</sup> De hecho, en algunas sociedades donde no gobernaba el marido, sí lo hacía otro varón: el hermano de la madre u otro emparentado con ella. Un buen resumen de las principales tesis de la perspectiva feminista en la antropología aparece en el libro de Estela Serret, *El género simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001. Remitimos también a la obra de Margaret Mead para un análisis más pormenorizado.

<sup>218</sup> Gorga López, Gemma, “El renacer de la diosa en la poesía de Cristina Peri Rossi”, *Salina*, nº 17, (2003), p. 207, 2ª col. La cita de Graves aparece en la citada *La diosa blanca...*

planteado con más valentía y racionalidad que Robert Graves, cuando la definió como «el único tema poético» que valía la pena<sup>219</sup>.

Tampoco estamos de acuerdo con que el canto a la diosa se haya agotado, ni que Peri Rossi lo revitalice en su poesía (por lo menos, no en el sentido que le da esta investigadora). Aunque el citado trabajo aporta importantes datos para un análisis del tratamiento que la autora uruguaya hace de este mito, creemos que su teoría se fundamenta en el error de considerarlo heredero de un antiguo matriarcado. Aun cuando sostenga sus tesis sobre argumentos míticos y no antropológicos, el mero hecho de creer que el rescate de este mito por parte de las escritoras puede significar un gran avance coloca sus postulados dentro del sistema patriarcal que lo ha creado. Entendiendo la diosa como “el único tema poético” que vale la pena, ¿no se está cayendo en esa tradición masculina que sublima a la mujer a partir de imágenes como la de la Virgen María?

Por otro lado, el espacio de lo ambiguo —donde efectivamente la diosa se ubica para expresar lo uno y lo diverso, no como elementos en oposición sino como complementarios— es, como bien indica en una de sus notas, una de las principales características del lenguaje mitológico, en donde cualquier cosa puede “ser” y “no ser” al mismo tiempo<sup>220</sup>. Tal constitución de la diosa como atractiva y repulsiva, buena y malvada, casta y libidinosa, ha conformado todo un imaginario, derivando a lo largo de la historia en otras formulaciones antitéticas recogidas especialmente en las figuras victorianas del “ángel del hogar” y el “monstruo” y que, en un grado de interiorización más profundo, han generado toda una serie de imágenes duales que culminaron en la configuración de la “mujer fatal”:

La Diosa es una mujer bella y esbelta con nariz ganchuda, rostro cadavérico, labios rojos como bayas de fresno, ojos pasmosamente azules y larga cabellera rubia; se transforma súbitamente en cerda, yegua, perra, zorra, burra, comadreja, serpiente, lechuza, loba, tigresa, sirena o bruja repugnante. Sus nombres y títulos son innumerables<sup>221</sup>.

La importancia que este mito ha cobrado en la obra de Peri Rossi se encuentra en su capacidad para transportarlo de una manera muy particular a las relaciones lesbianas, disfrazando para ello a la voz poética, que alterna entre diferentes géneros para cantar a una imagen fuertemente codificada dentro de una cultura masculina, rompiendo con ello los arquetipos. En su apropiación o reescritura, Peri Rossi reflexiona sobre el misterio y la multiplicidad de “lo femenino”, pero

---

<sup>219</sup> *Idem*, p. 207, 1ª y 2ª col

<sup>220</sup> Nótese, asimismo, la relación de esta ambigüedad con la presente en los espejos y el mundo de Alicia.

<sup>221</sup> Graves, Robert, *La diosa blanca*, op. cit., p. 29.

contrariamente a lo que opina Gorga López, entendiendo este concepto dentro de una lógica patriarcal. Lo que Peri Rossi desestabiliza es la base de este discurso, al no coincidir el lugar de enunciación con el sujeto masculino, sino con un “yo” poético que toma la voz del amo para decir “lo opuesto de lo que ellos dicen”<sup>222</sup>, desvelando así el origen cultural, simbólico, de las construcciones que han mantenido la desigualdad y la discriminación, los silencios. Y a la vez, en ese juego simbólico, en esa ambigüedad, la voz poética indaga en aspectos tales como la relación entre el yo y el otro, el amante y lo deseado, Eros y Logos.

Esa oscilación del signo “mujer” entre extremos aparece perfilada a lo largo de *Diáspora*, a partir de figuras de la mitología clásica, imágenes animalistas, estatuas, la *femme fatale* o las niñas. El tratamiento general que se le da a estos recursos es el del punto de vista del amante despechado, que ve en la mujer a un ser atávico, en ocasiones ligado a lo salvaje y que puede llegar a ser cruel en su indiferencia ante el sufrimiento del otro, a quien destruye inexorablemente: “Le: / sacó de la jaula, / y una vez afuera / ella lo devoró / sigue masticando” (p. 51).

Esa peligrosa animalidad aparece también en otros versos, simbolizada en la figura del puma:

Aguarda en penumbra  
Su animal acecha  
en oscuridad asedia  
Su puma terrible  
en mansa  
ineluctable cacería  
Y está triste. (p. 12)<sup>223</sup>

Pero la vinculación entre animalidad y peligro, entre el deseo y el miedo, se percibe mejor en el poema siguiente, en donde el interés de la voz poética por el comportamiento sexual de los animales —especialmente insectos— registra esa mezcla de atracción y repulsión, temor, que le genera la mujer amada y que en este caso concluye con una ironía que encierra además una crítica a la ausencia de ese deseo en la sociedad moderna:

La amarántula la mole la maja  
mojadas por la lluvia  
La mora la cava la mística  
moradas momentáneas

La plural sabiduría de las hormigas

---

<sup>222</sup> Véase a este respecto el poema “Condición de mujer”, recogido en *Otra vez Eros*, que analizaremos más adelante.

<sup>223</sup> La figura del puma aparece también en los poemas de las páginas 17 (“Cautiverio”) y 18 (“Pensadora del aire”).

La consorte mortal  
La araña asesina  
La larva de la mariposa  
El celo de los rinocerontes

Y hay gente que, todavía,  
prefiere la televisión en colores. (p. 33)<sup>224</sup>

Ese deseo por una “peligrosa animalidad” se vuelve más explícito en otros versos, ayudado además por la introducción del elemento clásico de la bacante, que da título a una serie de cuatro composiciones. Siguiendo de cerca el mito, la amada-protagonista se pasea por las habitaciones del palacio como un animal en celo dispuesto a devorar a su presa. En su búsqueda intensa, nada parece satisfacerla, ni el placer hallado en la soledad de sus aposentos (“se pasea febril por las habitaciones / está desnuda y nada la sacia” p. 36), ni el prestado por los componentes de su corte (enanos, poetas, criadas y animales como el cabrito, vinculado con la figura del demonio):

En su corte hay por supuesto un enano  
y un cabrito.  
El enano le roza la cintura con su frente  
El cabrito salta  
atrapa una uva  
corre con una naranja en la boca  
y cuando se cansa de correr y saltar  
con la lengua tibia le raspa el sexo<sup>225</sup>.

Distinta es su relación con la figura del poeta, cuyo tratamiento recuerda vagamente al amor cortés, en su intencionalidad platónica:

También hay un poeta  
que le recita poemas antiguos  
—bacanales—  
y al cual ella jamás concede sus favores.  
Teme que satisfecho,  
se le fuera la inspiración<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> Incomprendiblemente, sobre este poema Luis M. Bourne en una reseña sobre el libro, afirma: “[...] aunque un retorcimiento o un descenso de estilo puede en ocasiones ser válido, muchos versos finales de *Diáspora* parecen gratuitamente astutos. Así, *La amarántula*, con una espléndida percepción como *La plural sabiduría de las hormigas*, sufre por una actitud anti-burguesa superficial en los últimos versos” (Luis M. Bourne, “La diáspora”, *El País*, 6/03/1977, extraído de: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/PERI\\_ROSSI/\\_CRISTINA\\_/ESCRITORA/diaspora/elpepicul/19770306elpepicul\\_2/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/PERI_ROSSI/_CRISTINA_/ESCRITORA/diaspora/elpepicul/19770306elpepicul_2/Tes/)). De más está decir que no estamos de acuerdo con esta afirmación, máxime cuando manifiesta no haber percibido la ironía de estos versos.

<sup>225</sup> “La bacante II”, p. 37. Nótese también el erotismo que se desprende de estos versos.

<sup>226</sup> “La bacante III”, p. 38.

Tal vez el poema más interesante sea el número IV, en la medida en que introduce la ambigüedad de una manera directa, al caracterizar a la criada como un ser andrógino y proponer el uso del disfraz como herramienta de seducción:

Pero quien le provoca la lascivia  
más ardiente es una criada  
de cara de ninfa  
y cuerpo de varón  
a quien no cesa de convocar a su lecho.  
La criada se resiste,  
ama a un bodeguero,  
y además, no se entregaría sin que mediara un sacramento.  
Ella la insulta primero  
y luego se da a organizar  
unas bodas falsas.  
Se vestirá de varón  
y se pondrá a los hombros unas pellizas de cuero<sup>227</sup>.

La incapacidad para saciar a su amada, razón del despecho sentido por el sujeto lírico, le conduce a aceptar, como en algún poema de *Descripción de un naufragio*<sup>228</sup>, su postura de absoluta indolencia y debilidad, como si estuviese atrapado en una tela de araña: “Siempre hay algún tonto dispuesto a amarla. / Yo soy ese tonto.” (p. 52), al tiempo que alerta a otros para que no caigan en sus redes:

Aquellos que alguna vez la amaron  
se reúnen cada noche en un aljibe,  
conversan, juegan a los dados,  
la recuerdan,  
escupen improperios por el aire  
y están dispuestos a formar un comité  
para ayudar a las próximas víctimas. (p. 50)

En el otro lado de la balanza, el miedo parece desvanecerse o al menos atenuarse no en la figura de la mujer como “ángel del hogar” —que no aparece— sino en la de aquellos símbolos, mitológicos y literarios, que han dado lugar al signo ‘mujer’ y toda su serie de pautas de comportamiento. Peri Rossi apela a esos atributos como una conjunción de virtudes encarnadas en esa mujer-diosa, a la vez que es consciente de su elaboración artificial, injusta y discriminatoria, de la cual se apropia para reescribirla:

---

<sup>227</sup> “La bacante IV”, p. 39.

<sup>228</sup> Nos referimos a “Manual del marinero”, donde la voz poética trata de elaborar un manual de amor dirigido a futuros amantes.



Vienes fabricada  
por veinte siglos  
de predestinación  
en que te hicieron así  
los hombres anteriores  
para amarte según sus necesidades  
e imperios  
y esa tradición  
si injusta  
y violadora  
no es, en resumen,  
el menor de tus encantos. (p. 32)

La imagen occidental de la mujer en ningún momento es interiorizada, y cuando se sublima —alcanzando el lugar de la diosa— lo hace desde el punto de vista erótico-amoroso, en ningún caso vinculado a lo maternal-virginal. Tampoco se percibe a esa mujer-diosa típica del juego simbólico de adoración-dominación del erotismo masculino. Gracias a la ambigüedad del género del sujeto lírico se transmutan los papeles sexuales, de manera que si en una composición aparece esa visión más “masculina” (caso de los poemas citados), en otros se asume directamente el lugar opuesto:

Penétrame  
occidental y perversa  
parodiando a los dioses más diversos:  
siglos en prolongada decadencia  
permiten que para el caso,  
cambemos del papel. (p. 23)

Tal oscilación hace caer las máscaras y estrategias de ocultamiento del deseo femenino, expresado no solo en los términos marcados mediante la persona gramatical (“Cuando te digo me siento *sola*”, p. 59; “porque *distraída* / pasé el tiempo persiguiendo a una niña”, p. 71; “signos de una tipografía que ya conozco / por haberla usado desde *pequeña*”, p. 77<sup>229</sup>) sino también en las numerosas composiciones donde el signo ‘mujer’, lejos de ser esa univocidad estática imaginada por los hombres, se transforma en múltiples mujeres a quienes la voz poética —entendemos que también femenina aunque a veces no se explicita— ama, como en una gran fiesta no monógama ni heterosexual:

Ah,  
cómo corrijo  
los pequeños errores  
de las mujeres que inventas  
cada día  
para mis infidelidades

---

<sup>229</sup> Las cursivas son nuestras. Citamos por la edición de 2001, donde añadí estos cambios.

de amarte siempre. (p. 30)

Y en este:

Sabia  
sofisticas  
cada mañana  
las mujeres que sos  
en la historia plural  
de tu amor monógamo. (p. 31)

En dicha transmutación de significados tiene un importante protagonismo el disfraz, que tanto puede ser de hombre (“La bacante IV”, ya citado) como de otros tipos de mujer (“cuya protagonista es una irritante mujer / disfrazada de niña y llamada Alicia”, p. 88). Todas estas dislocaciones de imágenes y sujetos terminan afectando a la identidad de la voz poética, que al asumir la perspectiva femenina incorpora no solo la línea tradicional occidental sino también y sobre todo el nacimiento de otra simbología propia, mutable e intercambiable, frente a la estática, propiciada por la imaginación patriarcal. Una tarea ardua y difícil, a la que la voz poética se enfrenta, a pesar de que la mujer haya estado anclada, fosilizada en un lejano pasado:

Desde la prehistoria  
vienes cargada de símbolos  
sobrecogidos de significados  
cuya pesada carga  
es difícil desmontar  
como las vértebras  
de un calcinado  
animal mitológico. (p. 26)

Perpetuada gracias al enorme poder ritualizador de los mitos —cuyas estrategias también se han trasladado a otros ámbitos del imaginario cultural, y por ende, de lo cotidiano— la imagen de la mujer objeto cobra vida en otro poema, asumida por una voz poética femenina consciente de una doble objetuación: la de su amada y la de ella misma.

Todo estaba previsto  
por la tradición  
occidental  
esa tu rebelión  
a los papeles convencionales  
la resistencia  
a ser tratada como un objeto  
el objeto  
que soy para ti  
salvo cuando te escribo

para los demás.  
Entonces te objetualizo. (p. 21)

Dicha objetuación nos conduce de nuevo al problema del espejo y la definición de identidad, puesto que el amor, el deseo, convierten al otro-mujer-amada en objeto, en un ser en el cual se proyectan todas sus imágenes y temores, pero que al mismo tiempo carece de voz y a quien es imposible alcanzar. La diferencia con respecto a la visión tradicional, falogocéntrica, es que Peri Rossi convierte esta relación en recíproca, ambivalente, en donde el sujeto que se convierte en objeto puede ser cosificado a su vez. De este modo, rompe la unidireccionalidad del sentido sin renunciar por ello al deseo. Junto a esta deconstrucción de lo tradicional-heterosexual, aparece una reivindicación nítida del lesbianismo como contrafigura precisa de una determinada forma de mirar a la mujer:

A los poetas que amaron su desnudez  
les diré:  
mucho mejor que ella quitándose el vestido  
es ella desfilando por las calles de Nueva York  
—Park Avenue—  
con un cartel que dice:  
«Je suis lesbienne. I am beautiful». (p. 63)

A estas imágenes de lo femenino, así como a esas formas de hacer evidente su distorsión, se une la identificación de la mujer con la palabra, una característica que como la propia Peri Rossi señala, traza importantes puentes entre *Evohé* y *Diáspora*. Ya hemos tratado la relación entre el lenguaje y el erotismo, pero este vínculo cobra mayor importancia cuando es el cuerpo femenino el que se convierte en lenguaje, mediante un proceso por el cual se disuelven las separaciones entre hablar y hacer el amor, y que instauran e inscriben lo visceral en un plano simbólico, como un intento más, vano, de apropiarse de ambas (mujer y palabra). Sin embargo, dicha identificación no es tan evidente en *Diáspora*, donde las palabras cobran vida más bien para convertirse en meros signos arbitrarios, que no logran develar la realidad, y que desvirtúan siempre el mensaje, la visión del otro, la comunicación lingüística, en suma.

### 3.3.4 La desmitificación como herramienta reveladora del discurso del poder

Si como apuntan la autora y Alejandra Pizarnik las palabras no hacen el amor ni son capaces de alimentarnos, ¿qué función puede tener el lenguaje, para qué sirve hablar o amar si nunca se alcanza a decir lo que se quiere, si la comunicación con el otro es imposible? La respuesta no puede ser única, ni tampoco verdadera —si por verdad entendemos aquella afirmación de un grupo de poder que en sí misma se refuerza— y en este sentido los poemas nos ofrecen multitud de variantes, a través de búsquedas invisibles que obligan a saltar de uno a otro cuerpo, de uno a otro libro, con la ingenuidad o la inocencia de quien utiliza el lenguaje o hace el amor por primera vez. Es así que las máscaras caen y entre los fragmentos florecen nuevas figuraciones, imágenes no repetidas antes en el espejo —o por lo menos, no de la misma manera— que desmitifican la universalidad de lo conocido y aun lo imaginado. La ironía se convierte en herramienta básica de uso diverso, en una “treta del débil” que sutilmente revela y se rebela, en un doble juego de mitificación/desmitificación que conduce inevitablemente al engaño y que rompe las expectativas impuestas por el discurso tradicional. Las estructuras del saber se rompen cuando a una serie de versos poblados de imágenes preconfiguradas le siguen aquellos otros que dislocan la previsible continuación. Lo podemos ver en el poema dedicado a la sexualidad animal (el ya citado que comienza “La amarántula...”) pero también, desde otra perspectiva (relacionada con el contexto histórico), en el siguiente:

Podríamos hacer un niño  
llevarlo al zoo los domingos.  
Podríamos esperarlo  
a la salida del colegio.  
Él iría descubriendo  
en la procesión de nubes  
toda la prehistoria.  
Podríamos cumplir con él los años.

Pero no me gustaría que al llegar a la pubertad  
un fascista de mierda le pegara un tiro. (p. 34)

Teniendo en cuenta la máxima citada por Ballart según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta, la relatividad que introduce la ironía es un elemento claro del espíritu contradictorio moderno, en su afán de darle forma al fracaso, a esa desazón espiritual producida por la inadecuación del ser humano en un mundo creado por él y que al mismo tiempo le es ajeno. La orfandad existencial y moral de Occidente, asumida como propia por la propia autora, es llevada al

texto por una voz poética que es a la vez identidad y simulacro, sujeto y objeto, en un juego de disfraces que continuamente pone en entredicho el *ethos* para, en palabras de Ortega y Gasset, “no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas”<sup>230</sup>.

En su intencionalidad significativa, la ironía condiciona la estructura misma del enunciado, en los diferentes niveles (fonológico, semántico, sintáctico...) pero sin abandonar del todo sus bases metafórico-retóricas. Al canalizar a la vez dos valores argumentativos en conflicto, el lector puede apreciar la diferencia entre el desvío y la norma. Es más, diríamos que no solo puede sino que debe hacerlo, si queremos que la ironía tenga lugar, para lo cual es imprescindible la complicidad de un lector (lectora) atento. Precisamente, esa atención es la que produce a la larga un tipo de lectura y de lectores diferentes, ya no predispuestos al discurso único de lo establecido, sino a las diversas desviaciones que operan en el texto, a las múltiples perspectivas que obligan a salirse de lo común.

El “yo poético” no es más que el resultado de la interpretación de un papel, de la invención de una identidad que además fluctúa dentro del propio poema<sup>231</sup>. En este sentido, es interesante recordar las palabras de Ballart acerca de las funciones de la ironía como reguladora de los excesos sentimentales e ideológicos de la poesía. Siendo esta el resultado de una experiencia artística y social que continuamente es puesta en entredicho, son los elementos irónicos los que consiguen convertir en vana cualquier tarea que intente alcanzar el absoluto. La voz se vale de una experiencia determinada que al mismo tiempo proyecta como fractura y unidad, en donde cualquier juicio moral es enseguida relativizado, llegando en ocasiones a lo auto-paródico.

La ironía se convierte así —junto con la parodia y la sátira— en la gran protagonista del arte del siglo XX, y en concreto, en un arma esgrimida con destreza por las mujeres escritoras, especialmente por aquellas que luchan por hacer suyo un lenguaje que no les pertenece pero que al mismo tiempo las nombra. Recursos como la ambigüedad, los desplazamientos, la inclusión de múltiples voces, los palimpsestos o las simples alusiones literarias conforman los textos de muchas de ellas, especialmente en el ámbito hispanoamericano.

Aunque en el libro que nos ocupa la ironía no tiene tanta presencia, es importante analizar aquellos aspectos vinculados especialmente a las alusiones literarias o juegos de intertextualidad en donde la mano de otros escritores es tomada para emborronar lo que ellos mismos escribieron. Así se percibe, con su humor característico, en los versos siguientes: “Podría escribir los versos más

---

<sup>230</sup> Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1991, p. 49.

<sup>231</sup> Recordemos que esta consideración del género como actuación se encuentra desarrollada en J. Butler.

tristes esta noche, / si los versos solucionaran la cosa” (p. 74)<sup>232</sup>. Y también en estos otros: “Si la invento es porque no existe / y esa es razón suficiente para inventarla” (p. 46)<sup>233</sup>.

Los signos de parodia se perciben, asimismo, en algunos de los poemas dedicados a A. Pizarnik, en los que se retoma el estilo de las coplas de Jorge Manrique, autor al que ya había hecho referencia en *Descripción de un naufragio*<sup>234</sup>:

¿Cómo fuiste desterrada  
desasistida,  
dónde estaban los lilas cenicientos  
de los parques,  
dó las enredaderas de los muros  
dónde las damas púrpuras y misteriosas,  
dónde tu padre y tu madre? [...] <sup>235</sup> (p. 82)

De distinto grado es la ironía que aparece en otras composiciones, en donde las referencias culturales se utilizan para poner en evidencia los escasos conocimientos de la amada, así como sus preferencias de orden más fetichista (literariamente hablando). Un ejemplo lo encontramos en el poema de la p. 35, en donde la “saga pavesiana” imaginada por la voz poética para encerrar sus sentimientos se estrella contra el muro de la ignorancia:

En largas sagas pavesianas  
puso su extrañeza  
el viento  
de quererte  
muros adentro  
moribundo  
en  
larga  
saga  
pavesiana  
por ti  
que solo lees a Agatha Christie. (p. 35)

---

<sup>232</sup> La referencia a Neruda es tan evidente que no creemos necesaria apuntar el poema al que hace referencia.

<sup>233</sup> Tal y como hemos apuntado al principio, este poema aparece con el título de “Antonio Machado” en las ediciones posteriores a 1976. Remite a la estrofa II de “Otras canciones a Guiomar”, (*Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 386):

Todo amor es fantasía;  
él inventa el año, el día,  
la hora y su melodía;  
inventa el amante y, más,  
la amada. No prueba nada,  
contra el amor, que la amada no haya existido jamás.

<sup>234</sup> En relación a estas reescrituras paródico-simbólicas, resulta curiosa la vuelta sobre algunos autores, como Neruda, quien también aparecen en los poemarios siguientes.

<sup>235</sup> Nótese el toque de ironía de los dos últimos versos y la arcaización del adverbio: “do”.

Una ignorancia que se hace más evidente en los siguientes versos, para desconcierto de su amante:

Delirante comprobación:  
con ella, todos los lugares comunes son posibles.  
Le gustan los libros que no entiende,  
las películas de Lelouch  
y cree que Marx era un materialista,  
(o sea, un señor que entre un plato de garbanzos  
y una rosa,  
desdeña siempre la rosa). (p. 60)

Tintes irónicos semejantes cobran las palabras en otros poemas en donde los lugares comunes continúan asomándose, en un claro intento de dejar en evidencia a quienes pretenden demostrar su cultura mediante estrategias que continuamente caen en la cita de autoridades o el esnobismo fetichista. Encontramos buenos ejemplos de esto en la serie de composiciones que podríamos denominar “de paisaje” (por los títulos y/o por su caracterización) y que abarcan de la página 65 a la 72. Se trata de poemas breves, en los que la naturaleza o el espacio urbano se convierten en una excusa para registrar con ironía muchos de los tópicos literarios y culturales:

Y caminando por los jardines del palacio de Buckingham  
te dije:  
«Y además no es necesario pasear por Europa  
para llenar los poemas de nombres tradicionales».  
Me miraste ofendida,  
porque a las cinco tenías cita  
con la tumba de William Blake<sup>236</sup>. (pp. 65-66)

La imagen del jardín idílico no solo recuerda al *locus amoenus* sino que además realza la aparición del tema amoroso. La influencia romántica es más que evidente, también en la introducción de la tumba como elemento paisajístico y cultural, como se puede apreciar en este y otros poemas<sup>237</sup>. Tampoco falta el tema amoroso, que lo encontramos reencarnado en ocasiones en la figura de una niña, que distrae la atención de la amante, acaparando sus sentidos, tal vez saturados por ese exceso de aparente cultura en el que su amada la envuelve (y quizás por la rutina misma del amor sostenido en el tiempo). Su respuesta ante la infantil visión es diversa. En ocasiones, la sigue:

---

<sup>236</sup> “Paisaje sencillo”, p. 65.

<sup>237</sup> Como en “Le printemps” (p. 71), citado más abajo.

Ibas por la calle de paraguas  
los árboles estaban verdes  
y al pie de la escalinata de la gran Biblioteca Central  
me acordé de que esta tarde no había ido a visitar aquel museo  
que me recomendaste,  
porque distraído,  
pasé el tiempo siguiendo a una niña. (p. 67)

En otras, simplemente la observa. Casi siempre se la ve jugando, utilizando para ello imágenes que rozan la plasticidad de un cuadro impresionista. No por casualidad tales poemas hacen alusión en sus títulos a los paisajes, precisamente con la intención de hacer contrastar la falsa experiencia artística (centrada en la superficialidad de visitas a lugares muertos, como los museos o las tumbas, así como en la enumeración inerte de referencias culturales) con esa otra, más auténtica, con la que la amante se estremece no solo gracias a la niña:

También me acordé de no haber buscado en la librería de usados  
la edición de Alcoholes que me pediste  
porque en un jardín muy verde hallé a una niña de cinco años  
saltando a la cuerda<sup>238</sup>.

Contraste que se advierte también en este otro:

En el Londres de las institutrices  
no visité la tumba de Virginia Wolf  
—detalle de estilo que jamás podrás perdonarme—  
por haberme pasado las tardes detrás de una niña  
que impulsaba una bola dentro de un aro<sup>239</sup>.

La plasticidad a la que hacemos referencia se percibe mucho mejor en los versos siguientes, en donde el incendio del sol recuerda a esos paisajes impresionistas en los cuales la luz parece abarcarlo todo:

No hubo paisaje porque todo lo incendió el sol  
en cuyo centro  
una niña muy roja saltaba a la cuerda<sup>240</sup>.

La predilección de Peri Rossi por la pintura es un rasgo más de su estilo, que se ha ido desarrollando a lo largo de su obra, tanto poética como narrativa, y que desemboca en el libro *Las*

---

<sup>238</sup> “Paisaje de invierno”, p. 69.

<sup>239</sup> “Le printemps”, p. 71. La niña, y el sol son naturaleza, fuerza vital, eros... frente a la cultura del pasado y al intelectualismo fetichista de la amada.

<sup>240</sup> “Del verano”, p. 70.



*musas inquietantes*, en el cual la poesía y el arte plástico parecen fundirse. En la tradición literaria dicha unión no es nueva, pero reviste matices diferentes en el tratamiento que esta autora les da. Ello no es óbice para que no veamos, aunque sea someramente, la relación entre ambas disciplinas que se puede apreciar aquí, teniendo siempre presente que serán meras pinceladas, acordes además con la muestra que estudiamos.

Volviendo a esa figura infantil que aparece y desaparece, como el conejo de Alicia —y que encontramos en los poemas dedicados a Alejandra y Lewis Carroll— es interesante destacar un posible contraste entre esta y la mujer-diosa, teniendo en cuenta su dislocación con respecto al mundo adulto, tanto desde una perspectiva lingüística como simbólica.

En su análisis sobre las figuras femeninas de finales del siglo XIX, Erika Bornay hace referencia, precisamente, al culto a estas niñas y adolescentes relacionadas con la figura de la *femme fatale* a la cual se supone que aspiran. La autora atribuye este giro en el deseo masculino al miedo y la inseguridad producidos tras la aparición de esa “nueva mujer” que reivindica su participación en la vida pública y que se sitúa en una dimensión diferente en cuanto a su sexualidad. En su inocencia, la niña aún no está revestida de los símbolos femeninos, por entonces concentrados en ese ser inteligente y misterioso oculto bajo los ropajes de la fatalidad. Al mismo tiempo, la pureza de la niña contrasta con la obscenidad y corrupción simbólica del cuerpo de mujer, rodeado de todo tipo de perfumes y afeites que la encierran en esa tétrica inmovilidad del ideal impuesto.

Numerosos autores decimonónicos —no solo Lewis Carroll sino también William Blake (citado por Peri Rossi en este libro)— alabaron la pureza de la infancia, desde posiciones que constataban esa débil frontera establecida entre la más estricta adoración y la escurridiza atracción sexual, lo que sin duda era además una muestra de la doble moral de la sociedad victoriana. Así, a los textos protagonizados por niñas inocentes en idílicos mundos imaginarios (como Alicia) le acompaña toda una serie de fotografías y retratos en donde la ambigüedad entre la admiración y el erotismo es cada vez mayor<sup>241</sup>. Véanse, si no, las fotografías realizadas por Lewis Carroll (por ejemplo, la titulada “Maud Constance Mealbury como una niña mendiga”, en la p. 149 del citado libro de Bornay), los retratos que el célebre Carl Larsson hizo de sus hijas (p. 152 del mismo libro) o la más decididamente provocadora de S. Daynes-Grassot, “Niña frente al espejo” (p. 155). Estas y otras imágenes traslucen esa mezcla de perversidad y anhelo de pureza que caracteriza a la mirada masculina y que ha conllevado la creación de significados contradictorios acerca de la mujer, cuya

---

<sup>241</sup> Para una mejor aproximación a este asunto, se pueden consultar las páginas que E. Bornay le dedica, en el capítulo XV de su libro *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.

identidad se tambalea entre extremos como el ángel y el demonio, la virgen y la prostituta. En esta línea, no exenta de morbosidad, el culto a la púber incluía también lo que en ella se presentía de mujer, teniendo en cuenta que su presencia en los prostíbulos permitía la posibilidad de que actuase —sin serlo, y volvemos a nombrar la actuación, por lo que tiene mucha razón Butler— como una adulta.

Es precisamente ese juego de traslaciones y disfraces el que resulta más atrayente para la imaginación erótica masculina, puesto que permite, en la intimidad con la ninfa púber, lo que la sociedad y el individuo sancionan. Se trataría de un “como si”, de un baile de máscaras en el que el hombre decide tomarla “como si fuera una mujer” con todo el placer pero sin los peligros que tales relaciones conllevan, incluidos el embarazo y la transmisión de enfermedades venéreas. En este sentido, resulta interesante la información que ofrece Bornay acerca de una leyenda, extendida por casi toda Europa, de que estas enfermedades se combatían “desflorando” o violando a una joven virgen, ya que al transmitir el mal a una persona inocente se conseguía la curación. De este modo, la presencia de niñas y adolescentes en los prostíbulos se hizo cada vez más común, sobre todo porque la ley ponía el límite de doce años para que la misma pudiera mantener relaciones sexuales. Todo esto sucedía mientras la era victoriana le dedicaba un inusitado interés al mundo infantil, lo que se desprende de la abundante publicación de libros ilustrados para niños, en una sociedad mortalmente recubierta por la doble moral. Para E. Bornay:

La hipocresía y la enorme presión sexual motivada por la sexofobia de la época, contrastando violentamente con el oculto —pero conocido— comercio sexual con menores; el miedo a los nuevos desafíos de la mujer moderna, unido a la singular, y en ocasiones, enfermiza sensibilidad de los estetas y decadentes (incluso la tesis divulgada por muchos estudiosos que equiparaban la capacidad intelectual de una mujer con la de una niña) proporcionan una explicación coherente a la proliferación, alrededor del cambio de siglo, de toda una iconografía, tanto en pintura como en escultura, de la púber y de la niña, absolutamente sorprendente e incluso, en ocasiones, aberrante, donde la frontera entre la inocencia y un perverso erotismo se diluyen por completo, y donde, bajo la apariencia de frágiles niñas, el artista permite vislumbrar a la pecadora fatal de que habla Adam<sup>242</sup>.

Retomando el análisis que nos ocupa, en el texto de *Diáspora* las niñas de Peri Rossi guardan una oscura relación con los diversos sujetos poéticos que la dibujan. De un modo más evidente en los poemas en torno a Lewis Carroll, las púberes se desplazan entre esa imagen revestida por el deseo (“y despierta la curiosidad de aquellos adultos que quisieran fotografiar niñas vestidas / niñas a veces desnudas / pero no se atreven a hacerlo por carecer de espejo”, III, p. 88) o la transgresión sexual (“una inscripción que decía «Al viejo Charles Dogson / le gustan las niñas».”,

---

<sup>242</sup> *Idem*, p. 151.

VII, p. 89) y aquella otra que invierte el simbolismo del que hemos hablado (“cuya protagonista es una irritante mujer / disfrazada de niña y llamada Alicia”, p. 88). Por otra parte, la referencia a la “ánade rosada”, “escondida” del poema II de esta serie (p. 87) conduce a la identificación con el sexo de las niñas, tal y como aparece, de manera más evidente, en el poema X de la serie dedicada a Pizarnik (“y las niñas que llevabas / a lomos de los versos / sus pubis rosados / humedeciéndote el vestido”, p. 86). Precisamente, la aparición de estas como objeto de deseo contrasta con la propia identificación que en ellos se hace de la escritora argentina con una de ellas, como se recoge en el poema V (“El nombre dulce de Alejandra / la simetría de los parques / una niña espantada / [...] la carta que no llega / la palabra que falta / alcanzan / para espantar a una niña”; p. 83) o en el III (“la soledad de Alicia en el espejo, otro sí / Alejandra.”; p. 82).

En el resto de composiciones del libro, esta figura infantil interrumpe el espacio poético de manera lúdica, acompañada casi siempre de juguetes (el aro, la cuerda) que distrae la atención de la amante, en los bordes ambiguos entre lo lúdico y lo erótico. En cualquier caso, no debemos olvidar la enorme fuerza transgresora de los niños, su visión hasta cierto punto desprovista de convencionalismos y tópicos. No en vano, muchos de los personajes protagonistas de la narrativa de Peri Rossi son niñas que interpretan a los adultos en este y otros sentidos.

En estrecha relación con esto están los juegos de palabras y la concepción lúdica del propio lenguaje: en *Diáspora* se apela a la desestructuración de las instancias lógicas, sintácticas, morfológicas o semánticas, dando por sentada la arbitrariedad de la relación entre las palabras y las cosas. Ya hemos visto algunos ejemplos de composiciones en las que el orden sintáctico se desmiembra y no vamos a ahondar demasiado en un aspecto que encontramos mejor desarrollado en otras obras, pero sí nos gustaría destacar el juego de significados presente en los siguientes versos, cuya aparente simplicidad irónica —e incluso común— encierra sin embargo ese profundo dolor y resentimiento que subyace a lo largo de todo el poemario:

Cuando te digo: «Me siento sola»  
es preferible que pienses  
que se trata de la silla. (p. 54)

### 3.3.5 Para una teoría del fracaso amoroso, lingüístico y generacional

Hablar de *Diáspora* es hablar de un exilio que traspasa las barreras del propio ser exiliado y se instala allí donde todo es cambiante, donde todo fluctúa en un espacio-tiempo diferente, oscilatorio y estremecedor. La diáspora se convierte entonces en un proceso que abarca otras dimensiones del ser y su concepción de la realidad, es la aventura del “yo” en su viaje hacia el otro, hacia ese descubrimiento que nunca llega porque el lenguaje —esa herramienta creada para ocultar la realidad, más que para revelarla— no se lo permite. Es también, y en este sentido, la salida sin retorno de unas premisas de conocimiento marcadas por esa lógica lingüística que se torna arbitraria y que lo nubla todo en su intención de aparentar unidad. Es, finalmente, un apunte más en el cuaderno de bitácora que señala y construye el camino, sin que exista una meta concreta ni una ruta previamente determinada. Iniciada en *Evohé*, la travesía se abre paso en medio de la corriente, intentando respirar aunque el aire continúe siendo escaso. Al fracaso amoroso y generacional de *Descripción de un naufragio* viene a unirse el lingüístico, ya apuntado en *Evohé*. Pero a pesar del título, *Diáspora* apenas trata el exilio en sí mismo, al menos como elemento generacional. De hecho, muy pocos versos lo tocan siquiera tangencialmente y esto es comprensible hasta cierto punto, ya que Peri Rossi lo había dejado plasmado ya no solo en *Descripción de un naufragio* sino también y sobre todo en *Estado de Exilio*, libro que no vería la luz hasta 2003 y del cual solo se habían publicado fragmentos en prensa<sup>243</sup>. Las referencias al contexto parecían haberse agotado, y de hecho solo tres composiciones hacen clara alusión a acontecimientos históricos. En el primero de ellos, citado cuando hicimos referencia a la ironía, encontramos dos versos finales que indican, de manera general, que la principal preocupación social seguía siendo la falta de libertad vivida en muchos estados, Uruguay entre ellos:

Podríamos hacer un niño  
y llevarlo al zoo los domingos.  
Podríamos esperarlo  
a la salida del colegio.  
Él iría descubriendo  
en la procesión de nubes  
toda la prehistoria.  
Podríamos cumplir con él los años.

Pero no me gustaría que al llegar la pubertad

---

<sup>243</sup> Para más información acerca de las referencias de estos poemas, remitimos al capítulo correspondiente sobre *Estado de exilio*.

un fascista de mierda le pegara un tiro<sup>244</sup>.

Dicha preocupación se hace más concreta a la hora de hablar de la guerra del Vietnam, conflicto que como sabemos puso en jaque al gobierno de Estados Unidos y a buena parte de Occidente. Así lo recoge la siguiente composición, en donde el tratamiento irónico —tragicómico— se acerca al de muchos textos de Benedetti o Galeano:

Antes del cese del fuego,  
John O'Neal Rucker fue el último soldado norteamericano  
muerto en el Viet-Nam.  
Sus padres se fotografiaron  
junto al retrato de John O'Neal Rucker  
en traje de noche.  
El nombre del último vietnamita muerto  
nunca fue difundido por las agencias noticiosas.  
No se sabe si porque carecía de padres,  
de fotografías  
o de noches. (p. 76)

Encontramos también tres breves poemas que en su alegoría confunden la mirada de la diosa con la del poder ejecutor y represivo de las dictaduras, remitiendo a esa experiencia, aún vívida, del conflicto en su país de origen:

Mira y despuebla,  
contempla y aniquila,  
no es tanto su poder  
como el desvalimiento ajeno. (p. 48)

Mira y cunde el exterminio,  
estábamos en la ergástula,  
no nos dimos cuenta. (p. 49)

Le gritaron que se rindiera  
pero con tres balas en el cuerpo  
contestó: ¡Que se rinda su abuela!<sup>245</sup>

La alusión histórica es expresada mediante el verbo en tercera persona del singular que inicia las dos primeras composiciones (“Mira”) y que sin duda es quien lleva a la confusión. El poder de esa mirada provoca el aniquilamiento tanto de la amante como del pueblo desvalido, que

---

<sup>244</sup> “Proyectos”, p. 34.

<sup>245</sup> “Latinoamérica”, p. 60. Se trata de una de las composiciones suprimidas en ediciones posteriores.

no se percata de lo que ocurre, en un estado de enajenación que bien podría haber sido el de la población uruguaya en los meses previos al golpe, pero también incluso durante la dictadura. Ese estar “en la ergástula” sin darse cuenta no es más que un indicio claro de cuál era la situación de Peri Rossi en su país antes de partir hacia el exilio.

Pero si estos poemas y los de *Descripción de un naufragio*, así como los por entonces inéditos de *Estado de exilio*, hablan de manera más o menos alegórica de esa etapa previa o incluso de ese modo de vida perpetuamente provisional, en los versos del titulado “Díaspóra” encontramos una dura crítica al lugar que la recibe, a ese espacio teñido de exóticos sueños hippies, pseudo-progresistas, alejados en cierta medida de problemas más profundos, en que se había convertido la denominada *gauche divine* barcelonesa. A pesar de haber nacido aún bajo la dictadura franquista, y de haber vivido violentos acontecimientos como las ejecuciones de presos políticos, los asesinatos por parte de grupos de extrema derecha o el mantenimiento de la opresión, este grupo de intelectuales parecía permanecer ajeno a su tiempo, en una burbuja de colores en donde el arte parecía llenarlo todo de otro aire. Esa forma de estar en el mundo chocaba de algún modo con la de Peri Rossi, que venía de una izquierda diferente, tal vez menos ideologizada intelectualmente hablando, pero que luchaba cuerpo a cuerpo contra el poder. La utopía de unos y el “dejarse fluir” de otros se percibe muy bien en las siguientes palabras de la autora:

La izquierda que yo traté en ese momento era la *gauche divine*. Pero fui muy crítica también respecto a la *gauche divine*, que muchas veces era más *divine* que *gauche*. También me di cuenta de que entre la concepción latinoamericana de lo que era la izquierda y la progresía de Barcelona había mucha diferencia. Para los latinoamericanos la izquierda era más bien la socialdemocracia, no una izquierda en el sentido marxista de la expresión. [...] para nosotros los latinoamericanos, el marxismo representaba sobre todo la posibilidad de reivindicar algunas cosas que aún procedían de la lucha de independencia contra los españoles, por ejemplo el proyecto de una América común, no separada por fronteras<sup>246</sup>.

Una diferencia que se convierte en sátira en el poema al que hacemos referencia, en una suma de tópicos cuya desmitificación termina abriéndose a los embates de la ira, del dolor por la pérdida irreparable de la amada, de las bases culturales, de todo aquello que había sido su vida. Así, la sublimación de los primeros versos, en donde su amada se pasea con una larga túnica por las calles empedradas de un Cadaqués mojado por la lluvia, pierde todo su encanto especialmente en las estrofas finales, cuando una música de su país la trae de vuelta a la realidad del exilio, y enardece su rabia. Lo que antes había significado todo, ahora se convierte en un vacío sucio que

---

<sup>246</sup> Riera, Miguel, “Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, *Quimera*, nº 151, (octubre de 1996), p. 22, 1ª y 2ª col.

corre sin esperanza bajo la tramontana, ante la indiferencia que le sugieren ahora “todas las mujeres / todas las tierras / todos los mares” (p. 44), un cambio de actitud que puede entenderse mejor al leer los propios versos:

Con la túnica larga  
que le compraste a un marroquí en Rabat  
y ese aire dulce e impaciente  
que arrastras por la plaza  
las sandalias sobre el polvo  
el pelo largo  
bajo la túnica nada  
si se puede llamar nada a tu cuerpo  
quemado por los soles de Rabat  
más la pasión que despertaste en un negro en las calles de Cadaqués  
[...] yo no tenía nada que hacer en Cadaqués  
mas que seguirte la pista  
como un perro entrenado  
buscarte  
[...] De modo que salí  
justo a tiempo para escuchar que desde un lugar  
salía una música  
salía una música  
que te juro no era Bárbara cantando *À peine*  
una música y un cantor que venían de lejos  
de un país que tú no conocías y que era mi país  
el país abandonado en diáspora  
el país ocupado por el ejército nacional  
una música y un cantor que yo había escuchado en mi infancia  
que no fue una dorada infancia en Cadaqués con paseos en bote  
—Marcel Proust—  
y pesca submarina  
y Bárbara ya no perseguía a la niña de túnica larga  
y tuve frío por primera vez en Cadaqués  
y cuando alguien me habló en francés  
le contesté hijo de puta  
y cuando vi a dos hippies abrazados les grité hijos de puta  
y cuando una holandesa me preguntó algo mostrándome un mapita en su delicada mano  
le dije hija de puta  
y ya no estabas en Cadaqués,  
lo juro,  
todas las túnicas eran túnicas sucias  
y nadie usaba sandalias  
y me son indiferentes todas las mujeres  
todas las tierras  
todos los mares,  
Mediterráneo, poca cosa,  
Cadaqués, piedra sobre piedra,  
tú,  
nada más que una niña viciosa<sup>247</sup>.

El recuerdo transmitido por la música le concede el doloroso privilegio de abrazar la realidad, de despojarla de esas túnicas y ropajes exóticos labradas por el amor y el deseo en un

---

<sup>247</sup> “Diáspora”, pp. 40- 44.

espacio recreado por los otros, en una fantasía de grupo en donde los burgueses se disfrazan de hippies porque estéticamente queda mejor que de guerrilleros. La artificiosidad del ensueño convierte todo en falsa poesía, en imágenes tras las cuales se puede correr en un día de lluvia, con el mar de fondo, porque la belleza puede ser igual de superficial que el compromiso político y llega a colapsar los sentidos. Por eso, tras la caída de los velos oníricos y estéticos, la voz poética siente frío y le molesta la lluvia igual que los turistas y los hippies, cualquier elemento que le recuerde esa representación artificiosa de la realidad, en lugares idílicos donde se busca inexorablemente al ser amado mientras al otro lado ocurren hechos terribles. Es ese momento, también, en que la voz poética comprende la poca importancia que puede tener esa búsqueda al lado de otras pérdidas, mucho mayores, como las que día a día se estaban sucediendo en su país. Todo el paisaje se le vuelve entonces terrible en su vacuidad, advirtiéndole que lo que antes le parecía hermoso e indispensable ahora no es más que un montón de túnicas sucias, de piedras sobre piedras.

Pero la sátira no solo se encuentra en esta parte del poema. En otros de sus versos se advierten también guiños, pequeños giros irónicos que adelantan de alguna manera ese final desestabilizador. Así se aprecia, por ejemplo, al describir a los amigos de su amada, que recuerdan a algunos de los componentes de la *gauche divine*:

y olímpica te sentaste en el bar hippie  
rodeada de tus amigos de túnicas y pelos largos  
a beber oporto y fumar hashis  
ah qué melena te llovía sobre los hombros esa tarde en Cadaqués  
con aquellas ropas que desafiaban las normas  
pero eran otras normas  
las normas de la diferenciación  
de acuerdo  
cambiamos un burgués por otro (p. 40)

Algo parecido se aprecia también en estos otros, donde tal vez de manera más enfrentada los representa como un pequeño grupo cerrado y hasta elitista:

las niñas pálidas fuman hashis y pasean en camellos de largas pestañas  
en el maldito bar de hippies  
no me dejaron entrar  
juré que no tenía cuenta bancaria  
es cierto  
¿Cómo explicarles el azar?  
No tengo auto  
no tengo televisor  
no tengo acciones ni crédito bancario  
por casualidad  
el viento me trajo a Cadaqués (p. 41)



Precisamente esa falsa diferenciación se expresa a través de la crítica a determinadas normas sociales y a su esnobismo elitista por no seguirlas: “mientras sólo dos viejas comulgaban / y una pareja de hippies observaba la ceremonia / con delectación no exenta de ironía / —una cultura de rituales—” (p. 43)

Un esnobismo que es reforzado por el uso de referencias culturales, de lo cual se burla también la voz poética al recordar la famosa magdalena de Proust mientras alude a su propia infancia: “que no fue una dorada infancia en Cadaqués con paseos en bote / —Marcel Proust—” (p. 44)

Situado aproximadamente a mitad del libro, “Diáspora” constituye un punto de partida y de llegada, un alto en el camino que traza puentes no solo dentro de sí mismo sino también hacia el exterior, entre *Evohé* y *Descripción de un naufragio*, sin perder de vista esa desazón que lo engulle todo y sobrevuela lo que escribe por estos años. La diáspora en su conjunto se convierte en un nuevo signo en donde se aúnan todos los fracasos (amorosos, lingüísticos y generacionales) de cuyo dolor nacerán palabras desprovistas de los mismos sentidos, versos desiguales, imágenes desvirtuadas, en un proceso irónico, alegórico, satírico, que desmitifica, revelando las máscaras tras las cuales se ocultan los discursos hegemónicos, los lenguajes opresivos y las configuraciones heterosexistas de la realidad.

### 3.4 *Estado de exilio o el arte de la pérdida*

Sostiene Elizabeth Bishop en uno de sus poemas que el arte de la pérdida no es difícil de dominar, que en el fondo es mejor aceptar lo que perdemos porque tampoco nos va a llevar a la debacle. La escritora aboga por asumir el estado de aturdimiento o confusión que se genera, haciendo de ello un arte, un oficio que conmina al ser humano a percibirse a sí mismo como participe de su propia vida, sin depender de los objetos o situaciones en las que habitualmente vivimos. La pérdida se puede tomar entonces como la oportunidad de un nuevo comienzo, siempre y cuando se siga la idea de Cortázar de que nada está perdido si se tiene el valor de proclamar que todo está perdido y hay que empezar de nuevo.

Cualquier pérdida produce un pequeño o gran hueco en la identidad, como si desapareciera parte del ser a quien hasta ese momento había dado forma. El dolor entonces no alude tanto a la nostalgia de lo perdido como a ese vacío que deja en la persona y que la va a configurar. Dado que la construcción del sujeto depende siempre de otro para diferenciarse, la ausencia de ese pilar (que pueden ser tanto otras personas como los elementos que constituyen su *habitus*) provoca un estado de confusión y extrañamiento, sumiendo al individuo en un costoso proceso mediante el cual se elaboran nuevas formas del ser, desde parámetros en mayor o menor medida desconocidos. En este sentido, la pérdida puede tomarse como una desgracia o por el contrario como el primer paso hacia la aventura, asumiendo la desazón y la ilusión que esto lleva implícito. Vivir rutinariamente ofrece seguridad, pero también mata, dejando fuera las múltiples oportunidades de ser otros, de transformarnos en lo que no fuimos o como afirma Kristeva, de convertirnos en extranjeros para nosotros mismos. Porque siempre se es extranjero —exiliado— de algo o de alguien, y es precisamente ese descubrimiento el que nos lleva a comprender al otro, a vernos reflejados en él en un acto de reciprocidad que en nada debe semejarse a las operaciones de representación que ha venido siguiendo la cultura antropocéntrica occidental. En el seno de las contradicciones puestas en marcha por la modernidad, la extranjería se yergue como característica a la vez inmanente y desestabilizadora, que fija sus raíces en la diferenciación y a la vez pretende ser asimilada:

Extrañamente el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo. Y este síntoma convierte precisamente el «nosotros» en problemático, tal vez imposible: el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros, rebeldes ante los lazos y las comunidades<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991, p. 9.

Es importante analizar detenidamente el impacto que esta afirmación puede tener en las sociedades modernas, constituidas sobre la base de individualidades bien diferenciadas no solo desde el punto de vista nacional o étnico, sino también y sobre todo desde una subjetividad tan arraigada que se convierte en irreductible, transformando a cada ser humano en un objeto que sin embargo posee una “personalidad única”. En esta dirección, la pregunta no sería tanto si podemos vivir con el extranjero como si podemos aceptar la alteridad que nos define y al mismo tiempo nos difumina. La “extranjería” es asumida entonces como una amenaza que no solo pone en riesgo la sociedad en su conjunto, sino también la propia noción que el sujeto tiene de sí. Se percibe como una invasión que además permite a la incertidumbre instalarse junto al miedo en el lugar de lo rutinariamente conocido, introduciendo variables en un mundo aparentemente creado para y por la seguridad.

La subversión del extranjero recupera de manera armoniosa las diferencias y por tanto desestabiliza los ejes de una sociedad supuestamente homogénea que paradójicamente se asienta sobre las singularidades. El cinismo ha alcanzado así sus cotas más altas, las redes imaginarias del poder se expanden irreversiblemente sobre una población de sujetos que, en su soledad, se creen únicos. Únicos, pero no diferentes: he ahí la gran estafa de las construcciones identitarias de la modernidad. El individualismo es bien recibido porque evoca imágenes, reflejos, sueños del “yo” acerca de sí mismo en el sentido más egoísta de su representación. El sujeto se construye a partir de premisas que percibe como propias y que no son más que un conjunto de tópicos recogidos en un paquete hecho a medida y desarrollado durante el proceso de su formación. Cuando el individuo nace, ya existe todo un surtido de espejos en el cual reflejarse hasta encontrar aquella imagen — falsa, por supuesto— que más se parezca a lo que le hubiera gustado ser, o peor aún: a lo que más le gustaría a otros que fuera. Tales juegos de identidad terminan funcionando como meros supuestos prácticos de una sociedad que se dice democrática y construye libertades igual que produce armamento, juguetes o soja transgénica.

La idea del extranjero —del exiliado— no cabe en la cultura de la no diferenciación. La magnitud de su aventura —incluso aunque haya sido forzada— es tal, que hace saltar las falsas certidumbres de una cotidianidad institucionalizada. Sin familia, ni trabajo, ni amigos, ni contexto común, a veces sin una lengua con la que comunicarse, el exiliado permanece fuera de los horarios establecidos por lo que conocemos como “vida diaria”, y se pasea sin rumbo por un espacio-tiempo que se metamorfosea en el de los cuentos e historias mágicas, recuperando quizás ese mundo

perdido de la infancia, no sujeto a destinos ni programaciones: “La extraña felicidad del extranjero consiste en mantener esta eternidad fugaz o esta transitoriedad perpetua”<sup>249</sup>.

El extranjero posee la coartada de la indiferencia, a pesar de dolerle los ataques. Fuera de sensibilidades y sensiblerías, su figura pone de manifiesto lo abrupto de las relaciones humanas, “el cara a cara de los brutos”<sup>250</sup> porque es el único que ha elegido estar donde está, mientras que los demás, los nacionales, se mantienen “entre ellos”. El desprecio, la condescendencia o la caridad con la que es recibido no solo no le hace perder pie, sino que lo reafirma en su posición de distanciamiento, de no asimilación de unos cánones que antes —en su lugar y tiempo originarios— había asumido casi despreocupadamente.

Quizás sea esta su mayor herramienta, lo que mejor define esa singularidad que acecha y es sentida como amenaza. Y es indudable que su poder no reside tanto en mostrar las peculiaridades o costumbres de su cultura como en anunciar, aunque sea soterradamente, su propia existencia como figura fuera de las coordenadas, salida de ese mundo al otro lado del espejo visitado por Alicia y en donde la realidad y las verdades fluctúan obstinadamente:

El extranjero se fortifica en ese intervalo que le despega tanto de los demás como de sí mismo y que *le proporciona el sentimiento altivo de no estar en posesión de la verdad*, sino de relativizar y relativizarse en las situaciones en las que los demás se encuentran presos en los railes de la monovalencia. Porque los demás tal vez tengan cosas, pero el extranjero tiende a considerar que es el único que posee una biografía; es decir, una vida hecha de pruebas, que no son catástrofes ni aventuras, aunque puedan llegar tanto las unas como las otras, sino simplemente una vida en la que los actos son acontecimientos porque implican opciones, sorpresas, rupturas, adaptaciones o ardides, pero nunca rutina ni reposo. Desde el punto de vista del extranjero, quienes no lo son no tienen ninguna vida: apenas existen, son soberbios o mediocres, pero están fuera de juego y por lo tanto se encuentran ya casi cadaverizados<sup>251</sup>.

Con esa seguridad asentada en una certidumbre opaca, en una provisionalidad perpetua, el extranjero construye diferentes “yoes” que nunca son del todo falsos ni del todo verdaderos, intentando adaptarse a todo tipo de amores y odios con una coraza que convierte sus desasosiegos en resistencia, aprendiendo a ser duro a pesar de sentirse débil y a ser débil a pesar de permanecer duro. Es así que su confianza es pasajera, vacía, asentada en las múltiples posibilidades de ser siempre diferente de lo que cree ser, dependiendo de las circunstancias y del otro, pero con la diferencia fundamental de tener una conciencia más lúcida de tales procesos, gracias a la virtud —agriamente concedida— de poder elegir cómo y dónde asimilarse, y sobre todo, hasta cuándo.

---

<sup>249</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 15. El subrayado es nuestro.

Porque el extranjero ya no se arraigará de por vida a nada ni a nadie, su rostro es el de la nostalgia, el de un “soñador que hace el amor con la ausencia, un deprimido exquisito”<sup>252</sup>.

El extranjero no es de ninguna parte, apegado como está a ese paraíso perdido y que no solo hace referencia a un país, una cultura o una época determinadas, sino que apela a una identidad creada por y desde esos parámetros. En última instancia, se trata de la búsqueda de la subjetividad perdida —tal vez similar a la de Proust o Cortázar— tan propia del individuo moderno y que logra encarnarse en figuras tan diferentes como la del loco, el homosexual o la mujer, entre otros muchos “asociales”. Como bien apunta Foucault: “Los hombres de sinrazón son tipos que la sociedad reconoce y aísla: el depravado, el disipador, el homosexual, el mago, el suicida, el libertino. La sinrazón empieza a medirse según cierto apartamiento de la norma social”<sup>253</sup>.

La lucha entre razón y sinrazón viene a ocupar ahora el espacio dejado por el Bien y el Mal sobre el que se constituye la moral y la ética religiosas, de forma que la “locura” (es decir, todo aquello que se escape de la norma) será tenida como mala, y por tanto alienada: “Para que los hombres irrazonables puedan ser denunciados como extranjeros en su propia patria, es necesario que se haya efectuado esta primera alienación, que arranca la sinrazón de su verdad y la confina en el solo espacio del mundo social”<sup>254</sup>. Es desde estas premisas que el “asocial” —“el loco”— puede ser reconocido y denunciado no como una experiencia de lo humano, sino como una evidencia de lo proscrito y lo perverso. La razón se aleja de la sinrazón, a quien el internamiento va sometiendo hasta confinarla en los muros oscuros de cárceles, hospitales y otros centros donde será alejada casi definitivamente de una sociedad que se llama a sí misma “razonable” y “verdadera”, relegándola “a todo lo que no sea toma de conocimiento”:

La somete a toda una red de complicidades oscuras. Este sometimiento dará lentamente a la sinrazón el rostro concreto e infinitamente cómplice de la locura tal como lo conocemos hoy en nuestra experiencia. Entre las paredes del internamiento se encontraban, juntos, enfermos venéreos, degenerados, “pretendidas brujas”, alquimistas, libertinos... y también, como vamos a ver, insensatos. Se anudan parentescos; [...] se encuentra así delimitado un campo casi homogéneo. [...] Esta sinrazón, de la cual el pensamiento del siglo XVI había hecho el punto dialéctico de inversión de la razón en el encaminamiento de su discurso, recibe, así, un contenido secreto. Se encuentra ligada todo un reajuste ético en que se trata del sentido de la sexualidad, de la separación del amor, de la profanación y de los límites de lo sagrado, de la pertenencia de la verdad a la moral<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>253</sup> Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 163.

<sup>254</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>255</sup> *Idem*, pp. 166-167.

Visto desde este punto de vista, el extranjero es un ser alienado, un “asocial” que camina por los bordes filosos del caos que ineludiblemente lo conduce al abismo. Un abismo que, sin embargo, no es más que ese lugar desconocido, sometido a la incertidumbre, por el cual estos individuos viajan “sin retorno y sin arribo” pero con la capacidad de reinventarse continuamente.

Para Cristina Peri Rossi, el exilio constituye una de las más poderosas herramientas de transformación del ser:

En un poema de *Estrategias del deseo*, hablo de la sensación de extranjería en un bar *gay*, por ejemplo. Asumir la individualidad, la subjetividad, es asumir, para siempre, la soledad, el hecho de que nacemos y morimos solos, aunque ambas cosas ocurran en un hospital, y de la mano de alguien. Yo puedo sentirme exiliada también en mi ciudad natal, Montevideo: es la melancolía de la falta de identificación, de la dificultad de integrarse<sup>256</sup>.

Como ella misma afirma, su presencia “está incluso antes, en *Descripción de un naufragio*, que es del 74, paralelamente a muchos relatos de *La tarde del dinosaurio*, que también publiqué en 1976”<sup>257</sup>. Y es que, desde *Evohé*, incluso desde los relatos de su primer libro (*Viviendo*, 1963) la autora viene elaborando todo un proceso de relecturas y reconfiguraciones que son los resultados parciales de una serie de juegos de identidad que todo lo cuestionan. Las desapariciones presentes en el cuento “Los extraños objetos voladores” (incluido en su libro *Los museos abandonados*) no son más que una forma simbólica de tratar esas supuestas certidumbres con las que creemos acercarnos a la realidad, y cuya ausencia hace peligrar la propia subjetividad (en este caso, incluso físicamente, dado que al protagonista le desaparece parte del cuerpo).

El desequilibrio constante en el que Peri Rossi instala al lector de sus obras era ya bastante evidente también en *El libro de mis primos e Indicios pánicos*, en donde de maneras distintas jugaba a desnaturalizar los comportamientos pautados. Los ataques a la familia como institución legitimadora de esa normativización o los desvelamientos metafóricos de la locura representan algunas de las estrategias de las cuales la autora se vale para poner de manifiesto esa búsqueda profunda, ese interés inusitado en poner fuera de juego las falsas estructuras del sistema, esa apariencia de seguridad. Vista desde la distancia, la ambigüedad identitaria del yo poético de *Evohé* perfilaba ya el comienzo de un proceso artístico y vital que más adelante encontraría en el exilio su particular campo de batalla.

---

<sup>256</sup> Montagut, Cinta M., “Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple”, *The Barcelona Review*, (2008), p. 2. Recurso electrónico: [http://www.barcelonareview.com/63/s\\_ent.html](http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html)

<sup>257</sup> *Ibidem*.

Lejos de configurarse en su concepción normativa como perjudicial, la experiencia estaba destinada a convertirse en una oportunidad única de conseguir el distanciamiento, esa perspectiva de la que hablábamos antes al referirnos al extranjero. Una perspectiva que seguro ella hubiese alcanzado —ya estaba haciéndolo— de otras maneras en Uruguay, incluso con otros condicionamientos histórico-sociales; porque, como ella misma ha dicho, siempre se es extranjero —exiliado— de algo o de alguien. No queremos decir con esto que el exilio no haya interferido en su vida o en su obra, sino que más bien nos gustaría destacar que su concepción como exiliada ya venía configurándose de atrás, en un reiterado proceso de extrañamiento.

Desde el primer momento, al sujeto exiliado no le queda otra salida que reinventarse dentro de los parámetros de su nueva situación de desplazamiento, que no consiste en asumir de pronto una identidad colectiva diferente, ni tampoco en mantenerse totalmente al margen. El problema es mucho más complejo, puesto que el individuo ya no es lo que era antes, pero tampoco lo que hubiese podido ser. Perdidos los modelos de referencia, la identidad queda velada, anclada entre la imposibilidad de volver —aunque regrese, no lo hace al mismo país ni a la misma comunidad discursiva con la cual compartía toda una serie de identificadores culturales— y el rechazo hacia una cultura (la de adopción) percibida como extraña, en donde también se es extraño ante los demás. Ese mutuo extrañamiento traslada al sujeto exiliado a una tierra de nadie en la cual los nuevos discursos no terminan de definirlo y los antiguos no han podido continuar su desarrollo, escribiéndose los unos encima de los otros. Estos juegos de palimpsestos sirven entonces para reelaborarse a partir de una memoria recuperada entre lo real y lo imaginado. El desprecio por el otro —en este caso, el país de acogida— se convierte en un arma de doble filo: por una parte, ese otro es la confirmación de que ya no se está en el mismo lugar desde el cual se hablaba y por otra, es la oportunidad, la posibilidad de comenzar de nuevo, siempre y cuando se acepte antes la pérdida. Pero la pérdida es difícil de aceptar:

Por supuesto que el exilio es muy doloroso porque responde quizás a alguno de los grandes sentimientos de pérdida que tiene uno: uno pierde la identidad en primer lugar. En Barcelona ¿qué iba a decir? Soy una escritora famosa en Uruguay. Lo primero que me preguntaban era ¿dónde está Uruguay? En segundo lugar, no tenían por qué creerme, no habían visto los libros ¿qué iba a decir? ¿soy profesora en la Universidad de Montevideo? ¿Dónde queda Montevideo? Es decir, uno lo que pierde son los referentes, uno cambia el espacio y el tiempo. Según los psicólogos, cuando estas dos nociones son violentamente quebradas con el paso del tiempo, uno se vuelve loco; claro, había que usar la cabeza. Hay que hacer el duelo, además, hay que llorar mucho. [...] yo soy uruguaya, aunque

estoy aquí por razones políticas, mi identidad sigue allá y hago lo que mi inconsciente me pide que haga para darme a mí misma la continuidad<sup>258</sup>.

El exilio convierte a la persona que lo padece en un ser discontinuo, a medio camino entre lo que era, lo que dejó atrás y lo que todavía no es. Discontinuidad que se presenta como eje central de un “yo” recién nacido, conduciendo al sujeto hacia una encrucijada de la que dependerá su historia futura: permanecer en el resentimiento y la ira, o aceptar las diferencias y tratar de integrarse en la nueva comunidad (aunque nunca se sienta totalmente identificado con ella). La persona exiliada siempre se sentirá extranjera, en ese cajón de sastre en el cual se coloca a los sujetos colonizados o subalternos. Ese mismo sentimiento de “ex-” como “fuera de” ha sido asumido por numerosos grupos de exiliados a lo largo de la historia, a modo de cohesión cultural, fuera del territorio común. Así ha ocurrido con los componentes de las diferentes diásporas religiosas, con los emigrantes por motivos económicos e incluso por los propios colonizadores<sup>259</sup>. La peligrosa consecuencia de esto es que el exiliado entre a formar parte de guetos donde se pueda desarrollar un exacerbado sentimiento nacionalista que lo “salve” de la pérdida de identidad pero a riesgo de que su nueva vida en el país de acogida se convierta en una especie de simulacro, de situación provisional hasta el posible regreso, no ya al país de origen, sino incluso a sus antiguas coordenadas, como si el tiempo no hubiera pasado. Pero el regreso es imposible, no sólo por el transcurso de la historia sino también porque el propio exiliado ya no es el mismo. En el nuevo territorio, el sujeto naufraga continuamente en una cultura que percibe como hostil, pero a la que intenta adecuarse. En palabras de Said:

[...] los exiliados son siempre excéntricos que *sienten* su diferencia (aun cuando la exploten con frecuencia) como una especie de orfandad. Nadie que carezca realmente de hogar respeta la costumbre de contemplar el extrañamiento de todo lo moderno como una afectación, una exhibición de actitudes a la moda. Aferrándose a la diferencia como un arma que hay que emplear con la voluntad endurecida, el exiliado o exiliada insiste celosamente en su derecho a negarse a ser aceptado. Por regla general, esto se traduce en una intransigencia que no es fácil de obviar. Tozudez, exageración, insistencia: estos son los rasgos característicos del exiliado, métodos para obligar al mundo a que acepte la visión de uno; que uno hace más inaceptable porque, de hecho, no está dispuesto a que se acepte. Al fin y al cabo, es de uno<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> Arenas Monreal, Rogelio, "Cristina Peri Rossi: una escritora de la libertad", *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburg, ed. de Pamela Bacarisse, Tomo I, 1995, p. 328.

<sup>259</sup> En este sentido, apunta Edward Said: “Los exiliados miran a los no exiliados con resentimiento. *Ellos* pertenecen a su entorno, siente uno, mientras que un exiliado está siempre fuera de lugar. ¿Qué se siente al haber nacido en un lugar, al quedarse y vivir allí, al saber que uno es de allí más o menos para siempre?” (*Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005, p. 188). La cursiva pertenece al texto original.

<sup>260</sup> *Idem*, p. 189.



Precisamente, sobre esta paradoja, sobre esta relación de amor-odio hacia la cultura de acogida, afirma Peri Rossi:

[...] a pesar de las diferencias folklóricas, [...] [de las] costumbres, [...] las cosas profundas del ser humano son universales [...] de manera que yo pude encontrar en España problemas muy similares. [...] Yo además soy una mujer con muchos intereses, me conecto rápidamente con muchos temas, de manera que no podía permanecer indiferente a la realidad española; yo no me exilié para dar la espalda al lugar en el que estaba. Con mucho dolor yo sabía que estaba haciendo dos trabajos: por un lado me estaba quejando todo el tiempo del exilio y por otro lado me daba cuenta que estaba haciendo todo lo posible para pisar tierra también. Entonces sería incluso injusto con esos años de mi vida si yo considerara que fueron un paréntesis nada más. [...] Yo no estoy asimilada, yo estoy integrada; eso para mí es seguir siendo uno y confrontar muchas veces, y también comprender, a los demás. Quizás en la primera etapa del exilio uno sólo necesita ser comprendido, pero después uno puede entender a los demás y las diferencias; el concepto más difícil es amar las diferencias. [...] Creo que los que nos hemos exiliado hemos tenido que hacer el aprendizaje de amar las diferencias, confrontarlas y comprender que el punto de vista del otro no es ni mejor ni peor, es diferente, es otra categoría. Pienso que eso a la larga ha hecho que mi convivencia sea cómoda<sup>261</sup>.

La superación de estas diferencias sitúa al exiliado en una posición, en cierto modo, privilegiada, fuera de unas fronteras que a la vez que aportan seguridad implican determinados grados de internamiento en una visión sesgada de una realidad compleja, marcada por la presencia del otro. El exilio rompe esas barreras, y ese encuentro con el otro, en un país y en unas condiciones no reconocidas como propias, suele ser mucho más dramático. En primer lugar, porque el sujeto exiliado siente que la situación se ha dado la vuelta y que ahora ese otro también es él (o ella): “Cuando dicen «Que pase el extranjero»/ a veces no me doy cuenta de que soy yo”<sup>262</sup>. Un descubrimiento que puede servir para comprender que la extranjería, igual que la otredad, son conceptos reversibles, para lo cual es necesario darle al exilio un valor en lugar de invalidarlo. Cortázar se quejaba de esos exiliados que mantienen una postura victimista, lo que refuerza las relaciones de poder y apaga la voz de muchos escritores:

El exilio es [...] como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente [...]. Ese traumatismo harto comprensible determinó desde siempre y sigue determinando que un cierto número de escritores exiliados ingresen en algo así como una penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo. [...] Hasta hoy no me ha sido dado leer muchos poemas, cuentos o novelas de exiliados latinoamericanos en los que la condición que los determina, esa condición específica que es el exilio, sea objeto de una crítica interna que la anule como disvalor y la proyecte a un campo positivo. Se parte casi siempre de lo negativo (desde la deploración hasta el grito de rebeldía que puede surgir en ella), y apoyándose

---

<sup>261</sup> Arenas Monreal, *Idem*, pp. 329-331.

<sup>262</sup> Peri Rossi, Cristina, “Estado de exilio”, *Triunfo*, n° 784, (4 de febrero de 1978), p.26.

en ese mal trampolín que es un disvalor se intenta el salto hacia delante: la recuperación de lo perdido, la derrota del enemigo y el retorno a una patria libre de déspotas y de verdugos<sup>263</sup>.

Seguir escribiendo es entonces la única forma de lucha:

Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio —que confirma así el triunfo del enemigo— en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que éste no podía imaginar. [...] Seamos realmente libres, y para empezar librémonos del rótulo conmisericordioso y lacrimógeno que tiende a mostrarse con demasiada frecuencia. [...] Inventémosnos, en vez de aceptar, los rótulos que nos pegan. Definámonos contra lo previsible, contra lo que se espera convencionalmente de nosotros. [...] En vez de concentrarnos en el análisis de la idiosincrasia, la conducta y la técnica de nuestros adversarios, el primer deber del exiliado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es<sup>264</sup>.

Dicha visión del exilio como algo positivo se encuentra también en otros autores, como Julia Kristeva, quien considera necesario dotar al exiliado de herramientas nuevas que transformen su experiencia en una estrategia subversiva o de disidencia. La autora búlgara propone que el intelectual se sitúe fuera de la dialéctica del amo y el esclavo, mediante una política de marginalización que afirme el valor político y positivo de la diferencia, en contraposición a las concepciones estandarizadas. En lugar de combatir el poder de manera directa, permaneciendo por tanto dentro de la oposición hegeliana, el escritor se convertiría en un nuevo tipo de intelectual (“el disidente”) que experimenta con el concepto de identidad, mediante el uso de un lenguaje lúdico, polivalente, capaz de romper con los patrones y códigos simbólicos. El mero hecho de exiliarse se convierte así en una postura deliberada, dentro de una política de marginalización voluntaria que permite una visión crítica del centro, a la vez que defiende el deseo y la afirmación de esa diferencia con una práctica lingüístico-literaria opuesta a la dominante. Esta nueva configuración del exilio produce una elaboración de la realidad articulada en constantes desplazamientos y transformaciones discursivo-geográficas, como actos de disidencia que desestabilizan los lazos familiares, religiosos, lingüísticos, nacionales, genérico-sexuales, etc.

Para Kristeva, en la medida en que cada uno asuma su propia alteridad desaparecerá el rechazo hacia el otro. Desde esta diferencia vista como disidencia, se pueden empezar a trazar líneas divergentes para un posterior cambio en las estructuras unívocas del conocimiento. La mujer y su creación literaria formarían parte de esta diferencia, entendida como exilio voluntario, al

---

<sup>263</sup> Cortázar, Julio, “América Latina: exilio y literatura”, *Obra Crítica/3*, (Ed. de Saúl Sosnowski), Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 165-167.

<sup>264</sup> *Idem*, pp. 167-171.

encontrarse al mismo tiempo dentro y fuera del discurso y de mundos distintos, en un proceso diglósico que como apunta Lucía Guerra Cunningham se encuentra entre la mimesis y la transgresión<sup>265</sup>.

Para Peri Rossi, la escritura es una forma de apropiación de identidades múltiples, fuera de los modelos establecidos y en continuo desplazamiento. En este sentido, escribir es indispensable para la autoafirmación, mediante la representación del deseo propio (que no la constriñe a ningún compartimento estanco de identidad predeterminada), al mismo tiempo que se yergue como arma de enfrentamiento colectivo, mediante una postura de cuestionamiento de la realidad social. De ahí su resistencia a ser catalogada según una percepción unívoca y reduccionista del ser (mujer, escritora, lesbiana, activista política, uruguaya, etc.), ya que la “identidad se tiene que sostener en uno mismo”<sup>266</sup>. Su posición al respecto ha sido significativa en relación al lesbianismo y la asunción de los géneros, especialmente en su poesía, tal y como hemos visto. Una cuestión que ha sido tratada en muchas de sus entrevistas, en donde deja claro sus convicciones:

Utilizo el femenino o el masculino según el efecto que me interese despertar en el lector, para provocarlo. Me interesa a veces neutralizar mi yo. [...] la atribución de un sexo es casi siempre neurótica. Querer ser hombre, o querer ser mujer, o querer ser homosexual, siempre es neurótico. Y lo es porque crea una tensión entre la multiplicidad del ser y las exigencias sociales [...]. Y no es solamente la exigencia de un rol sexual, también nos creemos escritores, nos creemos profesores, nos creemos políticos. A mí me interesa mantener una distancia que permita un juego más rico<sup>267</sup>.

Siguiendo de cerca el consejo antes citado de Cortázar, Peri Rossi se resiste a las categorizaciones, definiéndose contra lo previsible y ejerciendo su derecho a desear lo que quiere ser y cómo quiere serlo.

### **3.4.1 Una elaboración poética del exilio**

La poesía de estas décadas tan convulsas está dominada por una tendencia desmitificadora que halla en el irrealismo su mejor baluarte. La crisis general de valores y la pérdida de la fe en la palabra y en el ser humano que ha caracterizado al siglo XX, después de pasar por la experiencia de las vanguardias y el fulgor existencialista, se hunde en un cinismo que intenta ser apaciguador, instalado en la ironía y la insolencia como fórmulas para conmocionar al lector hasta casi

---

<sup>265</sup> Para un desarrollo pormenorizado de estas ideas, véase la obra de Dejbord, Parizad Tamara, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998.

<sup>266</sup> Dejbord, Parizad Tamara, *Idem*, p. 238.

<sup>267</sup> Golano, Elena, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 25, (1982), p. 50.

increparlo. Su discurso hipercrítico y cuestionador termina optando así por la parodia, la heteroglosia, la intertextualidad o el *collage*, en una mezcla de lenguajes que huye de la concepción sagrada del hecho poético y concibe al poeta como un viejo juglar que repite las palabras de otros en su quehacer cotidiano, tan parecido al del obrero o al de la mujer que amasa el pan.

En las tres tendencias coexistentes señaladas por Selena Millares<sup>268</sup> —la irrealista, la conversacional y la trascendental— se aprecia el condicionamiento de las circunstancias históricas y culturales citadas, así como la aportación de otras poéticas, del norte al sur del continente. Cabe recordar, en este sentido, la influencia especialmente preciada de *La tierra baldía* de T. S. Elliot, además de otros poetas del mundo anglosajón y latinoamericano, como Ezra Pound, W. C. Williams, la *Antología del Spoon River*, Saint-John Perse o la generación “beat”, con Allen Ginsberg a la cabeza, por la parte anglosajona; así como Borges, Vallejo, Neruda, Girondo, Parra y Guillén, entre otros, por la parte latinoamericana. De esta larga lista de mentores surge además una línea muy próxima a los acontecimientos más recientes, con una tendencia clara a convertir la poesía en comunicación, alejada de los moldes más estetizantes o las formas más barrocas de las corrientes anteriores. Es así que aparece un largo catálogo de autores, a los que Benedetti llamó los “poetas comunicantes” y que se caracterizan por entender la poesía como una manera de implicarse en lo social para expresar las vivencias colectivas. Se trata fundamentalmente de una serie de obras que intentan desarticular los valores previamente dados y reclamar otros más próximos a su realidad. El lenguaje poético se reviste entonces de un tono conversacional, reflexivo e ingenioso, en muchas ocasiones irónico, que juega con el lenguaje dotándolo de un prosaísmo que permite a un tiempo contar historias —algunas muy duras— y crear imágenes de honda proyección vital y artística.

El coloquialismo disruptor de Nicanor Parra toma aquí diversas variantes —no siempre lúcidas— para incluir al lector en el texto, asaltando su conciencia y conmocionándolo de manera casi urgente. La inmediatez será otra de las características de estas obras, que intentan plasmar la indignación, la frustración y el desengaño ante unos acontecimientos que diariamente ponían en duda la “humanidad” del ser humano.

Ya hemos visto cómo Peri Rossi utiliza algunos de estos recursos: la ironía y el humor, la ausencia de puntuación, la fragmentación, el tono prosaico o los juegos de palabras. Sin embargo, el tono conversacional que indudablemente caracteriza la obra de M. Benedetti, Juan Gelman o

---

<sup>268</sup> Ver el estupendo trabajo de Selena Millares, “Itinerarios poéticos”, en el volumen: Fernández, Teodosio, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ed. Universitas, 1995, pp. 165-280.

Gioconda Belli, por citar a unos pocos, en Peri Rossi se tiñe de alegorías y símbolos que, sin dejar de atender a lo presente, no alude directamente a una realidad, sino que la disfraza. Ese disfraz, ese distanciamiento que le otorga la máscara simbólica, le permite desvelar las mecánicas ocultas del poder, que el estremecimiento primario más evidente de los hechos no permite advertir. Su intención es ir siempre al interior de los acontecimientos, buscando no tanto las causas como las supuestas verdades que trazan finas líneas entre conciencias, configurando una única manera de ser.

A pesar de ello, como activa participante de su generación y de su época, encontramos, junto a esa poesía más simbólica, otro tipo de versos escritos en medio del conflicto social y que encajarían satisfactoriamente dentro de esta poesía comunicante o conversacional. Se trata de unos cuantos poemas publicados en la prensa uruguaya, especialmente en las páginas del suplemento de los viernes del diario *El Popular*, durante los últimos años de los sesenta y principios de los setenta, y que ofrecen —junto con sus reseñas de *Marcha*— esa tendencia americanista y comprometida políticamente que caracteriza a su generación. Así, encontramos las siguientes composiciones, recogidas de estas páginas y que muestran esa clara preocupación por comunicar lo que estaba pasando, con una intención poética sometida a la urgencia y la inmediatez:

Tengo miedo de desayunar,  
no quiero decir propiamente del desayuno,  
sino más bien: que el café con leche venga  
envenenado  
con alguno de esos líquidos terribles que técnicos  
y científicos han inventado  
para deshidratar a los enemigos  
y triunfar, triunfar, TRIUNFAR  
mantener bien alto el duro prestigio occidental y cristiano,  
(Los enemigos, claro está, según definición  
de su majestad la emperadora yanqui entendida en lenguas  
son aquellos que pretenden elegir sus caminos,  
governarse ellos mismos,  
hacer sus revoluciones  
morir de sus muertes nacionales  
y no de hambre y subdesarrollo).  
Pero eso no importa demasiado.  
Tengo miedo de acostarme: sé que en las camas  
esperan fieles grabadores, clavos encendidos  
guardaespalda del orden configurado,  
pastillas que nos libren del insomnio de pensar  
terribles melodías encargadas de adiestrarme  
para la delación y la resignación  
constantes consejos para sosegar me,  
aceptar el empleo, la casa, la comida,  
la beca paga en una universidad californiana  
una edición a todo lujo de mis poemas metafísicos  
(es verdad, en un tiempo he sido poeta de giros herméticos  
y metáforas oscuras donde encerrar

el pensamiento en laberintos)  
cinco reportajes en célebres revistas  
y un contrato tal vez en un colegio privilegiado  
donde pueda hablar extensamente  
depuradamente  
sin implicancias  
del hipérbaton y la aliteración de las églogas de Garcilazo. [sic]

He dicho que tengo miedo de acostarme:  
junto al lecho esperan sabuesos sabios,  
ávidos de controlar mis emociones, dirigir mis pensamientos  
y decorar mi casa. Conocen mis gustos, y cuando me desvelo  
o tengo pesadillas  
(soy muy impresionable y cuando me entero que  
en el Norte del Brasil, que los cañeros, que los  
torturados, que los estudiantes de Madrid, que  
los vietnamitas, que los guerrilleros bolivianos  
etc. que mis hermanos de todos lados, que otros  
poetas, que mineros, que negros texanos, que  
ciudadanos griegos, que atroces torturas en se-  
cretos calabozos que selva y muerte para patrio-  
tas que villas de hambre, que bombas de macera-  
ción que niños desfallecientes que dulces donce-  
llas prostituídas que esbirros y policías)  
me alcanzan el sedante —conocen mis gustos—  
me promueven la música en el tocador —Albinoni o Vivaldi—  
me recitan los poemas favoritos  
me exhiben Antonioni o Bolognini  
me invitan a rosadas polémicas literarias  
—si el compromiso o el arte liberado—  
me llenan la casa de tersos melancólicos Modiglianis  
y dibujos de Bernard Buffet o Matisse

Tengo miedo de acostarme: en dulces latas de celuloide  
guardan mi resignación vestida por Piero Tosi  
en magníficas evocaciones finiseculares,  
un clavel en labios de Marlene Dietrich  
un palacio o un feudo magníficamente decorado  
para Visconti —donde es tan fácil amar o morir—  
las notables reconstrucciones medievales de  
Bergman mezcladas con eruditas disquisiciones metafísicas  
los edificios de cristal donde uno se vuelve a contemplar  
siete veces reflejado en espejos milaneses  
y un preludio de César Frank  
Todo sabiamente preparado para que me ensueñe  
me duerma o me desvele  
sepa comprender.

Tengo miedo de vestirme: sé que los expertos en defensa de la Armada  
gentilmente asesorados por sabios especializados en desintegración humana  
preparan en sus laboratorios tersas dulces fibras acrisoladas  
que al rodear la piel como una llama  
se prenden a los huesos a la carne para incinerarla  
para hacerla pira humana  
para reducir los pensamientos a un montón de ceniza ahumada.  
Ya no huelo las plantas: no sé qué venenos poderosos  
se esconden en la savia  
de inofensivos canteros de flores:  
esta es la muerte que nos vienen preparando  
en costosos laboratorios levantados en el desierto

para que la muerte se indumente de apariencias inofensivas.  
 No salgo a la calle y mi amante ya no me visita:  
 teme que por los aires, mientras llega  
 caminando hasta mi casa entre los árboles  
 una vertiginosa bomba deslizada desde ávidos  
 bombarderos  
 y dejada caer por error de los distraídos aviadores  
 del Pentágono  
 destruya la ciudad —todos los días se leen  
 errores de esos en los diarios y Washington  
 y Johnson piden disculpas: que ese no era el  
 blanco, que fue un error de perspectiva,  
 que no estaba previsto, que lo lamentamos mucho,  
 que no queríamos destruir los hospitales, las  
 poblaciones civiles, ni quemar los campos  
 ni arrasar aldeas, todo fue un error  
 de cálculo o a lo mejor los muchachos están  
 nerviosos, compréndalos, la guerra se va  
 prolongando un poco más de lo previsto  
 novaavolverasuceder [*sic*]  
 una bomba deslizada por los aires  
 sorpresivamente haga de la calle un horno crematorio  
 improvisado cementerio  
 que la columna del termómetro suba hasta  
 el grado 2000  
 se hundan los edificios  
 el mar se subleve  
 nos trague una indigestión de polvo y de napalm.  
 Mi amante ya no me visita: tiene miedo de cruzar los parques  
 de subirse a la azotea  
 de tocar el piano  
 (invisibles escuadrones de insectos adiestrados  
 podrían asaltarla en medio de una sonata de  
 Scarlatti)  
 de que las campanas toquen a rebato  
 de abrir las ventanas (el aire lleno de emanaciones)  
 de subir al ómnibus indefenso  
 de bajar los escalones de la casa (donde se guarecerían los extraños)  
 de subir al altillo (probablemente invadido por esbirros)  
 de recorrer las calles  
 de llegarse hasta mi casa<sup>269</sup>.

Revestidos de esa inmediatez se encuentran también muchos de los versos de *Estado de exilio*, escritos desde el dolor y el desarraigo, y que Peri Rossi no quiso publicar en aquel momento, consciente de esa tendencia al dramatismo y la queja fáciles que casi siempre acompaña a un texto tan adherido a sus circunstancias. Si es mejor escribir desde el recuerdo, como decía Bécquer, la decisión de la autora fue la más acertada, puesto que caer en el pesimismo y la desolación ya hemos visto que conduce al fracaso o al silencio: “Yo quería escribir sobre el exilio, pero también creo que

---

<sup>269</sup> “Quedan lejos las pirámides y su fondo de tristeza”, sección “Hoy”, *El Popular*, (12 de enero de 1968), pp. 1 y 3. En el mismo sentido, se pueden ver también las composiciones “Ellos, los biennacidos” o “A Líber Arce, mártir”. (Todos los textos publicados por la autora en este diario aparecen incluidos en el Anexo, al final de este trabajo. Las mayúsculas, los guiones y los signos de puntuación pertenecen al original).

no quería hacer literatura inmediata, porque es demasiado emocional. No quería hacer lirismo del exilio aunque lo he hecho”<sup>270</sup>.

Gracias a esa distancia, aprendida tal vez del arte de la pérdida de E. Bishop, los poemas publicados bajo el título de *Estado de exilio* han ganado peso con el tiempo y se perciben ahora como expresión de esa lucha colectiva a la que hace referencia la autora en otra entrevista:

Y no hay uno solo, en ninguno de mis libros, que hable del exilio como un desgarramiento personal; siempre es una experiencia de muchos, lo suficientemente abarcadora como para que se puedan identificar otros y otras desarraigad@s. [sic] El exilio no es sólo un hecho real; es una situación ante la vida, ante la sociedad y el mundo en el que nos toca vivir<sup>271</sup>.

### 3.4.2 *Estado de exilio. Una permanencia discontinua*

Como ya hemos referido, *Estado de exilio* se publicó por primera vez treinta años después de su escritura, tras recibir el Premio Rafael Alberti de poesía, en la editorial Visor. Algunas de sus composiciones habían aparecido con anterioridad en otros lugares como en la antología *Las voces distantes* y en la revista *Triunfo*<sup>272</sup>, sin embargo, no todas fueron incluidas luego en la versión final, tal vez haciendo caso a ese pudor al que Peri Rossi ha aludido en tantas declaraciones:

Cuando escribí esos poemas, entre 1973 y 1974, no hubiera encontrado editor en España: todavía vivía Franco y no habrían superado la censura. Y fuera de España, en el ámbito de la lengua castellana, tampoco había editoriales que corrieran el riesgo. Pero también hubo un motivo personal, subjetivo: el pudor. Sentía que publicar esos poemas tan dolorosos era como exhibir en público unas heridas que eran, de todos modos, menores que las sufridas por otras víctimas. Al fin y al cabo, por más penas que pase un exiliado, casi siempre consigue salvar la vida. Y digo casi siempre, porque yo he visto a gente enloquecer en el exilio, enfermarse, morir prematuramente, sufrir infartos o gravísimas depresiones. Cuando cayeron las dictaduras latinoamericanas y se aflojó el dolor, pensé que era el momento más adecuado para que vieran la luz. Ya el dolor que exhibían podía ser encajado mejor<sup>273</sup>.

Cabía, en cualquier caso, esa expresión del desgarramiento en el momento y en aquellos canales en que fueron mostrados, de manera que vistos desde la distancia los textos son comprendidos hoy

---

<sup>270</sup> Bergero, Adriana J. y otras, “«Yo me percibo como una escritora de la Modernidad»: una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Mester*, Vol. XXII, (primavera 1993), nº 1, p. 69.

<sup>271</sup> Montagut, Cinta M., “Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple”, *op. cit.*, p. 2.

<sup>272</sup> Aportamos las citas completas: VV.AA., *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*, segundo tomo, selección y prólogo de Álvaro Barros-Lemez, Montevideo, Monte Sexto, 1985, pp. 251-258; y Cristina Peri Rossi, “Estado de exilio”, *Triunfo*, nº 784, (4 de febrero de 1978), pp. 24-26.

<sup>273</sup> Trevisán, Graciela, “Estado de exilio: entrevista con Cristina Peri Rossi”, *El Tecolote*, (2010), p. 1. Recurso electrónico: <http://eltecote.org/content/2010/04/estado-de-exilio-entrevista-con-cristina-peri-rossi-2/>



dentro de ese contexto. Y tan comprendidos, como que cobran nueva vigencia, pudiendo ser asumidos por cualquier persona exiliada en nuestro mundo postmoderno. El título, como ha señalado Beatriz Calvo<sup>274</sup>, le da nombre a su vivencia cotidiana: “estado” indica un proceso momentáneo, provisional, una situación aparentemente transitoria —derivada del verbo “estar”— que permite el cambio, frente a “ser”, que alude más a la esencia, a la inmovilidad. Pero el cambio jamás sucede, del mismo modo que el regreso no es posible y la situación queda sin resolver: el “estado” se convierte entonces en “Estado”, patria por excelencia del exiliado, que nunca termina de marcharse ni de llegar: “No volvemos / ni acabamos de irnos”<sup>275</sup>.

Es desde ese lugar —imaginario, utópico— desde donde Peri Rossi elabora el libro, a partir de vivencias que se convierten en la índole del exiliado, en el rasgo común de un colectivo que habita espacios y tiempos nómadas, cuya identidad es un continuo devenir y cuya única certeza es la incertidumbre. Los poemas trascienden así la mera anécdota, el verso de circunstancias, para lanzarse a universalizarla, a convertirla en símbolo de lo humano. De ahí que en su trasfondo se presenta una cierta sospecha de vivir encerrados en un espejo que refleja solo imágenes previamente proyectadas, auto-generadas; imágenes que responden a una necesidad de homogeneización aprendida e integrada en nuestra manera de percibir al otro, de tomarlo como referencia para nuestra propia diferenciación. Cualquier experiencia individual aparece entonces como dolorosamente única, aunque por otro lado sea parte de una vivencia común. Es ese el resultado de la paradoja de las sociedades modernas, que crean individuos diferenciados integrantes de una gran masa que paradójicamente anula las diferencias. En ambos casos, se trata de construcciones ficticias, de tipologías que se encargan de trazar líneas más o menos permanentes entre lo que “es” y lo que “debe ser”, entre el ser social (y por ende, del lado del “Bien”) y el asocial (del lado del “Mal”).

Los rasgos propios de cada uno de los elementos que forman parte de estas dicotomías aparecen claramente distinguidos —aunque siempre existan desviaciones y entrecruzamientos— de manera que el individuo y el grupo sepan cómo actuar en cada circunstancia, no solo por las normas sociales sino también gracias a una complicada red metafórico-simbólica que nutre la moral bajo la

---

<sup>274</sup> “Del mismo título del poemario se desprende que el exilio no es una circunstancia pasajera, sino que es mucho más: un estado, algo perenne, incluso una nación, un país en el que se vive, si contemplamos el juego de palabras escondido en *Estado de exilio*”. [Calvo, Beatriz, “Identidad y exilio en el poemario *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi”, *Romanitas. Lenguas y literaturas Romances*, Vol. 4, Núm. 1, (Nov. 2009), p. 3. Extraemos los datos de la referencia de su versión electrónica (que no coinciden con los que aparecen en la base de datos Dialnet: Vol. 3, Núm. 2) en: <http://romanitas.uprrp.edu/espanol/volumen3/calvo.html>]

<sup>275</sup> “Estado de exilio”, *Triunfo*, n° 784, (4 de febrero de 1978), p. 26.

cual respiramos. Una red que no solo rige el comportamiento en los velorios sino que apunta a cuestiones más íntimas, atacando a la percepción general de la vida —generalmente negativa— y por tanto, a la aprehensión de los acontecimientos, así como a la forma en que estos deben ser tomados por el individuo. Como experiencia traumática, el exilio debe ser vivido entonces como una tremenda pérdida, con todas las consecuencias llevadas al extremo. Sin embargo, ya hemos visto que la mejor actitud ante el mismo es justamente la contraria, la que busca renacer de nuevo, mantener la distancia y reafirmarse en el propio lugar donde ha sido colocado. El desgarramiento se convierte entonces en nueva fuerza, y la autocompasión en un análisis profundo de las circunstancias que hagan posible una lucha común para cambiarlas. Es por ello que, conscientemente, Peri Rossi evitó la salida fácil y convirtió su dolor en experiencia colectiva, dolosa, de lo humano:

Fue el primer libro que escribí en el exilio, y sin embargo, no intenté publicarlo. Un extraño pudor me lo impidió. No es fácil llorar en las calles de las ciudades adoptivas, y no quería contribuir al dolor colectivo, al desgarramiento solitario. Intentaba evitar, además, la autocomplacencia narcisista, la conmisericordia. Por eso, muy pocos están escritos en primera persona. No me interesaba tanto expresar mis sentimientos, mis emociones, sino el fenómeno en sí; miraba el dolor ajeno para dejar de mirar el propio<sup>276</sup>.

Cuando por fin fue publicado en 2003, el libro fue bien acogido por la crítica —y esperado, puesto que había sido citado por Peri Rossi en numerosas ocasiones— como se deduce de los estudios aparecidos posteriormente<sup>277</sup>. Consta de dos partes, la primera titulada “Estado de exilio” (51 poemas) y la segunda, “Correspondencia(s) con Ana María Moix” (6 composiciones)<sup>278</sup>. En ambos casos, los poemas siguen una numeración correlativa, estén o no titulados. Así, en la primera parte aparecen veinticinco poemas con título, mientras que en la segunda no encontramos ninguno<sup>279</sup>. Como en anteriores ocasiones, para el presente análisis seguiremos la primera edición, de Visor, anotando las diferencias con respecto a otras publicaciones totales o parciales de la obra.

---

<sup>276</sup> Peri Rossi, Cristina, “Prólogo”, *Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003, pp. 8-9.

<sup>277</sup> En este sentido se pueden ver los trabajos de Milena Rodríguez (“Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero”, *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 38, 2009, pp. 111-133) y de Beatriz Calvo, ya citado. También resulta interesante la referida entrevista concedida a Graciela Trevisán, realizada específicamente con motivo de la edición bilingüe de *Estado de exilio*, publicada por City Lights Publishers, (San Francisco, 2008).

<sup>278</sup> Esta segunda parte había sido publicada anteriormente, como “Correspondencia con Ana María Moix” en: Ortega, Julio, (dir.), *Palabra de escándalo*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 199-214.

<sup>279</sup> Dichos poemas serían los siguientes: “Carta de mamá”, “A los pesimistas griegos”, “Estado de exilio”, “No llegará al río”, “Carta de mamá II”, “Los exiliados”, “Los exiliados II”, “Exilio”, “Cabina telefónica 1975”, “Barcelona 1976”, “Paris 1974”, “El arte de la pérdida (Elizabeth Bishop)”, “El viaje”, “Lo imprescindible”, “Dialéctica de los viajes”, “Geografía”, “Geografía II”, “Barcelona, línea de metro, hora cero”, “Elogio de la lengua”, “Valor”, “Montevideo”, “Ida y vuelta”, “Gotan”, “Cercanías”, “Barnanit”.

No hemos encontrado grandes cambios entre esta edición y la incluida en *Poesía Reunida*, pero sí con respecto a las aparecidas en la revista *Triunfo* o en la antología *Las voces distantes*. En el siguiente cuadro recogemos los resultados de la comparación:

Revista <i>Triunfo</i> (1978) (todos los poemas se encuentran en la página 26)	Antología <i>Las voces distantes</i> (1985)	Edición de Visor (2003)	<i>Poesía Reunida</i> (2005)
No se incluye este poema.	No se incluye este poema.	p. 41. Poema XXIV v. 9: “flics”	p. 311. Poema XVI v. 9: “flics”
“1. Homenaje a Mao. Que lo sepan todos de una vez: el exilio no puede ser jamás una retórica”.	p. 257: Título suprimido. “Que lo sepan todos de una vez: el exilio no puede ser más una retórica”	No se incluye.	No se incluye.
“2. Y todas las noches nos reprochamos alguna falta que pudo cambiar las cosas”.	No se incluye.	No se incluye.	No se incluye.
“3. El país donde quisiéramos volver ya no existe, lo perdimos en el intento de construir el país donde queríamos vivir”.	p. 257: incluido.	No se incluye.	No se incluye.
“4. Cada uno vive dos vidas: la que dejó y se prolonga en los gemidos de las cárceles, en las celdas de tortura, y la que le tocó después, como un traje nuevo en el reparto. Casi todos sienten que los pantalones les quedan cortos, les aprieta el cuello de la camisa y las mangas son demasiado anchas, pero está prohibido sangrar desnudo por las calles de las ciudades adoptivas.”	p. 257: incluido.	No se incluye.	No se incluye.

<p>“5. Soñé que me iba lejos de aquí, el mar estaba picado, olas negras y blancas, un lobo muerto en la playa, un madero navegando, llamas doradas en altamar, ¿existió alguna vez una ciudad llamada Montevideo?”</p>	<p>p. 257: supresión de las comas al final de todos los versos. La pregunta final aparece separada de la estrofa anterior.</p>	<p>p. 18. Poema II: Aparece con los mismos cambios realizados para la edición de las <i>Voces distantes</i>.</p>	<p>p. 288. Poema II: Aparece igual que en la edición de 2003.</p>
<p>“6. Hay dos clases de exiliados: los que creen que las cosas no van a cambiar nunca y los que creen que las cosas van a cambiar en seguida. Las cosas no se cuidan de lo que piensan los exiliados”.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>
<p>“7. De país a país, el exilio es un río ciego. Vagan por las calles, no aprendieron todavía el idioma nuevo, escriben cartas que no mandan; un año les parece mucho tiempo”</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>p. 25. Poema IX.</p>	<p>p. 295. Poema VII.</p>
<p>“8. Cuando dicen «Que pase el extranjero» a veces no me doy cuenta de que soy yo”.</p>	<p>p. 258. Incluido.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>
<p>“9. Prohibido echar exiliados al río”.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>
<p>“10. Los exiliados se cuentan entre sí historias de exiliados”.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>
<p>“11. Somos viajeros de todas las ciudades, de todos los países. Lo cual no quiere decir nada, salvo que no podré ver crecer el árbol de mi casa.”</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>
<p>“12. No volvemos ni acabamos de irnos”.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>	<p>No se incluye.</p>

“13. Adaptarse es morir. Seremos siempre resistentes”.	No se incluye.	No se incluye.	No se incluye.
“14. Conseguir casa, trabajo, comida, un papel cualquiera de identidad, precarios; los hay que se aferran a cualquier cosa —tanto es lo que perdieron— y otros no soportan la sensación de poseer algo, por temor, seguramente, a volver a perderlo”.	No se incluye.	No se incluye.	No se incluye.
“15. El viaje de regreso lo emprendemos con la memoria”.	No se incluye.	No se incluye.	No se incluye.
No se incluye.	“Para obtener asilo / debemos narrar al detalle / lo que hicimos. / A veces nos perdonan / y nos extienden un papel / que nos permite vivir / donde no quisimos.”	No se incluye.	No se incluye.
No se incluye.	“Y cuando la conversación decae / en lenta agonía / es posible descubrir en el fondo del silencio / de cada uno / la geografía de un continente / obsesivo.”	No se incluye.	No se incluye.
No se incluye.	“El exilio son los otros.”	No se incluye.	No se incluye.

Diferencias encontradas en las distintas versiones del grupo de poemas “Correspondencia(s) con Ana María Moix”:

<i>Palabra de escándalo</i> (1974)	Edición de Visor (2003)	Edición de Lumen (2005)
p. 200. Título: “Correspondencia con Ana María Moix” Los versos aparecen de forma apaisada, en horizontal. p. 200: v. 15: “módico” v. 20: “traje” v. 24: “de los policías”	p. 77. Título: “Correspondencia(s) con Ana María Moix” Los versos aparecen en vertical. p. 200: v. 15: “modesto” v. 20: “vestido” v. 24: “del Ejército”	p. 347. Título igual que en la edición de 2003. Los versos aparecen en vertical. El contenido se muestra sin variantes con respecto a la edición de 2003.

Además de lo señalado, hay que decir que los poemas de la edición de 2003 y los de *Poesía Reunida* no siguen una misma numeración. Dicho cambio se debe a que en la primera edición la autora había tenido en cuenta los poemas titulados a la hora de realizar el recuento, mientras que en la edición de 2005 estos simplemente se incluyen en medio de la serie, sin ser contabilizados. El resultado de esto es que en el caso de la edición de Visor la numeración termina en XXXVII, y en la de Lumen, en XXVI. Aunque este cambio no interfiere demasiado en el conjunto de la obra, creemos que ha sido acertado, puesto que diferencia los poemas titulados del resto, que parecen seguir una serie en la que se intercalan aquellos. Otra variante que se introduce, aunque todavía menos importante, es la numeración, en la edición de 2005, de cada una de las partes constitutivas del poemario. Así, la primera aparece como “I. Estado de exilio” y la segunda, “II. Correspondencia(s) con Ana María Moix”.

*Estado de exilio*, a diferencia de libros anteriores —donde a partir de un asunto central se entretrejan otros secundarios, a la manera de un tapiz— el asunto dominante, casi exclusivo, es el exilio. De nuevo nos encontramos ante una estructura desigual, en donde versos muy breves y de hondo calado (“Tengo un dolor aquí, / del lado de la patria”, p. 17<sup>280</sup>) se mezclan con otros, de superficie más extensa en los que predomina un tono más prosaico e incluso descriptivo, en donde la experiencia está contenida en imágenes que luego desembocan en una dura emoción:

Vuelvo con pequeños trofeos en la mano:

<sup>280</sup> Como ya hemos anotado, y salvo indicación expresa, las citas corresponden a la primera edición, de 2003.

un bolígrafo del Banco  
un calendario de bolsillo  
un encendedor publicitario  
un billete de metro sin usar

Los nuevos objetos  
triviales, perecederos,  
son mi mapa, mi nueva geografía:

[...] guías menos sublimes que Virgilio  
para este viaje a Lo Desconocido  
a la Nueva Ciudad  
a sus paraísos de sex-shop  
grandes almacenes  
y preservativos de colores<sup>281</sup>.

Como ya hemos venido observando, la obra se configura como una especie de diario filosófico y sentimental del exilio, en donde la experiencia propia tiende a convertirse en colectiva más que a representar una simple muestra de dolor. Es por ello que hallamos composiciones en donde se utiliza la tercera persona del plural, que transfiere al conjunto de la sociedad lo que principalmente ha sido un tránsito privado. Así aparece en un total de dieciocho poemas. Sin embargo, un estudio más pormenorizado revela (en contra de la opinión de la propia autora<sup>282</sup>) que la persona gramatical predominante es la primera, tanto del singular como del plural (treinta y cinco composiciones). En algunos casos, la voz poética no aparece de manera explícita, lo cual le otorga en parte algunos grados de omnisciencia más comunes en la narrativa, de forma que el poema llega a parecer casi una sentencia: “Lo mejor es no nacer, / pero en caso de nacer, / lo mejor es no ser exiliado<sup>283</sup>.”

Como en otras ocasiones, encontramos rasgos de ambigüedad —ya tan común en su obra— en el uso indiferenciado de los marcadores genérico-sexuales. Así, por ejemplo, en el poema XXX aparece la voz masculina: “estaba sin empleo y muy nervioso” (p. 47), mientras que en otras mantiene la femenina: “Exactamente / cansada / harta / agotada...” (p. 26). También como en poemarios anteriores, la enumeración está presente, aunque con menor intensidad y tendiendo mucho menos a ese caos desmembrador del lenguaje. De hecho, el único poema en el que lo encontramos es el titulado “Estado de exilio” (p. 29) y en menor medida en el número VII (p. 23). En el resto de los casos, el recurso es más utilizado en su función reiterativa, con la que el sujeto lírico intenta acercarnos su emoción más acuciante (“la mar constante / la mar antigua / la mar

---

<sup>281</sup> “Geografía”, p. 62.

<sup>282</sup> Remitimos al “Prólogo” de Estado de exilio, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>283</sup> “A los pesimistas griegos”, p. 21.

continua / la mar, el mal”, p. 58; “A veces preferiría no ir a ninguna parte / A veces preferiría marcharme”, p. 59) En ocasiones, el uso de la anáfora unida a la repetición ayuda a profundizar más en el texto, mediante la sucesión de imágenes que normalmente confluyen en una afirmación contundente:

Uno aprende que lo imprescindible  
no eran los libros  
no eran los discos  
no eran los gatos  
no eran los paraísos en flor  
derramándose en las aceras  
ni siquiera la luna grande —blanca—  
en las ventanas  
no era el mar arribando  
su rumia rompedora en el malecón  
ni los amigos que ya no se ven  
ni las calles de la infancia  
ni aquel bar donde hacíamos el amor con la mirada.

Lo imprescindible era otra cosa<sup>284</sup>.

En estos casos, los objetos, recuerdos, personajes... están dotados de una honda significación que los aleja de su sentido cotidiano y al mismo tiempo los convierte —precisamente por eso— en elementos imprescindibles para vivir, especialmente cuando el presente es lo único a lo que el individuo puede asirse<sup>285</sup>.

Indudablemente, se trata de elementos cuya pérdida representa un grave cercenamiento de la identidad, falta que alimenta y destruye, desde la cual se escribe de manera inexorable, fuera de un tiempo y un espacio que alguna vez parecieron inmutables:

El exilio y sus innumerables pérdidas  
me hicieron muy liviana con los objetos  
poco posesiva  
Ya no me interesa conservar una biblioteca numerosa  
(vanidad de vanidades)  
ni colecciono piedras  
botellas cuadros  
encendedores  
plumas fuentes —así se llamaban en mi infancia  
las codiciadas e inasequibles estilográficas  
Parker y Mont Blanc—  
ni necesito un amplio salón para escribir  
al abrigo de los ruidos de la calle  
y de los ruidos interiores

---

<sup>284</sup> “Lo imprescindible”, p. 60.

<sup>285</sup> Remitimos al poema titulado “Geografía”, citado un poco más arriba.



El exilio y sus innumerables pérdidas  
me hicieron dadivosa  
Regalo lo que no tengo —dinero, poemas, orgasmos—  
Quedé flotando —barco perdido en altamar—  
con las raíces al aire  
como un clavel sin tronco donde enlazarse

El exilio y sus innumerables pérdidas  
me hicieron dadivosa  
Regalo lo que no tengo —dinero, poemas, orgasmos—  
me dejó las raíces al aire  
como los nervios de un condenado

Despojada  
desposeída  
dueña de mi tiempo  
Y con él tampoco soy avara:  
sería ridículo pretender administrar  
un bien desconocido<sup>286</sup>.

La pérdida es aquí un aprendizaje, un saber que otorga la virtud de vivir en la enajenación permanente, en la distancia que permite recuperar un tiempo y un espacio auténticamente propios, fruto de la voluntad del individuo y no de los mecanismos psíquicos del poder en la sociedad. Se trata, en suma, de la pérdida de obligaciones y necesidades creadas que ahora revelan su falsa importancia. De ahí que la voz poética se vuelva “dadivosa”, que dé “lo que no tiene”, siendo consciente de todo un tiempo que se le abre, de manera infinita y desconocida. La relación con el poema de Elizabeth Bishop al que hace alusión el título es clara. En “One art”, la poeta estadounidense hace referencia a esa obligación de restarle importancia a lo perdido, sosteniendo que “el arte de la pérdida no es difícil de dominar”. Para Bishop es imprescindible aceptar esa falta, esa carencia, como parte intrínseca de la vida, así se trate de la ausencia de objetos, propiedades o incluso seres amados:

The art of losing isn't hard to master;  
son many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or

---

<sup>286</sup> “El arte de la pérdida (*Elizabeth Bishop*)”, pp. 56-57. La cursiva pertenece al original.

next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (*Write it!*) like disaster<sup>287</sup>.

Lo que viene a decir el poema es que no se trata de no sentir el dolor, sino de no convertirlo en una emoción paralizante, que instale al individuo en la queja continua, en un eterno mirar al pasado que le impida construir el presente y el futuro. En este sentido, la actitud de Peri Rossi fue la más acertada: publicar los poemas en aquel momento hubiese sido darle reforzar ese dolor y por ende, superarlo mucho más tarde o no llegar a hacerlo nunca. Se trataba de una experiencia que era preciso escribir, pero de un modo menos íntimo, que recogiera lo que estaba pasando pero superando la emoción del instante.

En esta misma línea se encuentran otras composiciones, como las tituladas “El viaje” (pp. 58-59), “Lo imprescindible” (p. 60) y “Dialéctica de los viajes” (p. 61), cuyos versos reflejan ya ese incipiente sendero hacia la asunción de lo perdido. Así, si en el ya citado “Lo imprescindible” se llegaba a la conclusión de que “lo imprescindible era otra cosa”, en el último se alude a la memoria, a la cual se accede solo desde la distancia —temporal o espacial—, siendo consciente de que el regreso es imposible y su patria será aquella soñada:

Para recordar  
tuve que partir.  
Para que la memoria rebosara  
como un cántaro lleno  
—el cántaro de una diosa inaccesible—  
tuve que partir.  
Para pensar en ti  
tuve que partir.  
El mar se abrió como un telón  
como el útero materno  
como la placenta hinchada  
lentas esferas nocturnas brillaban en el cielo  
como signos de una escritura antigua  
perdida entre papiros  
y la memoria empezó a destilar  
la memoria escanció su licor  
su droga melancólica

---

<sup>287</sup> Bishop, Elizabeth, “One art”, *Compleat poems*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 178. La cursiva pertenece al original.

su fuego  
sus conchas nacaradas  
su espanto  
su temblor.  
Para recordar  
tuve que partir  
y soñar con el regreso  
—como Ulises—  
sin regresar jamás.  
Ítaca existe  
a condición de no recuperarla<sup>288</sup>.

Los tres poemas señalados se integran en el proceso de “dolor-castración-integración-amor a la ciudad adoptiva” señalado por la autora en el prólogo (p. 10) y que configuran parte de la estructura poética y vital del libro. Un proceso que permite la fluidez y los reajustes, de manera que una misma composición puede incorporar tanto el dolor como la castración y aparecer tanto al comienzo como al final de la obra. No quiere decir esto que la autora no haya seguido tal planteamiento a la hora de ordenarlos, sino que no se trata de un esquema fijo, sino más bien de una serie de estelas creada por la propia idiosincrasia de los versos, escritos en un momento determinado de su vida pero cuya condición de inéditos permitió la reescritura así como la ampliación del conjunto, como ella misma afirma en el prólogo:

Largas son las dictaduras (lo terrible de soportarlas es, entre otras cosas, que uno no puede saber nunca cuándo van a terminar) y largos son los exilios. Fui escribiendo, entretanto, otros poemas del libro ESTADO DE EXILIO para completar el periplo: dolor-castración-integración-amor a la ciudad adoptiva<sup>289</sup>. (p. 10)

A pesar de lo dicho, podemos clasificar los poemas de este conjunto utilizando los rótulos señalados por Peri Rossi. Así, bajo los de “dolor y castración” podríamos colocar las composiciones que van del primer poema al XXXVII (pp. 17-55), bajo el de “integración” (o mejor deberíamos decir “aceptación de su estado”), a los poemas que van de “El arte de la pérdida” a “Gotan” (pp. 56-73) y por último, bajo el “amor a la ciudad adoptiva” aparecerían “Cercanías” (p. 74) y “Barnanit” (pp. 75-76), en los que se aprecia una asunción de la extranjería que permite al menos la esperanza, como se puede observar en el siguiente fragmento del primero de ellos:

Mi ignorancia de la nomenclatura  
me permite bautizar con otros nombres  
Mi amenidad  
—soy la extranjera, la de paso—

---

<sup>288</sup> “Dialéctica de los viajes”, p. 61.

<sup>289</sup> Las versalitas pertenecen al poema original.

es la ciudadanía universal de los sueños. (p. 74)

Una esperanza que se convierte en amor (o al menos su intención) en los versos del segundo, a pesar de que la ciudad continúa siendo otra:

y feliz, por primera vez en la ciudad extraña  
en la ciudad otra,  
me dejaré guiar por sus pasajes  
por sus entrañas  
por sus arcos y volutas  
como la viajera por la selva  
en el medio del camino de nuestra vida.  
Las ciudades sólo se conocen por amor  
y las lenguas son todas amadas. (p. 76)

Como caso aparte deben tenerse en cuenta los versos que componen “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, puesto que no parecen pertenecer de manera tan clara a tal proceso, y de hecho no se encontraban en el proyecto original de este libro. Por otra parte, reiteramos nuestra observación de que la delimitación que hemos trazado de manera bastante general no es precisa (sobre todo en aquellos poemas incluidos bajo el rótulo de “dolor-castración”, puesto que ambos sentimientos se mezclan) y que, si acaso, nos podría servir en algún momento como herramienta para el análisis. En este sentido, resulta revelador observar, por ejemplo, que algunos asuntos como la pérdida, el exilio o las referencias a ambos contextos históricos (el uruguayo y el español) son más numerosas en los poemas incluidos en la primera parte (salvo aquellos con una perspectiva más positiva, que encontramos a partir de la página 56). También en esta etapa son evidentes la angustia y el dolor, productos de ese desarraigo y de la nueva soledad, no deseada:

Exactamente  
cansada  
harta  
agotada  
irritada  
triste  
de todos los lugares de este mundo. (p. 26)

De esa angustia se extrae una rabia que se percibe durante casi todo el poemario, como una especie de odio sustentado en una sutil ironía, que a veces amenaza con convertirse en sarcasmo. Así se percibe en los versos de las composiciones XXIII (pp. 39-40) y XXIX (p. 41), capaces de mostrar la indignación de la voz poética ante la incomprensión de esos otros que pueblan su nuevo

lugar de acogida. En ambos casos, el tono es conversacional y muy próximo a la prosa, intentando simular la narración de una entrevista y unas declaraciones, respectivamente. Veamos el primero:

Y vino un periodista de no sé dónde  
a preguntarnos qué era para nosotros el exilio.  
No sé de dónde era el periodista,  
pero igual lo dejé pasar  
El cuarto estaba húmedo estaba frío  
hacía dos días que no comíamos bocado  
sólo agua y pan  
las cartas traían malas noticias del Otro Lado  
«¿Qué es el exilio para usted?» me dijo  
y me invitó con un cigarrillo  
No contesto las cartas para no comprometer a mis parientes,  
«A Pedro le reventaron los dos ojos  
antes de matarlo a golpes, antes,  
sólo un poco antes»  
«Me gustaría que me dijera qué es el exilio para usted»  
«A Alicia la violaron cinco veces  
y luego se la dejaron a los perros»  
Bien entrenados,  
los perros de los militares  
fuertes animales  
comen todos los días,  
fornican todos los días,  
con bellas muchachas con bellas mujeres,  
la culpa no la tiene el perro,  
sabeusté, [*sic*]  
perros fuertes,  
los perros de los militares,  
comen todos los días,  
no les falta una mujer para fornicar  
«¿Qué es el exilio para usted?»  
Seguramente por el artículo le van a dar dinero,  
nosotros hace días que no comemos  
«La moral es alta, compañero, la moral está intacta»  
rotos los dedos, la moral está alta, compañero,  
violada la mujer, la moral sigue alta, compañero,  
desaparecida la hermana, la moral está alta, compañero,  
hace dos días que sólo comemos moral,  
de la alta, compañero,  
«Dígame qué es el exilio para usted»

El exilio es comer moral, compañero<sup>290</sup>. (pp. 39-40)

Se aprecia en estos versos un nivel de ironía importante, que culmina en el sarcasmo demoledor de la última frase. La elección de tal recurso pareciera la única salida posible a la hora de expresar una realidad que se convierte siempre en pesadilla, en sueño repetitivo y paralizante del cual es imposible despertar. Y pareciera también la única respuesta posible ante la insistente pregunta del periodista (“¿Qué es el exilio para usted?”) aparentemente ajeno a la situación —tanto

---

<sup>290</sup> La cursiva pertenece al original.

de los exiliados, casi en la clandestinidad o la miseria, como de los represaliados en su lugar de origen. De ahí que las evasivas de la voz poética se conviertan en una narración de los terribles acontecimientos, hasta que la insistencia del interlocutor provoca el correspondiente sarcasmo:

«La moral es alta, compañero, la moral está intacta»  
rotos los dedos, la moral está alta, compañero,  
violada la mujer, la moral sigue alta, compañero,  
desaparecida la hermana, la moral está alta, compañero,  
hace dos días que sólo comemos moral,  
de la alta, compañero,  
«Dígame qué es el exilio para usted»

El exilio es comer moral, compañero. (pp. 39-40)

Un recurso semejante utiliza también en otras composiciones, esta vez más narrativas, al estilo casi de los textos de *Indicios Pánicos* (aunque no tan alegóricos)— publicadas en el artículo de la revista *Triunfo*, citado más arriba. Se trata de fragmentos que intentan plasmar las voces de “los de adentro” y poseen también esa ironía mordaz, tan sarcástica que consigue movilizar hasta las más duras consciencias:

Se equivocan quienes creen que vivimos en una guerra permanente. [...] Es verdad que luego la persecución se reinicia, [...] A quienes se quejan demasiado del acecho que sufren podría hacerseles notar que nunca un encuentro con el ser amado ha sido tan intenso como cuando somos perseguidos y que jamás la lectura de un libro fue tan dramática como cuando hemos corrido el riesgo de que nos quemaran junto a él. La imposibilidad de verse sin acechanzas vuelve los amores más apasionados y la lectura de los libros más lúcida. Aunque envejecemos rápidamente y morimos en las salas de tortura, nos libramos, en cambio, del tedio que recorre las ciudades europeas. Esta certeza inhibe a las cancillerías extranjeras de intervenir en nuestro auxilio<sup>291</sup>.

Lo que también se percibe en los siguientes fragmentos, donde podríamos hablar de “ironía negra” o incluso de sarcasmo:

Los griegos [...] solían considerar que el exilio, o el destierro, era uno de los castigos más severos [...]. Nuestros queridos generales, en cambio, han apreciado una de sus virtudes fundamentales: descongestiona el tránsito, equilibra el índice demográfico, disminuye la estadística de desempleados [...]. Una conveniencia adicional es que descontamina las aguas: cuantos más individuos se exilian, menos opositores es necesario arrojar al mar<sup>292</sup>.

Similar intensidad —aunque no irónica— se desprende de los versos del poema XXIX, en donde el tono coloquial confirma aún más si cabe la certeza de estar ante una situación insostenible:

---

<sup>291</sup> Peri Rossi, Cristina, “Estado de exilio” (texto n° 1), *Triunfo*, n° 784, (4 de febrero de 1978), p. 25.

<sup>292</sup> *Ibidem*, (texto n° 2)

Compañera no tengo, no, señor.  
 Nos dijeron que venían hacia la fábrica  
 pero de allí no se fue nadie, no se fue nadie, le digo,  
 nadie se movió,  
 no teníamos armas,  
 algunos palos y latas,  
 vinieron con tanques y carros de guerra,  
 a la primera ráfaga vi volar la cabeza de Santiago,  
 agarrando todavía la lata que tenía en la mano,  
 ¿cómo quiere que le cuente eso en francés  
 a una compañera? (p. 46)

Una intensidad que vuelve a aproximarse a lo irónico en la composición inmediatamente posterior, cuya acción también transcurre en Francia<sup>293</sup>:

Un día iba yo por una calle,  
 estaba sin empleo y muy nervioso,  
 iba por una calle en busca de una de esas casas  
 donde los muertos de hambre dormimos sin pagar  
 cansado y muy nervioso  
 y de pronto vi a una pareja  
 un matrimonio maduro  
 elegante bien vestido  
 ropa cara ropa fina  
 eran turistas comprando cosas y mirando todo  
 miraban las tiendas de moda y las peluquerías  
 y los restaurantes  
 eran turistas  
 hablaban uruguayo, igual que yo,  
 yo estaba muy nervioso ese día,  
 ellos se veía que habían comprado muchas cosas,  
 me reconocieron por la cara  
 —la cara de la desgracia, según Onetti—  
 «¿Usted es uruguayo, verdad?» me dijeron  
 yo negué con la cabeza, firmemente:  
 «Soy francés, señores, les dije,  
 muy francés, tan francés como la torre Eiffel»  
 y me fui porque si los mataba  
 me llevaban preso. (p. 47)

Resulta curioso, en este caso, la referencia al mutuo reconocimiento: él (la voz poética) los reconoce por el habla (“hablaban uruguayo”), pero sin embargo ellos lo hacen “por la cara” por esa “cara de la desgracia” presente en los personajes onettianos<sup>294</sup> y que muy probablemente diferenciase a los exiliados de los afines a la dictadura, que viajaban por placer y por supuesto

<sup>293</sup> Recordemos que fue aquí donde la autora pasó un segundo exilio, bastante breve en comparación con el otro. Se puede observar también el uso del sujeto lírico masculino, a través del género de adjetivos como “nervioso”, “cansado”, “muertos”...

<sup>294</sup> *La cara de la desgracia* es precisamente el título de una de las novelas de Onetti, publicada en Montevideo por la editorial Alfa en 1960.

pertenecían a la clase alta. La ironía del encuentro queda explícita en los versos finales, con palabras que reflejan un sentimiento de fuerte impotencia: “y me fui porque si los mataba / me llevaban preso”.

Sobre esta relación de impotencia e ironía (o de irónica impotencia) encontramos también otros ejemplos, como el del poema XXIV, en el cual la idea de la “venganza por el amor” planteada por la voz poética se termina convirtiendo en un deseo exclusivo de venganza, en cuyo tono podemos encontrar ecos de la poesía de Benedetti. Así, en el poema de Peri Rossi:

“Nuestra venganza es el amor, Veronique,  
[...] poder amar, todavía,  
poder amar, a pesar de todo  
a pesar de según sin dónde cómo cuándo  
pero antes, te juro —me dijo Veronique—  
me gustaría  
me gustaría mucho  
mandar a la mierda a unos cuantos hijos de puta,  
de manera indolora, claro está,  
porque soy civilizada  
y hago el amor con preservativo. (p. 41)

Parecidos ecos están presentes también en poemas como el siguiente, encargado de ponerle una cara más concreta a la tortura, esta vez del lado del infringidor:

Lo llamaban La Momia. Con dos golpes  
era capaz de matar a alguien.  
Lo usaban para ablandar  
a los recién llegados,  
o para terminar con los torturados.  
No comía pescado  
porque una vez se había pinchado  
con una espina  
y le dolió. (p. 49)

Este empecinamiento por ponerle rostro a los torturadores fue asunto común en muchos de los escritores de esta época —como harían luego con la “novela de los dictadores”— especialmente los llamados “poetas comunicantes”. Tanto Mario Benedetti como Juan Gelman o Eduardo Galeano, por citar a los más conocidos, intentan dibujar al personaje atroz que de día devora vidas y de noche cena en su casa, tiernamente, como cualquier “padre de familia”, que en cualquier caso se resiste a verse a sí mismo como torturador. Veamos un ejemplo:

El torturador  
ya retirado



se sienta frente al mar  
en los atardeceres

la gaviota planea  
y a él le molesta un poco  
una libertad  
tan arbitraria

hay dos o tres barcos  
que ocupan todo  
el horizonte

quiere decir adiós  
a esos que parten  
pero de pronto  
no sabe bien por qué  
su mano  
es  
un muñón<sup>295</sup>.

El personaje queda esbozado desde esa distancia irónica que permite darle una oportunidad a la cordura, mientras destapa las redes imaginarias de un poder que entreteje el lado oscuro de una sociedad normalizadora. Pero la ironía no es el único recurso esgrimido por estos poetas para desestabilizar tales entramados. La desacralización del lenguaje poético, a través de la desmembración lingüística y el uso de un lenguaje coloquial, próximo a la prosa y de fácil comprensión por el pueblo es —era— una de las muchas estrategias utilizadas para desenmascarar las trampas de la homogeneización, de la falsa pretensión de seguir los cánones previamente establecidos. Estos poetas —precedidos de otros que habían creado las bases— le devolvieron la voz al pueblo, a través de una poesía que sobre todo deseaba convertirse en su instrumento. Si “el lenguaje es de los que mandan”, hacerse con el lenguaje poético no es solo ganar una batalla, es apropiarse de una buena parte del arsenal simbólico que durante siglos ha constituido nuestras bases sociales y culturales. Si a ello le añadimos su difusión por medio del canto, estaremos sumando tantos a una lucha que, por no parecerlo, se vuelve transgresora. De otro modo, no se entenderían las persecuciones constantes a las que se vieron sometidos los cantantes, y los tristes finales de muchos, como Víctor Jara.

En su intencionalidad transgresora, la poesía debe ser una herramienta diaria, expresión de los sucesos más perentorios pero también de aquellos más cotidianos. El lenguaje se vuelve más prosaico, empapado de las técnicas narrativas que en ocasiones le otorgan muchos de sus mejores rasgos de poeticidad. Como en buena parte de la obra vallejiana, los versos quedan impregnados de

---

<sup>295</sup> Benedetti, Mario, “El jubilado”, *Inventario. Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, 1995, p. 82.

lo humano, pero no a través de elaborados elementos retóricos, sino a gracias a imágenes sencillas. En Peri Rossi lo cotidiano se mezcla con lo simbólico, apareciendo en un estilo epistolar (“Carta de mamá”, “Carta de mamá II”, “Correspondencia(s) con Ana María Moix”), en forma de entrevistas o declaraciones (poemas XXIII, XXVI y XXIX) o bien mediante el uso de la segunda persona del singular (poemas XXIV, XXXVII y “Valor”, entre otros). Desde el punto de vista del contenido, son comunes las referencias a personajes tipo —representados por la profesión, la nacionalidad u otros elementos simbólicos (XXII, “París 1974” y XXX)— así como la inclusión de aspectos de la vida cotidiana, ya sean objetos, lugares (“Geografía”, “Geografía II”, “Barcelona, línea de metro, hora cero”, “Barnanit”, “Montevideo”) o medios de transporte (“Cercanías”).

Junto a esto, es importante destacar la intertextualidad, que esta vez rescata fragmentos del tango —y del habla popular— en uno de los títulos (“Gotan”: “tango” en el “vesre”, el lenguaje porteño<sup>296</sup>) para expresar esa ansiedad producida por la certidumbre del falso regreso. En cualquier caso, y aunque el contenido de estos versos sea similar al de aquellos de los “poetas comunicantes”, estilísticamente existen diferencias, puesto que en los poemas de Peri Rossi no se pierde del todo la distancia universalizadora. La proximidad conseguida no franquea por completo los muros hacia lo meramente inmediato, estableciéndose la escritura como una simulación, una apariencia de cotidianidad que sin embargo no pierde cierta elaboración simbólica, o al menos artificiosa, propia de lo literario. Es quizás esta característica la que consigue que los poemas, incluso a pesar de estar fechados o situados en un contexto histórico determinado, poseen esa fuerza, esa trascendencia que borra fronteras espacio-temporales hasta convertirse en expresión fundamental de lo humano. Una trascendencia que surge también en las composiciones de los poetas citados, pero que se pierde en aquellas ocasiones en las que se supedita el aliento poético, su simbiosis con lo más profundo, a la denuncia o el homenaje de lo más apremiante, haciendo alusiones a circunstancias, acontecimientos y/o personajes cuyas coordenadas se pierden más allá de sus fronteras o del marco espacio-temporal<sup>297</sup>.

Tales diferencias dejan claro que la intención que mueve a estos autores no es la misma. En ellos precisamente es la apremiante necesidad de contar lo inmediato de manera sencilla la que les

---

<sup>296</sup> Juan Gelman titula así uno de sus poemas, incluso un libro entero. Otras poetas hispanoamericanas como Susana Thénon, Blanca Varela, Rocío Silva Santisteban, entre otras, parodian formas musicales como el bolero, el tango o el vals, a modo de apropiación y reescritura. (Véase para ello el libro de Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996)

<sup>297</sup> Véanse, por ejemplo, los poemas dedicados a grupos políticos o de lucha, a presidentes y dictadores, a hechos acaecidos el día anterior, a leyes establecidas por la dictadura, etc. presentes sobre todo en la obra de Cardenal (Somoza) y Benedetti pero también en otros.

impele. En Cristina Peri Rossi, sin embargo, se trata de trascender esa urgencia, llevando la experiencia individual y colectiva a un plano simbólico que intenta perdurar en el tiempo. *Estado de exilio* es una obra que encarna el hecho exiliado en sí mismo, mucho más allá de la mera experiencia biográfica. Se trata de una imprecación, un alegato en contra de esa peligrosa permanencia en el gueto, en la queja nostálgica, a favor de percibir la nueva situación como una oportunidad única para utilizar esa visión desde fuera, en la distancia, para descubrir las estrategias del poder y sus múltiples herramientas de sujeción.

Esa posición distanciadora se percibe en los poemas incluidos en la segunda parte (“Correspondencia(s) con Ana María Moix”) que fue concebida, originariamente como un intercambio de experiencias y perspectivas entre ambas escritoras. El proyecto no cuajó y la carta se quedó sin respuesta, como cuenta la autora en alguna de sus entrevistas.

La serie fue publicada originariamente en la ya citada *Palabra de escándalo*, con una leve modificación en el título y algunas diferencias con respecto a la edición posterior, que ya señalamos anteriormente. En principio se advierte un tono coloquial, similar al de muchos otros poemas de *Estado de exilio* y que responde también al formato epistolar, al menos en su intención primigenia. Precisamente, como tal intención era que cada escritora contara sus experiencias como víctimas de dictaduras y exilios de diferente índole, predomina en esta composición una referencia clara al contexto, tanto uruguayo (“yo te hablaré de tupamaros / y de sus epopeyas de justicia”, p. 79.) como español (“Si / Ana María / tu historia / no hubiera sido tan perfecta / [...] tu historia / no fuera una Love Story / acomodada para *gauches* / para *divines* empresarios”, pp. 85-86) que poco a poco se va diluyendo en asuntos más lejanos, como la conquista de América (poema IV), o los acontecimientos históricos de la Europa de mediados del siglo XX (poema V) para terminar mezclando todos estos tiempos y espacios en una denuncia de la indiferencia mostrada en el lugar de acogida por esos “otros” que no entienden la situación del país del exiliado.

El tono irónico se va convirtiendo en sarcástico, incluso paródico, a lo largo de seis composiciones y más de trescientos versos que se convierten en un exordio, una reprobación de la sociedad catalana y española del momento, especialmente de aquella reunida en torno a la conocida *gauche divine*, a quien los problemas latinoamericanos parecían quedarle muy lejos. En este sentido, los versos citados se encuentran en la misma sintonía que el poema “Diáspora” incluido en el libro del mismo título, al convertir esa rabia contenida en una parodia de índole más narrativa que poética y en la cual predominan las referencias constantes a su entorno más inmediato. En ambos casos se desvelan las contradicciones de este grupo, (vv. 196-200), de la ciudad (v. 91) o el mundo

editorial (vv. 65-66), así como de los lugares típicos donde se reúnen mientras mezclan política y alcohol (vv. 153-156), especialmente Cadaqués (vv. 38, 61, 68, 74, 102, 127, etc.). También es común la presencia de objetos cotidianos, como el SEAT 127 o el 600 (vv. 162-169), así como las referencias a escritores, músicos y filósofos entrelazados en una misma malla con personajes históricos y políticos (el Che, Tupac Amaru, Atahualpa, Cortés) que son desplazados de sus marcos espacio-temporales, conectando los intentos de disidencia de unos con los levantamientos de otros y que terminan por confluír en las revoluciones aplastadas por las dictaduras de la época. De ahí que los espejos con los que los españoles sedujeron a los indios durante la conquista sean los mismos que ahora les ofrecen estos en lugares turísticos como Cadaqués:

En realidad, la historia esa la inventó un indio que se salvó  
de la cristianización pero no de la muerte,  
indio llamado Tupac Amaru,  
indio que vosotros no conocéis porque Cortés  
se olvidó de citarlo en sus Cartas apócrifas,  
y porque era reacio a los espejos que los españoles  
cambiaban por oro:  
tenía una deformación en la nariz, detestaba los espejos  
y organizó la revolución para eliminarlos. [...]   
y desde entonces la historia se difunde clandestinamente,  
no tanto como para que su rumor no inunde vuestras playas —Cadaqués—  
ésas donde vais a tomar el fresco los días de verano  
y donde indios disfrazados de fotógrafos y heladeros  
os cambian sus propios espejos por pesetas,  
con las cuales organizar secretamente  
la Revolución Francesa<sup>298</sup>. (pp. 90-91)

Comprobamos además en estos versos que a pesar de la independencia y del tiempo transcurrido los indios seguían siendo indios, es decir, que los latinoamericanos continuaban percibiéndose como esos otros, diferentes, con los que se encontraron las naves de Colón a finales del siglo XV. Los autores exiliados se encontraban entonces doblemente marginados en una sociedad en la que, a pesar de compartir una historia y una lengua, no eran adecuadamente recibidos ni valorados, en primer lugar porque no poseían las mismas coordenadas vitales y en segundo lugar, porque eran tratados como inferiores:

Por otra parte, me tocó vivir una etapa interesante en Barcelona. La de la muerte de Franco, esos años de la transición, en los que estuve vinculada a los poetas, escritores y artistas de esta ciudad. Fue una época de gran libertad, con cierto parecido a lo que yo viví en Uruguay. [...] Se podría haber dado algo parecido a los salones de mujeres franceses, antes de la guerra, como el de Gertrude Stein o La Amazona. Pero no cuajó [...] Aunque había muchas editoriales, había artistas, había muchos

---

<sup>298</sup> Es interesante destacar en este poema la utilización de la segunda persona del plural, claramente identificativa del español peninsular y que, como burla, forma parte de la parodia.

latinoamericanos en este momento [...] pero eso no prosperó, porque los artistas somos muy individualistas. Y los catalanes que no se habían exiliado creo que se sentían bastante culpables por no haber combatido lo suficiente a Franco. Además, en esa etapa hubo muchos latinoamericanos, y se creó una especie de rivalidad, solapada, pero llena de pequeñas humillaciones<sup>299</sup>.

Lo que hemos señalado anuncia lo que parece ser el verdadero objetivo del largo poema, que no es únicamente esa inocente relación epistolar entre dos escritoras poco conocidas de la época, sino una excusa para atacar a la falta de compromiso político de buena parte de la sociedad y de los intelectuales de la época (especialmente, de los integrantes de la *gauche divine*) que se paseaban por Cadaqués con una postura de izquierdas, sostenida antes en la imagen que en la lucha auténtica. Por esta razón, mientras Peri Rossi le hablaba de los conflictos tupamaros, su destinataria le contaría sus historias de amor y paseos por la costa catalana (vv. 25-29, vv. 35-41, vv. 186-195), una historia que la autora considera demasiado perfecta y por tanto, falsa:

Si tu historia hubiera estado un poco menos acabada  
—un desliz de la pluma, una metáfora en falso, a  
cualquiera le puede pasar  
hasta a mí, digamos—  
entonces hubiera vuelto a tomar café contigo en aquel bar  
de la Plaza Molina que más que un bar  
era una librería (p. 86)

Una historia, además, en contraposición a esa otra, mucho más dolorosa, que no se cuenta en los libros ni se enseña en el sistema educativo, y cuyo desconocimiento permite tratar los acontecimientos con un cierto desdén, causado por ese grado de cierta superioridad con la que habla desde Occidente:

Y tú me dirás que esta historia ya te la han contado,  
que te la contó tu hermano una vez que fueron juntos al cine  
porque él le tiene miedo a la oscuridad;  
después te la enseñaron en el colegio  
donde todo el mundo hablaba de la Revolución Francesa  
que es la única revolución que se puede citar sin rubor  
porque es la historia de la puta madre que nos parió;<sup>300</sup> (p. 89)

Semejante tendencia a la superficialidad, a la simplificación de determinados problemas queda plasmada en otros versos, donde lo que para unos constituye un símbolo o un ejemplo de

---

<sup>299</sup> Prinz, Ulrike, “Con Cristina Peri Rossi. Ellas juegan solas”, *Brecha*, (8 de abril de 2009), pp. 17-18.

<sup>300</sup> Resulta relevante el uso de los insultos, claros ejemplos del grado de ira de la voz poética.

liberación, para otros es solo una postura, un adorno, a pesar incluso de que en ocasiones le intenten dar ciertos tonos de disidencia:

y además te la contó un tío abuelo que fue a la Unión Soviética  
a ver *El lago de los cisnes* bailado por el Bolshoi  
y te la volvió a contar un chino escapado de la China Roja  
porque adoraba a Chopin y a George Sand, dependía del día:  
si estaba nublado, prefería a Chopin, naturalmente,  
si hacía sol y tenía ganas de ejercicio, prefería a George Sand  
cabalgando en traje de travesti.

Tal caracterización de la posmodernidad más superflua —la divulgada por los medios de comunicación de masas— se recoge también en otras partes del poema, como por ejemplo a la hora de mezclar la procedencia de diferentes voces o discursos. De ahí que Peri Rossi juegue irónicamente con los sujetos y con lo que estos cuentan, intentando realizar un intercambio que finalmente es imposible. Es así que un fragmento de su “narración poética” (“pero hay una mujer de vestido blanco que en el metro llora”, p. 79) pueda ser desplazado a la supuesta voz de su interlocutora (“y tienes razón, quizás existan las mujeres blancas / que lloran en los metros”, p. 80) ante la cual cabe la sospecha y la oportuna reclamación:

«pero si esto lo has inventado tú, no yo,  
cada uno mantenga el orden en la fila,  
cada cual sus propios sueños,  
no te confundas,  
no vaya a ser que tu mujer de Cadaqués sea la mía  
y la tuya esa mujer de blanco que en el metro llora»<sup>301</sup> (vv. 57-62, p. 81)

Una reclamación que, sin embargo, no oculta una dura realidad, de la cual la autora partía: la de saber que la extranjería es reversible, y solo se necesita estar en un momento y un lugar determinados. Este es el sentido que debemos darle a estos poemas, centrados en esa reversibilidad y en ese conocimiento de que se puede ser otro y vivir en otras condiciones. El intercambio polifónico propuesto no es por tanto especular, entendiendo que ambas compartieran un mismo grado de compromiso político, sino todo lo contrario. Lo que con ello se propone es hacer patente esa marginalización de la que hablábamos antes e intentar hacer comprender al resto de la sociedad la importancia de ponerse en el lugar del otro. Peri Rossi cree necesaria e urgente dicha toma de conciencia, en la misma línea apuntada por Julia Kristeva y que señalábamos al principio de este

---

<sup>301</sup> Las comillas pertenecen al original.

capítulo, es decir, en el de la asunción de la extranjería propia que, en su reversibilidad, permite alcanzar ese grado de extrañeza ante nosotros mismos. Es entonces cuando toma partido la ambigüedad, mostrada en el texto por el intercambio de personajes (“a mi abuela, me dirás, / mi abuela no es tu abuela, / pero quizás la mujer que tú amas es la mía”, p. 82) e historias (“caramba, mi abuela iba a la iglesia los domingos, / pero la mujer que amo es atea, / cambia la historia, ésa no va”, p. 83) que forman parte de un juego lúdico en el cual se insertan otros elementos (también de la historia contemporánea) y que recuerda el lenguaje desenfadado de las vanguardias o más propiamente el de la poesía anglosajona, al estilo de Allen Ginsberg o Bukowsky. Así lo podemos comprobar en el poema número II de esta serie:

Y cuando estemos muy borrachas  
yo te contaré que una vez vi llorar a una mujer en el metro, [...]  
Alguien tosió incómodamente  
alguien miró por la ventana  
el túnel negro por donde el metro se desliza  
de modo que nadie puede ver esta ciudad de porquería.  
(pp. 81-82)

Aquí se puede apreciar esa influencia de la tradición literaria anglosajona en su acusado prosaísmo, la incorporación de experiencias cotidianas y la irreverencia ante determinadas construcciones morales, todo ello marcado además por ese ácido humor, tan característico de una parte importante de la poesía del siglo XX y que recuerda también a muchos cantantes y grupos de la llamada década prodigiosa. Un humor que continúa en los versos siguientes y que, junto a la parodia (o formando parte de ella) satiriza casi determinados comportamientos humanos, considerados normalmente aceptables:

[...] pero mi abuela igual pensaba en mí  
A veces lee poesía pero no demasiada  
te aseguro que es una mujer fina,  
de noble corazón  
por encima de la lucha de clases  
para los sentimientos no existen ni la política ni la economía, dice,  
el viejo Goethe se casó con una prostituta  
pero en realidad amaba a Schiller  
(pp. 83-84)

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, el humor, la ironía, la parodia y la sátira constituyen algunas de las mejores herramientas para desacralizar y desestabilizar los discursos del poder así como sus bases de conocimiento. A través de estas figuras no solo consigue arrancarle una sonrisa al lector, sino sobre todo implicarlo y de alguna manera obligarlo a aceptar esa subversión que pone en duda su propia conciencia del yo, inserta en los múltiples desengaños de la vida moderna. Estamos de nuevo ante un lenguaje que se cuestiona a sí mismo, ironizando sobre esa supuesta función suya salvadora, mística y en cualquier caso trascendente, que se revela en los siguientes versos:

Y bebiendo café y ginebra,  
Ana María, escribiremos en las solapas blancas de los libros  
el verso inacabado y seguramente perfecto  
que debería transportarnos a la eternidad  
y no alcanza sin embargo más que a proporcionar  
un modesto orgasmo a una señora resentida. (p. 79)

Precisamente, la conjunción de ese lenguaje autocuestionador y de su tono lúdico e irreverente permiten adherir la otra actitud de la obra perirossiana a la figura del disidente, según los términos señalados por Kristeva:

Thirdly, there is the writer who experiments with the limits of identity, producing texts where the law does not exit outside language. A playful language therefore gives rise to a law that is over-turned, violated and pluralized, a law upheld only to allow a polyvalent, polylogical sense of play that sets the being of the law ablaze in paeaceful, relaxing void. As for desire, it is stripped down to its basic structure: rhythm, the conjunction of body and music, which is precisely what is put into play when the linguistic *I* takes hold of this law<sup>302</sup>.

Esa toma de conciencia del “yo” sobre el lenguaje, que lleva al descubrimiento de una realidad conformada e instaurada a través suyo, comporta una desacralización que es al mismo tiempo un desengaño, una salida hacia ninguna parte, porque la palabra no es capaz de alcanzar nada de lo que el ser humano desea. Esa sensación de plenitud, de certidumbre, termina convirtiéndose en una mera pantalla donde se han proyectado las aspiraciones. Y el problema no encierra solo el conflicto con determinadas instituciones del poder, ni siquiera con la propia sociedad: el problema es mucho más profundo, porque esa incapacidad del lenguaje señala la propia

---

<sup>302</sup> “En tercer lugar, está el escritor que experimenta con los límites de la identidad, produciendo textos donde la ley no existe fuera del lenguaje. Un lenguaje lúdico, por tanto, da origen a una ley que es derrocada, violada o pluralizada, una ley sostenida solo para mantener un sentido polivalente y pluri-lógico, de la obra que coloca el ser de la ley en llamas en un vacío tranquilo y relajante. Como con el deseo, son desmontadas sus estructuras básicas: el ritmo, la conjunción del cuerpo y la música, lo que precisamente es puesto en juego cuando el *yo* lingüístico toma el dominio de esa ley”. (Moi, Toril, (edited), *The Kristeva reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 295). La traducción es nuestra.



incapacidad del ser humano para definirse a sí mismo. Es por esto que se toma el camino del humor, que ataca pero evita la caída en el vacío. El dolor es así aplacado, permitiendo la puesta en marcha para considerar las posibles soluciones que, como hemos visto, han de encontrarse en el desplazamiento, la ambigüedad o la incertidumbre, en esa actitud del exiliado que permite analizar desde la distancia las innumerables redes imaginarias del poder. Como sostiene Kristeva:

I am a exile from socialism and Marxist rationality, but far from seeing socialism as an impossible hypothesis for the West, as those from de Gulag think, I believe on the contrary that it is inevitable and consequently something that one can speak to. We must therefore attack the very premises of this rationality and this society, as well as the notion of a complete historical cycle, and dismantle then patiently and meticulously, starting with language and working right up to culture and institutions. This ruthless and irreverent dismantling of the workings of discourse, thought, and existence, is therefore the work of a dissident<sup>303</sup>.

La verdadera disidencia se encuentra, según Kristeva, en un pensamiento concebido desde una “posición analítica” (desde una identidad conceptual, subjetiva, sexual y lingüística) que afirma la disolución y trabaja a partir de las diferencias. Esta postura se alejaría de las posiciones tomadas por buena parte de la filosofía moderna, cuya “razón” está sujeta a una visión totalizadora que se refuerza a través de sus propio discurso. En este sentido, la filosofía se ha convertido no en una herramienta cuestionadora sino en un arma que funciona para negar o mantener la ley, pero no para atacar el propio sistema de pensamiento.

Kristeva señala, además, que la introducción de las mujeres y de los niños en el discurso plantea un serio conflicto para la razón y el derecho, en la medida en que revelan un síntoma de la muerte del hombre, con todo lo que esto implica para la racionalidad y el individualismo clásicos. Tomando esto en consideración, tanto la voz de las mujeres y los niños como el hecho mismo de la escritura constituyen para una mujer como Peri Rossi —junto a otras múltiples identidades: exiliada, lesbiana, etc. que no por ello la instauran en compartimentos estancos— una estrategia fundamental para colocarse en esa posición de extrañamiento mediante la cual es posible dismantelar la concepción universalizadora del mundo y las consecuentes premisas subyugadoras establecidas por el poder. Una posición en la que es fundamental no definirse del todo, sino permitir varios lenguajes, cuya multiplicidad, en palabras de Kristeva, “is the only sign of life, one can

---

<sup>303</sup> “Soy una exiliada del socialismo y la racionalidad marxista, pero lejos de ver el socialismo tanto como una hipótesis imposible para Occidente como aquello perteneciente al Gulag, creo por el contrario que es algo de lo que inevitable y consecuentemente se puede hablar. Por otro lado, debemos atacar las premisas de esta racionalidad y esta sociedad, tanto como la noción de un ciclo histórico cerrado, y dismantelarlo luego paciente y meticulosamente, empezando por el lenguaje y continuando con la cultura y las instituciones. Este implacable e irreverente dismantelamiento del funcionamiento del discurso, el pensamiento y la existencia es el trabajo del disidente”, *Idem*, p. 299. (La traducción es nuestra).

attempt to bring about multiple sublations of the unnameable, the unrepresentable, the void. This is the real cutting edge of dissidence”<sup>304</sup>.

---

<sup>304</sup> “[E]s el único signo de vida, uno puede intentar llevar a cabo múltiples sublevaciones de lo innombrable, lo irrepresentable, del vacío. Este es el borde cortante real de la disidencia”. *Idem*, p. 300. (La traducción es nuestra).

### 3.5 El lugar desde donde se escribe y ama: *Lingüística general*

Tras el tratado de la pérdida que habían significado sus libros anteriores, *Diáspora y Estado de exilio*, Peri Rossi se entrega ahora a una indagación total del lenguaje, al ahondamiento en el espíritu instalado entre la palabra y la cosa. De aquella identificación entre el cuerpo como escritura y el cuerpo como paisaje de sus primeros libros de poesía quedan reflejos en muchos de los versos de esta obra, deliberadamente instalada en los márgenes prediseñados del discurso patriarcal. Desde ese orbe simbólico en el que se configura también la obra de Alejandra Pizarnik, la escritora uruguaya elabora un camino poético propio en el que indaga acerca de la escritura misma, de su relación de reciprocidad con un conocimiento que, en manos de una mujer, parece cada vez más hostil. De nuevo surgen elementos que denotan su obsesión por la búsqueda de la identidad o identidades múltiples, la relación entre el sueño, la realidad y la memoria, o la preocupación por una tradición literaria, cultural, que les ha sido vedada a las mujeres.

Superado el primer trance del exilio, se percibe en estas páginas un cierto grado de seguridad, indicador de que su adaptación al nuevo entorno estaba produciéndose. De hecho, nos encontramos ante un descenso considerable de los versos de fuerte contenido social y un aumento de aquellos en los que el cuerpo de la amada y el de la escritura se confunden, o donde la pregunta por la identidad es continuamente repetida desde diferentes ángulos, como intentando desvelar su elaboración última.

Los recursos utilizados para plasmar tales preocupaciones continúan perteneciendo al estatuto de las construcciones simbólicas, rasgo particularmente visible en la escritura de mujeres (así como en todo lenguaje poético) y que Peri Rossi complementa con el uso de la ironía. A ello hay que añadir la ya conocida presencia de lo mítico y lo alegórico, que hacen más accesibles la aprehensión de una realidad que es al mismo tiempo cultura y balbuceo, transposición veloz del pensamiento y las emociones, tantas veces veladas por un conocimiento que se dice a sí mismo lógico-racional y que no deja de ser la imposición de un sistema tiránico.

Consciente de ello, Peri Rossi hace uso de la memoria y el sueño, dos de las pocas herramientas capaces de mostrar la realidad y de alejar su miedo a perderlo todo, incluida su propia configuración ontológica. Se escribe para no olvidar —como ella misma afirma— sabiendo previamente la inutilidad de esa lucha y la imposibilidad de conocer qué es lo que realmente olvidamos y cuánta verdad hay en lo que recordamos, si acaso no es más que una elaboración del inconsciente pasada por el filtro de “lo racional”. Partiendo de esta aproximación a lo real, la poesía

deja de ser tomada como instrumento de conocimiento unívoco —nunca podría serlo— para convertirse en pura ambigüedad, elemento codificado que exige, sin embargo, la presencia cómplice de un lector para hacerse presente, sugerir y de nuevo ocultarse en el lenguaje. Desde este juego de significaciones, Peri Rossi elabora mundos poéticos enormemente vívidos, como si quisiera que las palabras no fundasen las cosas, sino que existieran por sí mismas. Las diferencias entre ambas —las palabras y las cosas—, así como la ausencia de signos capaces de apresarlas, se instalan como un problema más en sus versos, junto al deseo erótico como elemento catalizador de la imposibilidad de apresar al otro. La pasión amorosa y la reflexión poética constituyen la base fundamental de una parte de estos poemarios en los que el cuerpo y el lenguaje se rebelan, trazando juntos paralelismos y juegos lúdicos que, como diría Cortázar, “transportan lo erótico más arriba del ombligo”<sup>305</sup>. En ningún momento dicho ludismo implica una aproximación superficial, banal, “peluda” (de nuevo Cortázar<sup>306</sup>) a una cuestión tan compleja. El leimotiv sexual, lejos de aparecer como detonante, es ante todo consecuencia intrínseca, elemento naturalmente configurador de un deseo, de unas emociones que conforman a la autora y a su voz poética, a una actitud vital que la delata. Ya hemos hablado anteriormente de cómo su obra se inserta en una cierta genealogía de la tradición erótica que la haría entroncar con Delmira Agustini, Juana de Ibarborou o María Eugenia Vaz Ferreira, entre otras. Vimos, también, cómo el lenguaje de Peri Rossi impone distancias con respecto a estas autoras a las que, sin embargo, debe tanto.

Todo lo que hemos analizado hasta el momento ha ido configurando un sistema de voces y alusiones que conforman su mundo poético, a partir de sus obsesiones más profundas. Un mundo que, precisamente por proceder de las emociones, no puede separarse de ese que llaman real y que tantas veces constituye la Gran Mentira, de ahí que sus versos estén además traspasados por acontecimientos históricos, vínculos familiares, preocupaciones sociales y sesgos políticos. Sin embargo, si hasta ahora la realidad le había quitado el sueño (en las dos acepciones de esta palabra), una cierta situación de calma política (fin de las dictaduras) la lleva a toparse de lleno con un nuevo y frustrado intento amoroso, con una nueva embarcación que naufraga. *Lingüística general*, a pesar de su título —o precisamente por él— se configura como el relato emocional de otra travesía, el

---

<sup>305</sup> “Y el gesto, el rito, eran de raíz lingüística: beber significaba mirarse, conocerse, hablar; hablar cualquier porquería, probablemente, pero situando el acto erótico más arriba del ombligo, dándole valor lúdico, enriqueciéndolo” (Julio Cortázar, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Último round*, Madrid, Debate, 1995, p. 238)

<sup>306</sup> “[...] nuestro desarrollo nos impone la peor de las vedas, la parálisis de la escritura, [...] [au]tores más jóvenes y sobre todo más bastos (talento natural aparte) tratan hoy de desflorar el idioma, pero en la mayoría de los casos no hacen más que violarlo previa estrangulación, lo que como acto erótico es bastante grueso; [...] y la mayoría de las tentativas [...] sólo han erupcionado productos de un estilo que me permitiré llamar peludo.” (Julio Cortázar, *idem*, pp. 231-232).

cuaderno de bitácora de un amor que habla de ‘la mujer’ inscrita en la cultura, pero sobre todo de sí misma, desde el espacio donde se instaura su discurso, lugar desde donde se habla/ama.

Para guiarnos a través de este nuevo peregrinaje, debemos señalar algunas cuestiones relativas a su situación en el contexto histórico social. Antes de *Lingüística general* (1979), aparte de *Diáspora* (1976), Peri Rossi había publicado un libro de cuentos, *La tarde del dinosaurio* (1976) y ya se estaría gestando en su interior el germen de una novela que publicaría años después y en la que convergerían todas sus obsesiones: *La nave de los locos* (1984). A pesar de que sus publicaciones no son numerosas durante esta época, su adaptación al nuevo escenario cultural es cada vez mayor, como se desprende de su inclusión como colaboradora habitual de *Triunfo*. La revista venía a cumplir una labor similar a la que, salvando las distancias, había tenido *Marcha*:

[...] no podía aceptar la muerte de *Marcha*, necesitaba encarnar todo lo que significaba para mí en otra publicación. Los amigos nuevos, los recién hechos así, en el exilio, me presentaron la revista *Triunfo*. Me la presentaron como se presenta una seña de identidad, un emblema, lo mejor de nosotros mismos [...] [R]econocí, en *Triunfo*, una sensibilidad común, unos ideales compartidos, una visión del mundo semejante. Podríamos llamarlo, reconociendo la importancia del lenguaje, el espíritu de una época. [...] Cuando José Ángel Ezcurra y Eduardo Haro Tecglen me invitaron a colaborar [...] tuve una prueba cabal del invisible tramado de la historia, de las corrientes subterráneas de la cultura<sup>307</sup>.

En la España de la época, *Triunfo* era uno de los poquísimos medios de de conexión con la actualidad, con los vertiginosos cambios sociales y culturales que se estaban dando, tanto dentro como fuera del país. Algo así como un soplo de aire fresco para una sociedad que había vivido sumida en un pozo durante casi 40 años, y que se sumaba a la labor de publicaciones como *Cuadernos para el diálogo* o *Ruedo Ibérico* (esta última desde París). Ya hemos visto, aunque muy superficialmente, cuál era la postura ideológica de *Marcha*. *Triunfo*, y es fácil deducirlo de los artículos que allí se publicaban, no disponía de un proyecto ideológico tan marcado como el de Quijano. Su intención había sido, desde un principio, ser un vehículo de información general (hasta 1962, había estado exclusivamente dedicada a espectáculos) que pretendía formar personas con criterio propio. Al menos eso es lo que sostenía su director, José Ángel Ezcurra, y de hecho se percibe tanto en la índole de sus artículos (no tan radicales como los de *Marcha*, ni tan cargados de teoría política) como en el eclecticismo de su plantilla: Enrique Miret Magdalena, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Haro Tecglen, etc., cuyas aportaciones tuvieron una importancia decisiva. Precisamente, en 1978 (fecha de inicio de las publicaciones de Cristina), buena parte de la

---

<sup>307</sup> Peri Rossi, Cristina, "Una nave llamada *Triunfo*", en Alted, Alicia y Aubert, Paul (editores), *Triunfo en su época*, Jornadas organizadas en la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992, École des Hautes Études Hispaniques-Casa de Velázquez, Madrid, Ediciones Pléyades, 1995, pp. 279-280.

redacción dejaría la revista y fundaría *La calle*, auto-denominada “la primera a la izquierda”, con la que pretendían realizar ese proyecto de publicación de mayor calado político (“de partido”), que *Triunfo* se negaba a ser. Para la autora uruguaya, escribir para *Triunfo* significaba esa segunda oportunidad, una forma de llenar el vacío que la rápida huída de su país le había dejado. Para Ezcurra, su participación iba a servir de gran apoyo, en momentos tan difíciles<sup>308</sup>.

Peri Rossi publicó desde enero de 1978 y hasta abril de 1982 (pocos meses antes de su cierre definitivo). Se trata de un total de treinta y cuatro textos (mayoritariamente, artículos) —frente a los cuarenta y seis de *Marcha* (básicamente, reseñas)— en los que aborda asuntos tan dispares como el erotismo, el juego, las drogas, el cine, los viajes, el medio ambiente, la literatura o el feminismo y en los cuales la autora parece haber dejado el estilo más político utilizado en *Marcha* para acoplarse al desenfado, la ligereza y la crítica fresca de la revista. Con un lenguaje desprovisto de excesos, la escritora uruguaya desgrana la realidad de aquella época con la misma intensidad utilizada en las notas literarias escritas para *Marcha*. Puesto que su escritura nunca es unívoca, en estos trabajos periodísticos sus obsesiones personales terminan siempre entroncando con la realidad, convirtiéndose en un reflejo de los asuntos que interesaban a la sociedad en ese momento y sobre los que ella proponía interrogantes, más que certezas. Un estudio pormenorizado de los mismos es capaz de revelar los paulatinos cambios producidos durante una etapa tan importante —para bien o para mal— de nuestra historia más reciente, como fue la Transición. El lapso temporal en el que se inscriben estos artículos está dominado por unos acontecimientos históricos y sociales que iban a llevar a la sociedad española de un régimen dictatorial anclado en el pasado a una democracia moderna al estilo europeo, o incluso norteamericano-estadounidense. El impulso que esta proeza otorgó al desarrollo de nuevas y hasta entonces ocultas formas de pensamiento fue evidente desde el principio, contribuyendo no solo a la creación de un necesario proyecto colectivo sino también a la apertura de cada persona hacia el exterior. Y en este sentido, las búsquedas colectivas apoyaban a las individuales, y viceversa.

Sin embargo, en aquella pacata sociedad española, durante tantos años adoctrinada y sujeta a diferentes grados de prohibiciones, el primer asunto que se liberó no poseía un matiz político, como hubiera podido pensarse, sino claramente sexual. Como instinto habitualmente sometido por los

---

<sup>308</sup> El momento en el que llega Peri Rossi a la revista coincide con una grave crisis interna, debida al cierre impuesto varias veces por la censura pero sobre todo por cuestiones financieras. *Triunfo* llevaba unos años dependiendo de Movierecord y se vieron en la tesitura de someterse a las demandas del mercado o mantener la independencia ideológica, cuestión sobre la cual Ezcurra siempre había sido inflexible. Finalmente, decidieron emprender una nueva etapa, en solitario —siendo editada por la empresa propia Prensa periódica— que enseguida vieron económicamente inviable. Cerraron de manera definitiva en agosto de 1982.

estados y las religiones más autoritarias, el sexo se deshacía de sus ataduras y comenzaba a contaminarlo todo: desde las portadas de las revistas (como *Interviú*, fundada en 1976) hasta las películas del conocido “destape”, de los programas de televisión a los chistes, la publicidad... todo o casi todo aludía, de manera directa o indirecta, a lo que parecía ser la única preocupación del “españolito de a pie”. Poco importaba si conocía o no la Constitución del 8 de diciembre como para apoyarla en el Referéndum, siempre que hubiese visto *Emmanuelle* (1974), *El último tango en París* (1972) —por supuesto, en Francia— o incluso una de producción franco-española como *Tamaño natural* (1973)<sup>309</sup> de Luis García Berlanga, cinta en la cual un hombre aparentemente formal se enamora de una muñeca de plástico. Precisamente, el argumento de esta última le sirve a Peri Rossi para escribir el primero de sus artículos, titulado, en alusión al mismo, “Muñecas” (21 de enero de 1978). Partiendo del auge de las muñecas eróticas (solicitadas por catálogo), Peri Rossi plantea numerosas cuestiones acerca de una visión de la mujer que continuaba siendo típicamente machista, delimitada por los tópicos y los símbolos impuestos por una sociedad extremadamente patriarcal y católica, como la franquista. Sobre ello insiste también en otros artículos, aunque desde diferentes enfoques, como en “Mujeres bajo la lente” (11 de febrero de 1978) y “Pornografía y sociedad” (15 de abril de 1978), en los que queda claro la existencia de un discurso coaccionador responsable de señalar, a lo largo de la historia, los límites en las prácticas sexuales. Siguiendo de cerca a Foucault y su *Historia de la sexualidad* (cuyo primer tomo se había publicado en francés en 1976 y en español en 1977, por Siglo XXI Editores), Peri Rossi relaciona la frustración del deseo con la creación de necesidades de una sociedad de consumo en continuo movimiento.

Desde otra perspectiva más filosófica y detallada, el asunto es tratado en el artículo “Sex-pol: la revolución sexual y política” (29 de abril de 1978), sobre las ideas del conocido Wilhelm Reich, cuyo libro *La función del orgasmo* había sido uno de los más leídos en la clandestinidad. El texto hace referencia, además, a una antología realizada por Eduardo Subirats<sup>310</sup>, en la que se incluían textos de W. Reich, O. Fenichel e I. Sapir, y en cuya relación de contenidos se puede apreciar la combinación de teorías y disciplinas de diferente índole, característica de estas décadas: marxismo, psicoanálisis, freudismo, sociología, psicología, lucha de clases, etc.

Por supuesto que no son solo estos los artículos capaces de trazar un boceto interesante de estos años. Una lectura atenta de los mismos ha dejado claro que las principales preocupaciones de

---

<sup>309</sup> Las fechas señaladas son de sus estrenos fuera del territorio nacional. Las tres tuvieron que esperar hasta la Transición para poder ser exhibidas en cines españoles: *Tamaño natural* en 1977 y las otras dos en 1978.

<sup>310</sup> La referencia completa del libro que aparece en la reseña es: Subirats, Eduardo, *Sex pol. La revolución sexual. Textos de la izquierda freudiana. W. Reich, O. Fenichel, I. Sapir*; Barcelona, Barral Editores, 1975.

la época, así como algunos sucesos que marcarían para siempre esta etapa (como el terrible incidente del aceite de colza) se perciben en todos ellos, de manera directa o indirecta. Evidentemente, y por muchas razones, fue Cataluña (incluso más concretamente, Barcelona) su principal fuente de contacto con los cambios acaecidos, por haberse configurado desde hacía tiempo como lugar de recepción de corrientes de todo tipo, procedentes de diversas partes del mundo. No resulta extraño, por tanto, que noticias como la exhibición del “Noticiari” de Barcelona<sup>311</sup> —frente al “No-Do” impuesto— o el premio europeo concedido a la Fundación Joan Miró por su nuevo concepto de museo-centro cultural<sup>312</sup>, estimulen la escritura de algunos textos, que se convierten en testimonios del nuevo desarrollo.

De ese ambiente de la Barcelona de vanguardia encontramos un reflejo en “Ocaña: retrato de un impertinente”<sup>313</sup>, en el cual la película de Ventura Pons sobre el personaje “andaluz, homosexual, pobre y pintor” que escandalizaba la Rambla da pie para hablar, entre otras cosas, de la cuestión de la identidad o de los prejuicios en contra de la homosexualidad. De la efervescencia de la vida cultural en general podemos saber gracias a textos como el ya citado “Mujeres bajo la lente” (exposición de fotografías de Irina Ionesco en la galería Nartex de Barcelona), “Así hablaba Lou Salomé” (estreno de la película *Más allá del bien y del mal*, de Liliana Cavani, sobre las relaciones entre Salomé-Niztsche-Paul Rée), “Copi, la imaginación a escena” (entrevista realizada a dicho artista, aprovechando el estreno en Barcelona de su monólogo *Loreta Strong*) o “¿Me permite usted este baile?” (escrito a partir del fenómeno del “travoltismo”, a raíz de *Fiebre de sábado noche*). También son interesantes las referencias —esta vez más claras— al ámbito literario, en el que se citan, reseñan o analizan libros, premios o autoras, con la intensidad de lo recién llegado: “Eduardo Galeano y Claribel Alegria: Premio Casa de las Américas”<sup>314</sup> (hay que recordar que ambos vivían en España en esos momentos), “César Vallejo: demasiado humano”<sup>315</sup> (en el aniversario de su muerte), “A propósito de Voltaire” (sobre una nueva edición de algunas de sus obras), “Virginia Woolf. Tres guineas de feminismo”<sup>316</sup> (a raíz de la publicación de su obra en

---

<sup>311</sup> “Noticiari de Barcelona. En busca de una identidad nacional”, *Triunfo*, (25 de febrero de 1978), pp. 34-35.

<sup>312</sup> “Premio europeo a la Fundación Miró”, *Triunfo*, (11 de marzo de 1978, pp. 62-63)

<sup>313</sup> *Triunfo*, (17 de junio de 1978), pp. 56-57

<sup>314</sup> *Idem*, (17 de de marzo de 1978), pp. 64-65.

<sup>315</sup> *Idem*, (29 de abril de 1978), p. 64.

<sup>316</sup> *Idem*, (22 de julio de 1978), pp. 44-45.



general, y en especial de *Tres guineas*) y “Eduardo Galeano. El amor y la guerra”<sup>317</sup> (larga nota sobre *Días y noches de amor y de guerra*, el libro premiado ese año por Casa de las Américas).

En otro orden de cosas, la situación política internacional, aunque se puede sustraer de muchos de los artículos señalados, encuentra en otros su motivo principal, evidente ya desde el título: “Grandes relatos. Moscú 1980”<sup>318</sup>, “La bomba”<sup>319</sup> y “Los inventores arrepentidos”<sup>320</sup>. Es evidente que en ninguno de estos casos (como en ninguno de los citados anteriormente) el asunto referido es el único. Si conocemos la escritura de Peri Rossi sabremos que se basa en la digresión, con lo cual el objetivo del artículo pocas veces va a coincidir con lo que un lector desprevenido pueda esperar. Esta capacidad de análisis a partir de numerosas redes no solo confirma el gran valor de esta autora, sino que en este caso, constituye una fuente importantísima a la hora de elaborar un cuadro bastante aproximado de la sociedad española, en pleno espíritu de la Transición. Sin ir más lejos, en los tres últimos artículos señalados encontramos referencias a la “apertura afgana” y los juegos olímpicos de Moscú, los problemas existentes en Televisión Española, el controvertido proyecto de Autonomía Universitaria y los PNN (Profesores No Numerarios), el miedo extendido a un ataque nuclear (la bomba) o la dimisión del almirante Hymar Rickover, considerado padre de la marina nuclear norteamericana, al darse cuenta del negocio que se movía en torno a la guerra<sup>321</sup>. Las referencias a sucesos más propiamente españoles aparecen también en diversos trabajos, aunque sus temas principales sean otros. Esto hace posible que, por ejemplo, en el titulado “Menú atípico”<sup>322</sup> (parodia del discurso científico acerca de una nueva —y aparentemente excesiva— preocupación por la salud y la alimentación<sup>323</sup>) encontremos referencias como las que siguen: “debemos prestar mucha atención a nuestro menú diario, fuente de numerosas enfermedades y trastornos, además de las radiaciones casualmente escapadas, siempre, y jamás reconocidas (¿cuánto tardó Palomares? ¿cuánto tardará Torrejón y la neumonía atípica?)”<sup>324</sup>.

---

<sup>317</sup> *Idem*, (23 de diciembre de 1978), p. 52.

<sup>318</sup> *Idem*, (16 de febrero de 1980), p. 12.

<sup>319</sup> *Idem*, (marzo de 1981), p. 35. (A partir de este año la revista pasó a ser mensual).

<sup>320</sup> *Idem*, (abril de 1982), pp. 26-27.

<sup>321</sup> En 1976 publicó el “Informe Rickover”, en el que cual dejaba claro que el hundimiento del Maine había sido por causas internas y no a consecuencia de una mina lanzada por los españoles.

<sup>322</sup> *Triunfo*, (julio-agosto de 1981), p. 29.

<sup>323</sup> El impacto del desarrollo científico-tecnológico, así como la alienación que conlleva, es tratado con más detenimiento en “¡Vivan los genes!” (5 de abril de 1980, p. 52) y “Retrato del videófilo impenitente” (septiembre de 1981, p. 14).

<sup>324</sup> *Idem*, (julio-agosto de 1981), p. 29.

No es difícil, por otra parte, hacer un recuento de algunos de los asuntos que más preocupaban en la sociedad de esta década, y que en buena parte constituían su especial idiosincrasia: el citado miedo a “la bomba”, los OVNI o lo sobrenatural (presente en “1980. Del Apocalipsis que no sobrevendrá”<sup>325</sup>), la controversia en torno al divorcio y la función del matrimonio (“Divorciémonos, amor mío”<sup>326</sup>), la contaminación medioambiental (“Mediterráneo, vertedero nostrum”<sup>327</sup>), las sectas (“Guayana, el último rito”<sup>328</sup>) o las drogas —que anunciaban ya las terribles consecuencias que tendrían en los 80— (“Las drogas blandas”<sup>329</sup>). Dichos acercamientos complementan otros en los que el desarrollo político-económico del país se analiza de diferente forma. Así, el auge del turismo es visto con ironía en “Los viajes”<sup>330</sup>, pero también, desde otra perspectiva, en “Hagan juego, señores”<sup>331</sup>, texto en el que se pone en relación el turismo de alto nivel, la creación de casinos y la elección de Mallorca como residencia de verano, por parte de algunos millonarios<sup>332</sup>.

Puede resultar curioso, por otro lado, la ausencia de referencias al momento político que se estaba viviendo en España (elecciones, campañas, etc.). Solo en una ocasión habla de la democracia que estaba por venir y el desgaste lingüístico de determinadas palabras que el proceso estaba conllevando. En este caso, su intención es tratar el asunto desde la perspectiva del lenguaje como una herramienta del poder, en cuya tesis podemos ver la impronta de Foucault y más evidentemente, de *Alicia a través del espejo*, obra de la que extrae una cita al comienzo del artículo (“Lengua y política”<sup>333</sup>).

El compromiso intelectual está también muy presente en casi todos estos trabajos, en unos de forma más evidente (por ejemplo, en “Santiago Álvarez: un cine militante”<sup>334</sup>), lo cual refleja el ambiente político que rodeaba a la revista y que, por supuesto, se correspondía con el pensamiento de aquellos sectores de la sociedad más vinculados a las universidades y que habían estado hasta ese

---

<sup>325</sup> *Idem*, (12 de enero de 1980), p. 33.

<sup>326</sup> *Idem*, (12 de julio de 1980), p. 12.

<sup>327</sup> *Idem*, (5 de agosto de 1978), pp. 26-27.

<sup>328</sup> *Idem*, (2 de diciembre de 1978), pp. 58-59.

<sup>329</sup> *Idem*, (26 de agosto de 1978), pp. 30-32.

<sup>330</sup> *Idem*, (19 de agosto de 1978), pp. 30-32.

<sup>331</sup> *Idem*, (2 de septiembre de 1978), pp. 30-32.

<sup>332</sup> Mallorca fue además el paraíso para muchos artistas y escritores de la época, así como de personajes excéntricos. La propia Peri Rossi pasó algunas temporadas en la isla, en ocasiones con Cortázar, invitada por Claribel Alegría. Es probable que la isla que aparece en *La nave de los locos* sea esta.

<sup>333</sup> *Triunfo*, (11 de noviembre de 1978), p. 74.

<sup>334</sup> *Idem*, (8 de abril de 1978), pp. 58-59.

momento en la clandestinidad o en el exilio. Gracias al trabajo de estos intelectuales, comenzaron a publicarse numerosas obras que daban cuenta de lo sucedido antes y durante la Guerra Civil y la dictadura. A ellas se unieron las traducciones de autores foráneos, entre los que se encontraba la novela *Los felices cuarenta*, de la estadounidense Barbara Probst Solomon, testigo partícipe de la vida de algunos exiliados republicanos en París (como Paco Benet y José Martínez, el fundador de *Ruedo Ibérico*) y que Peri Rossi entrevistó, aprovechando una de sus visitas a Barcelona<sup>335</sup>.

Pero el asunto que más intensamente le preocupaba era, de manera lógica, su propia situación como exiliada y los duros acontecimientos que seguían sucediendo al otro lado del océano. Sobre ello escribe algunos artículos, aunque su condición de extranjera (de alguna forma auto-reforzada, incapaz aún de sentirse adaptada del todo, mucho menos considerarse española o catalana) está presente en casi todos los textos, allí donde se aprecie una injusticia, se hable de los viajes o de grupos sociales marginados. El primero de estos trabajos posee un título revelador, que servirá para dar nombre a un conjunto de poemas publicados en 2003: “Estado de exilio”<sup>336</sup>. En el mismo, encontramos primero una presentación de la autora, a la que le sigue un texto sobre las diferencias y similitudes entre el éxodo republicano español de los años de la guerra y el que se estaba dando en esos momentos, en sentido inverso. Lo que narra de manera directa aparece luego simbolizado en una serie de reflexiones en prosa y unos cuantos poemas, todo teñido por la ironía característica de su escritura.

La denuncia de las dictaduras que asolaban el Cono Sur es la protagonista de “Llorar por vos, Argentina”<sup>337</sup>, sobre el cinismo de un gobierno (por llamarlo así) capaz de organizar un mundial de fútbol mientras detenía, torturaba o hacía desaparecer a muchos de sus ciudadanos. El compromiso no era individual, la lucha era común a todos los latinoamericanos. Al menos ese es el mensaje que se desprende de estos textos, especialmente de aquel en el que expresa su total indignación ante las declaraciones del ministro Martín Villa y la publicación de un decreto de extranjería absolutamente nocivo para muchos de los emigrantes residentes en aquellos momentos en el país. Ya el título lo dice todo: “Latinoamericanos en España. Nosotros, los delincuentes”<sup>338</sup>, pero no solo porque haga referencia a las palabras de Villa (que los llamó “facinerosos, terroristas y delincuentes”, según el mismo texto apunta) sino también porque desvela el pensamiento tópico

---

<sup>335</sup> “¿Fueron felices los cuarenta?”, *Triunfo*, (2 de febrero de 1980), pp. 46-48.

<sup>336</sup> *Idem*, (4 de febrero de 1978), pp. 24-26.

<sup>337</sup> *Idem*, (1 de julio de 1978), pp. 44-45.

<sup>338</sup> *Idem*, (21 de octubre de 1978), n° 821, pp. 32-33.

español sobre los extranjeros en general y los latinoamericanos en particular, aceptado por una amplia mayoría, elaborado con las mismas estrategias utilizadas para definir a la mujer o al loco. En este sentido, queda claro que el concepto de ‘extranjero’, como vimos en el análisis de *Estado de exilio*, posee su propia genealogía, dependiente de un discurso que teje sus redes en los más diversos ámbitos.

De la misma manera que los artículos en torno al sexo dejaban claro el interés exacerbado de la población española (especialmente la masculina) por este asunto —con todo lo que esto significaba—, la aparición de otros temas, como el feminismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, etc., son evidencias también, de su importancia dentro de una sociedad que, por encima de todo, quería colocarse otra vez dentro de la modernidad.

Por otra parte, y viéndolos desde el aspecto más formal, es probable que estos artículos le hayan servido para elaborar un estilo propio, entre el periodismo, la literatura y el compromiso político, que luego desarrollaría en otros medios, como *El País* o *El Mundo*. Según sus propias palabras:

Yo empecé a hacer un tipo de periodismo que es llevar una situación al absurdo, que después fue el tipo de periodismo que hicieron Rosa Montero, Millás... y que lo empecé a hacer yo en el *Noticiero Universal* y después lo hice durante un tiempo en *Diario 16*, también<sup>339</sup>.

### 3.5.1 El despertar de la “taberna”

Ya hemos visto algunas de las características generales de este período en los artículos analizados. Se trata de una época convulsa, literaria y culturalmente hablando, puesto que el relevo generacional no se estaba realizando en los términos en los que habitualmente estamos acostumbrados. Esto era debido, primeramente, a que la coyuntura social y política de las décadas anteriores no había sido, desde luego, la más beneficiosa para su desarrollo. Los años finales del franquismo sirvieron para que muchos de los autores exiliados se atrevieran a volver (aunque parte de su obra continuara inédita hasta la democracia), pero lo hacían a un país y una época diferentes a la que habían dejado. Su llegada coincidía con las primeras andaduras de jóvenes talentos, que además intentaban romper con una literatura española que consideraban anclada en el pasado —aún en “la caverna”, como señalara Benet en *La inspiración y el estilo* (1966). Los nuevos arremetían

---

<sup>339</sup> Entrevista inédita, realizada por la autora de esta tesis durante una estancia de Cristina Peri Rossi en Tenerife, el 19 de diciembre de 2001. (Ver anexo II)

contra el realismo y el costumbrismo imperantes desde Galdós, apostando claramente por la primacía del discurso. Buscaban guiarse por las novedades llegadas del resto del continente y Estados Unidos, adscribiéndose a líneas y rupturas en consonancia con todo aquello que había hecho tambalear la escritura (especialmente la narrativa) en décadas anteriores, y que hasta entonces no habían podido conocer (salvo las excepciones de los títulos leídos en clandestinidad). Joyce, James, Conrad, Proust, Woolf y sobre todo Faulkner<sup>340</sup> fueron algunos de los autores decisivos a la hora de abrir caminos divergentes y de responder a las expectativas transformadoras de estos jóvenes (en ocasiones no tan jóvenes) creadores. Tales ansias animaron a buena parte de los escritores ya consagrados (Cela, Delibes, Torrente Ballester, etc.) a sumarse a los cambios, con algunos resultados fructíferos. A ello habría que añadir el impacto de la literatura hispanoamericana del archiconocido “boom”, que produjo verdaderos quebraderos de cabeza a la crítica y a los autores españoles, entre los que encontró más de un detractor, como vimos en el capítulo correspondiente a *Descripción de un naufragio*.

Por su parte, la poesía intentaba no quedarse atrás en lo que a renovaciones respectaba, y aunque al principio continuaba dominando la tendencia a la denuncia o la poesía social, testimonial incluso, poco a poco se fueron introduciendo las novedades. Así, de la tan común retórica trivial, basada en una visión conformista y poco lúcida con respecto al propio acto creativo, se pasó a una mayor libertad creadora que, junto a una considerable difusión, permitió su desarrollo. Supusieron grandes influencias los poetas más renovadores, europeos y estadounidenses, de la primera mitad del siglo XX (Ezra Pound, T. S. Elliot, etc.) así como los hispanoamericanos del mismo período (Neruda, Huidobro, Vallejo, etc.), sin olvidarnos de los de las décadas de los 60 y 70 (“generación beat”, Benedetti, Galeano, etc.).

En general, tanto la prosa como el verso se vieron sometidos casi a una intertextualidad inherente a la propia función creativa que se estaba desarrollando en diferentes ámbitos, de ahí que no fuera raro encontrarse en los textos referencias directas o indirectas al mundo del cine o de la música (especialmente del mundo del rock), así como alusiones a lo “underground” que buscaban dar una respuesta diferente a un mundo que se presentaba demasiado hostil.

Por otra parte, destacable fue también el desarrollo de la industria editorial (no solo por la edición de obras de autores españoles sino también por las traducciones y la publicación de los creadores latinoamericanos) así como el auge de los premios, que funcionaron como catalizadores

---

<sup>340</sup> Se trataba, sobre todo, de muchos escritores cuya obra se había publicado en la década de los 20 y 30. La influencia de Faulkner sobre la sociedad cultural de esta etapa fue tal, que años más tarde todavía aparecía, aunque parodiada, en la película *Amanece que no es poco*, de José Luis Cuerda (1989).

de toda esta amalgama, consiguiendo darle al conjunto una cierta homogeneidad. Asimismo, a la labor de revistas ya conocidas como *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo* y *Ruedo Ibérico* vinieron a unirse otros proyectos más específicamente literarios, como *Camp de l'Arpa*, *La trinchera* e incluso la humorística *Por favor*, que incluía un espacio para poetas y narradores.

En cuanto a los acontecimientos históricos o políticos, había pasado ya la etapa final del franquismo, en la cual se habían percibido ciertas aperturas (en algunos casos solo en apariencia, como ocurrió con la “ley Fraga”), a pesar de sucesos como la declaración de “estado de excepción” de enero a marzo de 1966 o la realización de ejecuciones, en septiembre de 1975, que habían servido para aumentar la desesperanza y el desengaño. El descontento era cada vez más generalizado, tales acontecimientos sirvieron para que aumentara el número de sectores intelectuales y culturales contrarios a la dictadura, sin embargo, este siguió siendo insuficiente para impulsar una auténtica revuelta popular. Es por ello que la mayor parte de los creadores sintieran que la poesía social o la narrativa de denuncia poco o nada habían conseguido, a pesar de que a la vez supieran que esa misma literatura había sido parte fundamental de la resistencia contra el fascismo.

A ello habría que añadir el enorme desarrollo económico que se estaba dando en España, especialmente en los 70, y sobre todo durante toda la Transición, lo que implicaba el aumento de bienes de consumo y del poder adquisitivo de aquellos que hasta ese momento habían sobrevivido con muy poco. Con un panorama semejante, pedirle a los nuevos creadores que se adscribieran a la continuación de una escritura meramente basada en el compromiso político-social era predicar en el desierto. La sociedad española de estas décadas se sentía mucho más identificada con las portadas de *Triunfo* que con las de *Mundo obrero*, por más que la clandestinidad le pudiera otorgar a este último un hálito de rebeldía. Si se era rebelde, se era contra todo lo imperante, bien fuera desde las posturas burguesas cosmopolitas de la *gauche divine* o desde las más libertarias del entorno de *Ajoblanco*. Y si para ello había que pasearse desnudo (o desnuda) por las Ramblas, ahí estaba Ocaña para ponerlo en práctica.

La época de las libertades venía plagada de relativizaciones y ambigüedades que obtendrían su mayor desarrollo en la “movida” de los 80, metidos ya de lleno en la caprichosa postmodernidad. Fue este el ambiente en el que Peri Rossi escribió y publicó *Lingüística general*, un libro que recoge parte de esa trayectoria y anticipa los cambios posteriores, deudora de esa tradición anglo-latinoamericana —que los españoles habían descubierto tan recientemente— que había sobrevivido al dolor de las guerras y al desencanto consecuente sobre el género humano; un desencanto que en

la uruguayana se condensa en la crítica mordaz y en las construcciones alegóricas, en las que la ironía deja tantas veces en evidencia el discurso omnipresente del poder.

*Lingüística general* asienta a su autora en una dirección clara: aquella que interroga acerca de la relación entre la supuesta universalidad del lenguaje y la tradición. Pero además, la obra participa, junto con *Babel Bárbara* y *Otra vez Eros*, de lo que es acaso el gran tema de la poesía perirosiana: el deseo. El deseo y el instante que se convierte en absoluto, lo absoluto concebido momentáneamente: de nuevo la memoria traza sus hilos tramposos entre la tendencia a olvidar unas cosas y a recordar otras; la evocación del mundo onírico y el real; el dilema (si es posible) entre poesía y conocimiento, entre lenguaje y percepción. Todos y cada uno de estos asuntos, que ya estaban presentes en los versos de su obra anterior, serán esenciales a partir de esta, contribuyendo a su solidez como poeta, con momentos de enorme belleza y dura emoción.

Considerando lo dicho, sin embargo, no dejamos de tener en cuenta que este libro forma parte a su vez de ese grupo de poemarios que hemos denominado “del naufragio” o “de la pérdida”, en los que no desaparece totalmente ese profundo sentimiento de desolación y desengaño, de larga tradición poética y que abarca tanto el alma de la escritora como su marco socio-histórico. En este sentido, podemos afirmar que *Lingüística general* se establece como puente o enlace entre dos momentos vitales y artísticos que, si bien no se diferencian del todo, sí empiezan a descubrir parcelas más concretas, que delimitarán sus escritos posteriores.

### 3.5.2 Una poética en clave paródica

*Lingüística general* vio la luz en 1979, en la editorial Prometeo de Valencia. A finales de ese mismo año, la revista *Triunfo* publicaba una reseña de Rosa María Pereda en la que ya se alababa la madurez emocional y artística del libro, al que definía como “una profunda reflexión poética sobre la palabra, la escritura, la vida y, finalmente, el amor”<sup>341</sup>. Poco después, a principios de 1980, Enrique Molina Campos (que ya había escrito en ocasiones anteriores sobre ella) le dedicaba otra nota, un poco más larga, en la que afirmaba que:

*Lingüística general* es, hasta ahora, a mi entender, la colección más perfecta y más rica de sentido de toda la obra poética de Cristina Peri Rossi. Significa la progresión de una poesía apasionada hacia una poesía reflexiva que se aplica primero a sí misma y después a la vividura amorosa de la poetisa<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> Pereda, Rosa María, “Cristina Peri Rossi: las investigaciones paralelas”, *Triunfo*, nº 877, (17 noviembre 1979), p. 57.

<sup>342</sup> Molina Campos, Enrique, “De la pasión al conocimiento”, *Nueva estafeta*, nº 15, (febrero 1980), p. 90.

Se trata de dos opiniones que coinciden al considerar esta obra como una de sus mayores muestras poéticas, situada entre el apasionamiento y la reflexión, y en la cual las supuestas “faltas” anteriores (acumulaciones de adjetivos, enumeración caótica...) están atemperadas. Con estas críticas tan favorables, entendemos que el libro tuvo el éxito esperado, al menos dentro de determinados ambientes culturales.

También Molina Campos lo considera parte de una trilogía, junto con *Diáspora* y *Descripción de un naufragio*, pero señalando algunas diferencias, que podemos resumir en los apartados siguientes:

- a) La evocación del fracaso político pasa, según él, de amargura activa a una pasiva nostalgia.
- b) Se aprecia una separación más acusada de las composiciones dedicadas a la creación (poética) y al amor.

Aunque de manera general coincidimos con sus planteamientos, nos gustaría hacer algunas apreciaciones. En primer lugar, no estamos de acuerdo con la primera afirmación, puesto que si bien el número de versos más puramente sociales disminuye considerablemente, no lo hace, así, su interés o su estrecho sentido del compromiso —el mismo que encontrábamos en los artículos de *Triunfo*— y ello se percibe, precisamente, en las referencias a las que alude para sostener lo contrario: “y era primavera en el país cuya guerra perdimos / —bellos e ingenuos como niños— / y violento nos despidió / cuyas heridas llamamos / segundo nacimiento, exilio / —meditación amarga o desengaño—.” (p. 14, vv. 16-21)<sup>343</sup>. Es en ellos en donde se percibe no una “pasiva nostalgia” sino una herida sangrante, un dolor que no cesa, ni siquiera cuando un nuevo amor aparece y se intenta vivir cumpliendo los ritos de la vida cotidiana. Fijémonos, si no, en los primeros versos de este mismo poema: “Te conocí en septiembre / o quizás en algún otro mes de año cualquiera: / veníamos de perder la guerra / y no era cuestión de aniversarios,” (vv. 1-4). Similar sentimiento se aprecia también en las últimas líneas, en las que la oscuridad tiñe esa supuesta “nostalgia”: “estoy completamente segura / de que había un arce azul / el día que te conocí / y que nadie pronunció una palabra grande / por estar como oscuros / y venidos de una guerra” (vv. 26-31). Si bien es cierto que la voz poética hace referencia a la inocencia propia de su generación (a un cierto grado de ella: la de los niños, esa que se le permite, precisamente, a los sueños), no lo hace desde una distancia espacio-temporal enjuiciadora, sino desde la perspectiva de quien sigue luchando y simplemente piensa no en una fatal derrota sino en la pérdida de una batalla. Además pervive la herida del exilio, y en esos

---

<sup>343</sup> Peri Rossi, Cristina, *Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979. Salvo indicación expresa, citaremos siempre por esta, la primera edición.



casos ya hemos visto que no hay lugar para la nostalgia, sino para la rabia contenida, la ira o el arrepentimiento. Gracias a este poema podemos dilucidar que aunque el conflicto ya no sea el hilo conductor del libro, sí continúa formando parte activa de sus preocupaciones poéticas.

Por otro lado, creemos que la separación entre los poemas amorosos y los metapoéticos no es mayor en este libro que en los anteriores, tal y como afirma Molina Campos. Recordemos que tanto en *Descripción de un naufragio* como en *Diáspora* aparecen también delimitados ambos asuntos, aunque es cierto que no de manera tan clara. En cualquier caso, tal vez sea irrelevante discutir esta cuestión cuando hablamos de *Lingüística general*, puesto que la propia autora divide el poemario en tres partes: “Lingüística general”, “Cuaderno de navegación” y “Travesía”.

La primera de ellas está compuesta por treinta y cuatro poemas, la mayoría de ellos dedicados, efectivamente, a la poética. La segunda la forman veintiuna composiciones y en ellas prima la visión del amor y del deseo como un viaje hacia lo desconocido, en línea semejante a la de *Descripción de un naufragio* o *Diáspora*. Los cinco poemas que aparecen en la tercera parte, titulados con los nombres de algunas de las estaciones del *vaporetto* de Venecia, funcionan como puertos de entrada o de salida, lugares en donde reposar pero también de los cuales partir, después de haber navegado y naufragado amorosamente. Son también una manera de poner en duda la propia forma de conocimiento. En total, nos encontramos ante sesenta poemas, de los cuales veinticinco están titulados<sup>344</sup>.

Si cotejamos esta edición con la aparecida en *Poesía Reunida*, hallamos las siguientes diferencias:

Edición de Prometeo, 1979	Edición de Lumen, 2005
Título: <i>Lingüística general</i> (poemas)	Título: <i>Lingüística general</i>
Se incluye una breve nota biográfica de la autora.	No se incluye la nota.
Los poemas del 1 al 8 aparecen con numeración arábiga; el resto, sin numerar.	Se sustituye por la numeración romana, del I al XXX, en la primera parte (salvo los titulados, que no se tienen en cuenta a la hora de realizar la relación numérica).

<sup>344</sup> Son los siguientes: “Navegación”, “Primera noción de Europa”, “Dios o cualquier otro poeta”, “Poética”, “Ella”, “Itinerario”, “Bitácora”, “Bitácora 2”, “Pavesiana”, “Navegaciones”, “Fosforescencias”, “Fosforescencias II”, “Fosforescencias III”, “Haendeliana”, “Histórica”, “Dolce Stil Nuovo”, “Incesto”, “Paideia”, “Dolce Stil Nuovo II”, “Carta pisana”, “1ª estación: RIVA DEGLI SHIAVONI”, “2ª estación: FONDAMENTE NUOVE”, “3ª estación: CAMPO DE SAN BARNABA”, “4ª estación: CA FOSCARI”, “Última estación: REGRESO RIMPATRIO RETOUR RETURN”. [Todas las mayúsculas pertenecen al texto original].

Aparece la primera parte sin numerar: “Lingüística general”	Aparece numerada: “I. Lingüística general”
p. 8. Poema 4 v. 1: “Aster”	p. 372. Poema 4 v. 1: “ <i>Aster</i> ” (en cursiva)
p. 11. Poema 7 v. 19: “lector”.	p. 375. Poema VII v. 19.: después de “lector”, se añade otro verso: “lectora”
Página 13. Poema “Navegación” Aparece como una correlación de versos.	p. 377. “Navegación” Se separan los dos últimos versos del resto del poema: “Navegar es necesario, vivir no.”
p. 20. Poema “Primera noción de Europa” No aparece separado por estrofas.	p. 385 Poema “Primera noción de Europa” Los cuatro primeros versos aparecen separados del resto de la estrofa, a la derecha, como si fuera una cita.
p. 24. Poema que comienza “Y la corta extensión” v. 5: “consume”	p. 389. Poema XVIII v. 5: “consuma”
p. 38. Poema titulado “Ella” Los veinte primeros versos aparecen en una página, y del verso 21 al 26 en otra, como si formaran otro poema.	p. 403. Poema titulado “Ella” Aparece dividido en cuatro estrofas, en la misma página.
p. 40: Poema que comienza “El falso otoño del <i>smog</i> cubre en verano” Composición formada por versos correlativos.	p. 405. Poema XXX Separación en cinco estrofas.
p. 41. Título de la segunda parte: “Cuaderno de navegación”.	p. 407. La segunda parte aparece numerada: “II. Cuaderno de navegación”
p. 45. Título: “Bitácora 2”.	p. 411. Cambio del tipo de numeración en el título: “Bitácora II”
p. 47. Poema que empieza “Cómo amaba los manuscritos de tus manos” Versos correlativos.	p. 413. Poema que empieza “Cómo amaba los manuscritos de tus manos” Separación del último verso del resto.
p. 49. Poema que empieza: “Sueño barcos hundidos” Se repite el primer verso.	p. 415. “Navegaciones” Se elimina la repetición.
p. 65. Título de la tercera parte: “Travesía”.	p. 431. La tercera parte aparece numerada: “III. Travesía”.
p. 68. Poema “2ª estación: FONDAMENTE NUOVE” Versos correlativos.	p. 434. Poema “2ª ESTACIÓN: FONDAMENTA NUOVE” Cambio en el título: “FONDAMENTA” Aparece dividido en cuatro estrofas.

<p>p. 71. Poema “ÚLTIMA ESTACIÓN [...]” v. 2: aparece una errata (“Urusla”) y el verso dividido: “—Ciclo de Santa Urusla—”</p> <p>vv. 23-24. Aparecen de la siguiente forma: “—ahora llamados polisémicos— de <i>À la recherche / (du temps perdu)</i>”</p>	<p>p. 437. Poema “ÚLTIMA ESTACIÓN [...]” v. 2: subsanación de errata y unión de los versos, con adición de la cursiva “—<i>Ciclo de Santa Úrsula</i>—”</p> <p>vv. 23-24. Tras algunos cambios, quedan como sigue: “—ahora llamados polisémicos— de <i>À la recherche du temps perdu</i>” [El paréntesis final se abre en el verso número 12].</p>
---	---

Además de lo expuesto, encontramos también diferencias con respecto a algunos poemas publicados en la revista *Hiperión*<sup>345</sup>, que recogemos en la siguiente tabla:

Edición de Prometeo, 1979	Revista <i>Hiperión</i> , 1978
<p>p. 71. Título: “Última estación: REGRESO RIMPATRIO RETOUR RETURN”</p> <p>En el mismo poema: v. 13: “la mar que es el morir, carta de mamá esperando” v. 22: “al delito de extraviarse...” v. 27: “escucharemos un disco de Elis Regina”</p>	<p>p. 43. Cambios en el título: “Regreso (RIMPATRIO)”</p> <p>En este mismo poema: v. 13: “carta de mamá esperando” v. 18 (nuevo): “—<i>Memorias</i>—, al delito de extraviarse...” v. 22: “escucharemos un disco de Barbara”</p>

Un análisis no muy profundo de la estructura señalada nos lleva a descubrir que de nuevo se mezclan poemas largos (el mayor, el último, de 35 versos, algunos de los cuales superan las catorce sílabas) con otros más breves, que parecen casi sentencias (como por ejemplo el de la página 9: “Escribo porque olvido / y alguien lee porque no evoca de manera suficiente”, así como otros, de las pp. 5, 10 y 30). Además, del mismo modo que en *Estado de exilio* podíamos trazar un camino de “dolor-castración-integración-amor a la ciudad adoptiva”, en *Lingüística general* encontramos un proceso similar, en donde se aprecian otra vez las diferentes formas del amor y el naufragio. Así, la primera parte estaría dedicada al deseo (y también a la creación literaria), y las segunda y tercera, al desamor, ligado de nuevo al viaje y sus peligros (no por casualidad las titula “Cuaderno de navegación” y “Travesía”).

Pero lo más interesante de esta obra, desde un punto de vista formal, no se encuentra en todas estas divisiones y particularidades, sino en ese título que le otorga unidad, al mismo tiempo que señala otros aspectos. Es la propia autora la que afirma que el libro “es un guiño a todas las

<sup>345</sup> Peri Rossi, Cristina, “Cuaderno de navegación”, *Revista Hiperión*, n° 2 (1978), pp. 40-44.

teorías sobre la poesía, un guiño a los libros que se llaman *Lingüística general*<sup>346</sup>, en alusión directa a la filología. Tales declaraciones manifiestan una intencionalidad clara de jugar con lo ambiguo, y más concretamente, con la ambigüedad del lenguaje. A partir de un hecho aparentemente trivial o inocente, Peri Rossi es capaz de mostrar el error estructuralista de concentrarse exclusivamente en la dimensión formal del texto, al tiempo que denuncia la falsa objetividad de un discurso académico, que por medio de herramientas como la clasificación dibuja los límites tras los cuales se esconden numerosas estrategias de exclusión, que suponen vías predeterminadas de interpretación del mundo. Esto significa que para muchos lectores, con una competencia cultural común —recibida a través de una enseñanza académica— una obra titulada *Lingüística general* pertenecería a una disciplina determinada y no a otras<sup>347</sup>. La posibilidad de que se trate de un libro de poemas es un claro síntoma de que dicha sistematización no es de modo alguno objetiva ni mucho menos natural, sino el simple resultado de un consenso previo diseñado desde determinadas instancias del poder y con un interés específico. Por otra parte, el equívoco apoya las tesis pragmáticas del “valor de uso”, capaces de entender el significado como un proceso dependiente de las relaciones entre el signo, el emisor y el receptor, en su dimensión histórico-social y en unas condiciones comunicativas concretas.

Para explicar cómo y por qué Peri Rossi realiza este guiño —que podríamos entender en un sentido paródico— debemos dirigirnos hacia ese contexto socio-cultural que lo envuelve y lo hace posible. No será necesario analizar el nacimiento y auge del estructuralismo francés, así como sus relaciones con las teorías sociológicas marxistas, para encontrar una primera y evidente respuesta. Tampoco será preciso enlazar con las críticas posteriores a estas teorías, que se extendieron en diferentes formatos de edición y que posiblemente saturaron el ámbito académico de entonces<sup>348</sup>. No hay que olvidar, por otra parte, el estrecho vínculo que unía al estructuralismo con la izquierda (y así lo demostraban los autores que militaban en ambos campos), con lo cual era imposible ser progresista o ser moderno y no ser estructuralista. Durante toda esta época, todo era lenguaje y no había nada que no fuera analizado desde sus parámetros. Pero la doctrina no tardaría mucho en perder seguidores, y de ahí que Peri Rossi, amparándose en las pretensiones y excesos de aquella, eligiera el título del libro de Saussure para denominar el resultado de sus indagaciones, algo que sin

---

<sup>346</sup> Peri Rossi, Cristina, “Lectura comentada”, *Diàlegs gais, lesbians, queer. Diálogos gays, lesbianos, queer*, Acebrón Ruiz, Julián y Mérida Jiménez, Rafael M. (coord.), Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida, 2006, p. 28.

<sup>347</sup> El equívoco del título hizo que la primera edición del libro apareciera con el subtítulo aclaratorio de “(poemas)”.

<sup>348</sup> La decisión de no hacer un repaso sustancioso de todas estas teorías no implica que menospreciemos el cambio trascendental que supuso la introducción de estas teorías en el ámbito de los estudios literarios españoles, anclados hasta ese momento en la estilística. Se trata de una simple cuestión de falta de espacio y de tiempo.

duda hubiera dado mucho que hablar, si aquellos estudiosos de la literatura hubieran leído más poesía.

### 3.5.3 Deseo y lenguaje: un mismo camino de ambigüedad

Señalaba Ana María Moix, en una entrevista de 1980, que *Lingüística General* se presentaba como un tratado (más allá de las claras referencias a Saussure) “cuya metodología, la ambigüedad del lenguaje, sirve para mostrar —al convertirse en temática— la poesía y el amor como un mismo acto creativo (tema abordado ya en *Diáspora*)”<sup>349</sup>. Partiendo de esta propuesta, a todas luces esclarecedora, entendemos que el libro se abre a la interpretación que subvierte, desde el momento en que utiliza el mismo lenguaje que pone en duda como vehículo exclusivo de apropiación de la realidad. Esta posición invita y obliga —no solo al lector, sino a la propia autora— a reinscribir y reconstruir continuamente lo escrito, lo leído, lo hablado, lo reflexionado, como si se tuvieran múltiples significados, múltiples imágenes que rebotasen en infinitos espejos para intentar “aclarar” el mundo. La interpretación —ese artilugio que tantas veces se prostituye en manos de lo establecido— se yergue entonces como bastión fundamental del conocimiento, que inevitablemente se vuelve ambiguo, desconcertante, difuso y en continuo movimiento. Más allá de la burda suposición de que no hay nada nuevo bajo el sol, lo curioso es que el sol exista y que alumbré nuevas caras, no ya de la realidad, sino de lo que de ella esperamos, presuponemos, olvidamos o rechazamos.

Desde ese cristal de las apariencias, la literatura simula otra dimensión, advierte de otras aristas que tal vez nos alejen más de aquello que queremos descubrir, habiendo tenido la tremenda intención de conocerlo más profundamente. ¿Qué más cabe esperar, si no, de la poesía? ¿qué, del amor? ¿Acaso no juega la pasión amorosa —y su hermana más joven, la seducción— con las múltiples máscaras de la “verdad”? Al fin y al cabo, ‘seducir’ se ve siempre reducido a ‘engañar’, pero ¿no seduce y engaña también el lenguaje? ¿No señalan el deseo y el acto de hablar a la misma ambigüedad? En efecto, a pesar de que la lengua tienda a la clarificación, lo cierto es que casi siempre se produce el efecto contrario. Y ello sucede porque el idioma posee una historia propia, está revestido de superposiciones culturales que lo relanzan una y otra vez a su pasado, y cuando se le intenta despojar de esos vínculos, queda paralizado, vacío, como el amante cuando ha desaparecido el ser que lo completaba. De ahí que escribir sea como amar: realizar operaciones

---

<sup>349</sup> Moix, Ana M<sup>a</sup>, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de l’Arpa*, (1980), nº 82, p. 58.

complejas de creación de realidades, en donde nos vemos fuertemente implicados, por la doble articulación de elementos preestablecidos y “revelados” que sostiene ambas actividades.

De ahí, también, que no podamos explicarlas: “Soy ambigua —dice la poesía— / como toda revelación” (p. 30). Escrito a modo de máxima o aforismo, el poema resume de manera contundente el estrecho vínculo entre el lenguaje poético y esa “vivencia primordial” (“revelación”) a la que hace referencia Jung. Una idea que encontramos también en los versos finales de otra composición:

El poema es, sí, una combinación de palabras,  
pero su armonía no depende  
—sólo—  
de la naturaleza del sonido y de los timbres  
ni del espacio vacío que desplaza,  
depende, también,  
*de la nostalgia de infinito que despierte*  
*y de la clase de revelación que sugiera.*<sup>350</sup> (p. 28)

En este caso, se cuestionan además los intentos de explicación racional, científica, de la poesía —y por extensión, de otros ámbitos de la realidad. Tanto la aclaración de esos últimos versos como las referencias a la metafísica que veremos dejan constancia de ello. El lenguaje utilizado se acerca más a una definición de la teoría literaria que a lo propiamente poético. Es lo que caracteriza a muchos de los poemas de la primera sección, y que bien podrían servir para justificar el título del libro. En efecto, tal y como la propia autora afirma, parte de *Lingüística general* se constituye como un tratado de teoría literaria, utilizando algunos de los rasgos formales de esta disciplina para plantear sus mismos problemas, pero de manera diferente. Tanto la ironía como la parodia le sirven para cuestionar la principal aspiración del método científico-lingüístico (delimitar el lenguaje poético-artístico) y reconstruir a la vez una poética propia.

En varias de las composiciones deja claro que el ímpetu positivista o racional no ha hecho más que entorpecer el camino hacia el desentrañamiento del lenguaje poético, puesto que este, aunque comparte algunas características con la expresión lingüística común, no es abarcable exclusivamente desde la razón. Cualquier gran obra literaria está atravesada por ese hálito, esa reverberación de antiguos mundos, de otras zonas de la realidad que no pueden ser aprehendidas por el pensamiento racional. Peri Rossi retoma la teoría de Jung de la poesía como “revelación”, como manifestación de una idea (por llamarla de algún modo) que no ha sido elaborada a partir de ninguna vivencia o conocimiento previos, al menos de manera consciente, y que se expresa mediante símbolos del inconsciente colectivo.

---

<sup>350</sup> El subrayado es nuestro.

La relación entre las palabras y las cosas cobra así una significación distinta, puesto que el problema ya no se encuentra en dilucidar si la misma está basada en la analogía, la representación o la *mimesis*. Está claro que el lenguaje artístico, como acto y no solo como forma, crea una realidad al margen de la física, pero como tal posee una entidad propia de contenido psíquico que remite a lo más antiguo, a ese fragmento del caos que cada individuo lleva en su interior y que es un elemento esencial de la naturaleza humana. Como herramienta cultural delimitadora y coaccionadora, el lenguaje se muestra incapaz de recrear el mundo expuesto por dichas revelaciones, que quedan plasmadas por medio de meras aproximaciones metafóricas, alegorías e imágenes que tantas veces se comparan con los sueños o las alucinaciones, cuando no con los procesos sintomáticos de muchos trastornos mentales.

Frente a esta percepción procedente de lo más hondo se encuentra la tradición literario-cultural, con un bagaje coaccionador lo suficientemente fuerte como para delimitar las fronteras de lo literario, lo estéticamente válido o lo socialmente aceptable, dentro de un discurso capaz de renovarse a sí mismo pero sin salirse nunca de sus propios parámetros. En este sentido, podríamos decir que la tradición no traiciona, sino que “tradiciona”, volviendo una y otra vez sobre sus mitos, símbolos, imágenes o fórmulas verbales que sancionan el discurso universal.

Consciente de ello, Peri Rossi reflexiona irónicamente sobre la práctica y la historia literarias, mostrando cómo sus elementos son herramientas perpetuadoras del poder, sosteniendo o recreando todo un conjunto de parámetros ideológicos que configuran las creencias de la sociedad en todos sus ámbitos. Inevitablemente, cualquier artista se va a encontrar en el último lugar de la misma, formando parte de una complejísima red que tiende lazos al futuro, pero también al pasado, de manera que al escribir se hace copartícipe de su perpetuación. Así lo expresan los siguientes versos:

Todo poema sabe que se encuentra al final  
de una tradición  
y no al comienzo  
por lo cual cada palabra que usa  
revierte,  
como las aguas de un océano inacabable,  
a mares anteriores  
—llenos de islas y de pelícanos,  
de plantas acuáticas y corales—  
del mismo modo que un filamento delicado  
tejido por una araña  
reconstruye partes de una cosmogonía antigua  
y lanza hilos de seda hacia sistemas futuros,  
llenos de peces dorados y de arenas grises. (p. 7)

Y de modo similar estos otros:

Aster.  
La primera palabra de cualquier poema  
es la inconsciente portadora  
de fábulas anteriores y olvidadas  
y traslada hacia el futuro  
una pequeña constelación de animales familiares  
y fraternos. (p. 8)

En el primero de ellos, la autora establece una comparación entre la tradición literaria y el instinto animal, responsable de que la araña sea capaz de tejer su tela. El conocimiento natural formaría parte de ese inconsciente colectivo en el que se encuentran las “vivencias primordiales” de las que habla Jung. Estas últimas permanecen casi siempre ocultas dentro del inconsciente, y cuando salen a la luz, generalmente son tratadas socialmente como extrañas. Lo cultural, por su parte, parece provenir de la consciencia y de una analogía con la realidad, y está tan imbricado en nuestras vidas que parece proceder de la naturaleza. Podría provenir, por tanto, del mismo lugar que las “vivencias”. De sobra sabemos que se trata de algo aprendido, interiorizado, y lo que permanece en el inconsciente son las estructuras que permiten que dicha interiorización se mantenga y perpetúe. Algo parecido encontramos en el segundo poema, en el que también la relación entre la naturaleza y la cultura se establece a partir del inconsciente (“es la inconsciente portadora”, v. 3).

Por otra parte, el uso de la ironía aparenta ser menos frecuente, dando la impresión de que aparece solo en el momento justo, como para evitar que el lector se tome demasiado en serio lo que está diciendo. Entendiendo este recurso como lo entiende Ballart<sup>351</sup>, es decir, como un elemento regulador de los excesos ideológicos y sentimentales, que permite al sujeto adherirse al texto solo de manera circunstancial, creemos que aun de manera sutil el poemario se encuentra “revestido” de esta figura, lo cual no es nada novedoso, teniendo en cuenta que se trata de la principal herramienta de muchas escritoras y sobre todo de la que ahora nos ocupa. Así se puede observar en el poema siguiente:

Y no sé si de lejos reclama  
un arce azul  
o es tu piel que silba  
destemplando todo aquello  
que la razón  
y acaso el buen gusto

---

<sup>351</sup> Remitimos al capítulo correspondiente sobre *Descripción de un naufragio*.



recomiendan atar  
con cordel de estopa bien torcida  
para que sueltas no vuelen como gaviotas  
no turben el cielo  
no descompongan el cuadrado perfecto  
donde un círculo se inscribe  
prueba definitiva del triunfo de las proporciones áureas  
sobre cualquier clase de prestidigitación  
—llamada entre nosotros desorden amoroso—. (p. 23)

La descentralización del discurso normativo que Peri Rossi realiza en este poema puede dividirse en varios frentes, aunque finalmente confluyan en uno. El hilo principal sobre el cual gravita es el deseo y la desorientación que este provoca en el individuo. Para controlarlo se han utilizado numerosas medidas coercitivas, basadas tanto en los mitos como en las religiones y la razón, y constituidas en leyes políticas o normas sociales capaces de construir el discurso acerca del sexo que domina en la cultura occidental. A través de la escritura irónica, la autora desvirtúa la verdad de estos discursos, haciendo alusión tanto a las antiguas concepciones clásicas, no tan en desuso (“[...] el cuadrado perfecto / donde un círculo se inscribe / prueba definitiva de las proporciones áureas”) como a las más modernas, de mayor contenido “racional” (“que la razón / y acaso el buen gusto / recomiendan atar”).

Si por “racional” entendemos no lo derivado de un conocimiento supuestamente “objetivo” del mundo, sino de un discurso elaborado por y para el sujeto “hombre” (más todas las apostillas que este contiene: heterosexual, blanco, occidental, burgués, etc.) es lógico que “la razón y el buen gusto” se encarguen de reprimir y delimitar el deseo, relegándolo a las zonas más bajas de la personalidad y del mundo social. La pasión amorosa queda así inscrita en las zonas oscuras, allí donde habitan las supersticiones y creencias divergentes, las herejías y demás discursos no normativos, en los márgenes transgresores que al mismo tiempo ayudan a configurar las fronteras del amplio espectro del poder. Es por ello que Peri Rossi habla del “[...] triunfo de las proporciones áureas / sobre cualquier clase de prestidigitación / —llamada entre nosotros desorden amoroso—”, identificando la magia, lo desconocido (así clasificado por lo normativo) con el amor y el deseo.

Un método parecido utiliza también para desmontar el discurso académico, en el siguiente poema:

La práctica literaria  
o la lectura crítica pluridimensional  
no pueden explicar, en definitiva,  
porqué [*sic*] la imagen de la realidad  
como la fotografía  
tienen ese gramo de metafísica

que falta a la realidad sin imagen  
y al objeto sin lente,  
aunque uno diga, como excusa,  
por ejemplo,  
que se trata de la confluencia de coordenadas  
históricas  
y su repercusión  
en el poema,  
(en versalita, con preferencia) (p. 25)

Como en anteriores ocasiones, el tono irónico emerge en los versos finales (especialmente en el último), utilizando el mismo lenguaje de las disciplinas del conocimiento para desmontar su supuesta verdad. De este modo, un discurso que se autoconstruye y queda confirmado por sus propios principios y normas de funcionamiento —como el científico-académico— es desprovisto de todos sus argumentos. Es así que la certeza contenida en “[...] la confluencia de coordenadas / históricas / y su repercusión / en el poema,” queda totalmente desvirtuada gracias a la ironía con la que se tiñe la última frase “(en versalita, con preferencia)”. Una ironía —incluso una parodia— que se apoya, además, en esa “excusa” del verso 9, que nos revela una de las herramientas utilizada por los discursos científicos para adaptar la realidad a su modo de conocimiento. Precisamente a ello alude todo el texto poético, puesto que pone en duda su infalibilidad a la hora de explicar el mundo exclusivamente desde sus aspectos físicos. Ni “la práctica literaria” ni “la lectura crítica pluridimensional”, pertenecientes a las disciplinas del saber, son capaces de definir el fenómeno artístico, porque posee aspectos que no pueden ser medidos, clasificados o conocidos por estos métodos, a pesar de los numerosos empeños (la “confluencia de coordenadas / históricas”). En consonancia, la alusión a la presencia de lo metafísico en el arte transgrede el paradigma de la cultura occidental, tal y como plantean las paradojas de la modernidad.

En otras ocasiones, la referencia a la tradición literaria sirve para exponer el problema de la relación entre las palabras y las cosas:

Ningún poema sobre la puesta de sol  
llamada también ocaso  
o atardecer  
trata en sí de la puesta de sol  
sino de las refracciones idiomáticas  
de un ocaso que en nuestra lengua tiene reminiscencias de azar,  
que por otra parte recuerda al azor,  
sin el cual, difícilmente, existe el atardecer (p. 6)

La ironía se hace nuevamente presente para señalar la arbitrariedad del signo, a través de una serie de analogías (“azar-azor-atardecer”) que finalmente terminan aludiendo a una “verdad”, al

menos a una “verdad literaria”: “de un ocaso que en nuestra lengua tiene reminiscencias de azar, / que por otra parte recuerda al azor, / sin el cual, difícilmente, existe el atardecer”. Así, una relación entre signos que en principio nos podría parecer absurda podría formar parte de la tradición, puesto que utiliza sus mismos elementos sancionadores y cumple los requisitos señalados por el propio discurso académico que lo mantiene.

Por otro lado, las relaciones entre las palabras y las cosas son definidas como “refracciones idiomáticas”, es decir, como representaciones o reflejos de una realidad que es sobre todo lingüística y que en ningún momento debe entenderse como verdadera. El libro en su conjunto es claro a la hora de establecer estas diferencias, que encontramos de manera más contundente en el poema que lo abre: “El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas” (p. 5)

De la misma manera que Magritte rompió con la semejanza y la representación en su serie pictórica en torno a la pipa, Peri Rossi quiere dejar constancia no solo de la ruptura entre lengua y objeto, sino del engaño que supone creer que la palabra “manzana” es la ‘manzana’. No se trata solo de reconocer la arbitrariedad del signo, sino de entender que tras él se esconden toda una serie de afirmaciones prescritas. Por ello, el “atardecer” no es aquel momento del día en el que el sol se esconde, sino todo el conjunto de elementos que lleva implícita esta palabra, ampliado en este caso por el discurso poético. En este sentido, de la misma manera que en los cuadros de Magritte el dibujo de la pipa no es la pipa, pero tampoco la frase “Esto no es una pipa” es la pipa, en ningún poema el “ocaso” es el ocaso, sino la idea que tenemos de él. Se trata de una experiencia mental. “Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar / no están” (p. 10): la palabra como ausencia de la cosa real, como método ineficaz para alcanzarla. Vuelven las referencias inevitables a Pizarnik (“alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”), así como la sensación de que la escritura entronca en algún lugar con el tiempo y la memoria, con la obsesión por no perderlo todo: “Escribo porque olvido / y alguien lee porque no evoca de manera suficiente” (p. 9).

La preocupación por el paso del tiempo aparece unida a la tradición en este poema, en el que también se alude al vacío que constituyen las palabras:

Huellas de poetas antiguos y modernos  
en cada palabra

y en el silencio

que hay detrás de la frase  
atestiguan  
que en el fondo Platón,  
Safo y mi querido Salinger  
son citas retocadas  
de un solo

interminable

discurso

que yo morosamente continuó  
en mi combate personal  
contra la fugacidad (p. 33)

Como vemos claramente en el último verso, la poesía se convierte en esa lucha contra el tiempo, contra la muerte como final de una historia que sin embargo puede ser continuada por otros que como ella venzan al olvido y la memoria, reescribiendo de múltiples modos los distintos discursos contra la mortalidad (o manteniendo solo uno). El poema muestra ese espíritu de supervivencia inherente al ser humano y a todos los seres vivos y que se encuentra inscrito en los genes, en ese otro lado que emerge como una “revelación”. Desde ese estado de presignificación, de balbuceo —en términos de Kristeva— la poesía alcanza una dimensión más profunda, siendo capaz no solo de revelarnos mensajes antiguos sino también de hacernos conscientes de la arbitrariedad del signo, de la facultad de la palabra de despojarse del significado y ser solo imagen acústica, sonido, ritmo:

Es bueno recordar —frente a tanto olvido—  
que la poesía nos separa de las cosas  
por la capacidad que tiene la palabra  
de ser música y evocación,  
además de significado,  
cosa que permite amar la palabra *infeliz*  
y no el estado de desdicha.  
Todo lo cual podría no volver a ser dicho si el lector  
—tan desmemoriado como cualquier poeta—  
recordara un poema de Joao Cabral de Melo Neto:

*Flor es la palabra*  
*flor, inscrita*  
*como verso en el verso,*  
que leí hace años,  
olvidé después  
y hoy he vuelto a encontrar,  
como tú, lector,  
haces ahora (p. 11)

La autora alude a esa poderosa capacidad de la poesía de separar los significados de sus significantes, sin perder de vista la historia que estos poseen, una trayectoria que los naturaliza, no dejándonos ver más allá del símbolo o signo prefijados. (Por eso “*Flor es la palabra / flor, inscrita / como verso en el verso*”). De otro modo, no se podría amar la palabra “infeliz” sin sentirse desdichado (por lo que la palabra sugiere y no por ser incapaces de separarnos de ese sentido). El lenguaje poético es así un arma poderosa y difícil de explicar, que nos sitúa en un punto

equidistante entre el “yo” y la forma de entender la realidad, de comprender lo que se es y el lugar desde donde se habla. La poesía coloca al ser humano frente a sí mismo para que se revele contra su más íntimo “ser”. De ahí que no pueda considerarse nunca un objeto independiente del sujeto que lo dicta o que lo lee:

La poesía verdadera excluye la sinceridad  
en el sentido banal  
pero jamás admite la hipocresía. (p. 29)

Por otra parte, y en consonancia con lo expuesto, en algunas de las composiciones que podríamos denominar de “arte poética” (como la titulada “Poética” de la p. 34) encontramos una visión del poeta como profeta (p. 12) o como dios (p. 31). La analogía no es nueva, puesto que a lo largo de los siglos dichas figuras se han relacionado con lo mágico y lo misterioso, y su palabra con la revelación capaz de salvarnos de la muerte:

El poeta se parece al profeta,  
es verdad,  
no sólo en el hecho de ser oído por escaso  
número de gentes,  
sino porque como aquél,  
aspira a salvarse de la muerte  
a través del verbo.  
Aunque sea un verbo profano. (p.12)

Aunque al principio la semejanza se establezca en la escasez de seguidores (lo que en cierto modo podría entenderse como una nota irónica acerca del poder actual de las doctrinas y de la poesía), la diferencia queda marcada en el último verso. En él, desacraliza el propio lenguaje, al tiempo que rompe la identificación romántica del “poeta-profeta”: la palabra del poeta no es divina, aunque proceda de lo misterioso y se base en creencias más que en conocimientos “objetivos”, aunque sea la misma que utiliza Dios —o su escribiente— en los libros fundamentales de todas las religiones. Qué otro modo podría encontrar el “Verbo” para manifestarse que aquel más directamente vinculado con lo primigenio, con lo oscuro, con lo connotativo, allí donde la interpretación juega el papel más importante. El discurso religioso, bajo los rasgos del lenguaje poético, oculta su voluntad de verdad, y su aparente incomprendibilidad es esgrimida como prueba fundamental de su carácter inefable y omnipotente. Es el autor-profeta-dios creador el que sanciona su validez y lo distingue del resto de los discursos, al tiempo que lo instituye como dogma de fe, cuyo significado solo es asequible por la mediación (interpretación, al fin y al cabo) de especialistas

(sacerdotes, teólogos y otros hermeneutas de las escrituras). La identificación del poeta con Dios aparece en el segundo de los poemas citados, como el creador-cuidador que guarda todo el pasado en un inmenso museo:

Allí, en los dorados salones del mamut  
y el esqueleto blanco de la ballena del Pacífico,  
entre piedras monolíticas  
y vértebras de desaparecidos dinosaurios  
En el museo inmenso que guarda  
las reliquias de otros tiempos  
confundida con un vaso egipcio de la IV dinastía  
con algo de brutal entre las lápidas  
y algo de severa ante las vitrinas de las mariposas  
Sé que alguien creó ese instante perfecto  
alguien de mano maestra ordenó las cajas de lepidópteros en sus urnas  
para que las abrieras con apenas un deslizamiento de los dedos;  
alguien montó las vértebras del bisonte americano  
—antiguo vencedor de las praderas—  
alguien  
seguramente  
distante  
invulnerable  
al viento que azotaba las ventanas  
a tanto álamo quebrado  
al silencio augural y verde  
de los invernaderos. (p. 31)

Dicha equivalencia no es visible si no atendemos al título (“Dios o cualquier otro poeta”), el cual encierra la clave de todo el conjunto. En realidad, no es el propio poeta (o la propia poeta, en este caso) quien ejerce como Dios, ni siquiera Dios mismo, sino alguien que “creó ese instante perfecto / alguien de mano maestra [que] ordenó las cajas de lepidópteros en sus urnas [...] / alguien / seguramente / distante / invulnerable [...]”. Esa mano maestra que ordena el museo —alegoría del mundo y túnel de la memoria— es la misma que organiza el mundo poético en el que este se inserta, estableciendo así un paralelismo entre lo visible y lo invisible, lo metafísico y lo real.

Tanto la ironía como la tradición poética vuelven a aparecer en la siguiente composición, que en su relato de múltiples lecturas e interpretaciones hace referencia también al libro como discurso original, primigenio:

Irresistible trama de sobreentendidos  
que permiten descubrir en un texto de Borges  
diez mil textos anteriores  
—desde los primitivos balcánicos  
hasta las deliciosas porcelanas de Huang-Chi-Ho—  
y que convierten una lectura, una visión,  
en múltiples lecturas, múltiples visiones.  
Sin tener en cuenta, además,

la existencia milenaria de fosforescencias  
en los mares del Caribe  
o esa enorme luna llena que ayer hizo incandescente  
la noche de este hemisferio  
como si el cielo fuera un camino de plata  
y el espacio  
la metamorfosis de Isis  
en el Bajo Imperio Faraónico (p. 32)

La voz poética expone con asombro y atracción “irresistible” las múltiples redes de reminiscencias, de palimpsestos, que conforman el texto poético. Una red que se extiende de lo puramente literario a toda una herencia cultural que predetermina de alguna manera sus posibles lecturas, a la vez que las separa de otras experiencias, de carácter más aleatorio, al pertenecer al ámbito de lo natural y lo trascendente (como la poesía). De este modo, a la primera parte del poema (vv. 1-7), en la que se alude a las posibles lecturas de los textos borgianos, se le contrapone una segunda (vv. 8-16), en la que se mezclan las referencias a la naturaleza (“Sin tener en cuenta, además, / la existencia milenaria de fosforescencias / en los mares del Caribe”) con la realidad poetizada, mucho más simbólica, de los últimos versos (“o esa enorme luna llena que ayer hizo incandescente / la noche de este hemisferio...”).

En estrecha relación con lo simbólico se encuentra la compleja red de significados implícitos en el arquetipo de lo “femenino”, que Peri Rossi desvirtúa en el siguiente poema:

ELLA

La pasajera  
la que lleva residuos del mar  
en los cabellos  
y ciudades minerales  
en las sienes  
*La nunca acabada*  
que se pasea  
altiva  
por el Báltico  
y errante  
entre ciudades góticas  
y ráfagas de nieve  
mira  
disolverse el viento  
Fugaz en los viajes  
en las apariciones  
posando su planta nívea  
en las fronteras de Europa  
o encendiendo torres de humo  
en los Alpes de ceniza  
La que tiene casas guardadas  
en el pelo  
y antiguas travesías en los ojos

Se pasea altiva  
por los bordes de este mundo  
ya con reminiscencias de los otros<sup>352</sup>. (pp. 38-39)

Precisamente, sobre este poema ya Ana María Moix afirmaba, de manera muy esclarecedora:

[...] Cristina Peri Rossi [...] ordena de manera pausada e irónica, con tono mezcla de aforismo y de las máximas de los moralistas franceses del XVII, lo que conforman algunas de las características más constantes de los distintos libros de esta autora: su inmediato y urgente contacto con la realidad (sea ella realidad amorosa o histórica —con frecuencia acaban por fundirse) con la maligna intención que siempre lleva dentro todo escritor consistente en, con la excusa de conocerla, aprehenderla y transformarla para nombrarla recreándola, viviéndola, o conviviéndola (y abandonándola, pues ¿qué fidelidad puede esperar la realidad respecto a la poesía una vez ésta ya la ha nombrado?) añadiéndole la interpretación poética que toda una cultura heredada ya ha elaborado acerca de ella, más toda la carga onírica, imaginativa, racional y sentimental que ha despertado en la autora, más lo que podría llamarse los “elementos de la discordia”: lo único de ella que la autora no ha inventado, soñado, o leído, es decir, lo único que pertenece en verdad a ella y no todavía a la autora, lo que ha provocado el reto o enfrentamiento y de lo que la autora no se apropiará hasta consumir el proceso de vampirización por medio de la escritura. Y, así, después, ella también la propia autora sería ella con sus evocaciones, diferentes a las de ella incluidas, con sus discordias y discrepancias<sup>353</sup>.

Como bien expone Moix, Peri Rossi relata magníficamente en este poema no solo las diferentes inscripciones simbólicas relativas a la mujer a lo largo de la historia —recogidas en ese pronombre “ella”— sino la propia configuración del proceso poético-artístico. Ya sabemos que cada palabra lleva implícita una serie de significaciones preconfiguradas dentro de un determinado discurso, indispensables para entender los textos poéticos (en su tradición) pero prescindibles en cierta medida si queremos apresar el sentido trascendental de aquellos capaces de someter la realidad —su recreación— a un nuevo viraje. De la combinación entre lo culturalmente establecido y lo “revelado” se extraen niveles de significación divergentes, que atenderán a escrituras más o menos fijadas, dependiendo de la índole del espíritu creador. Desde este punto de vista, en el poema citado la historia del signo “ella” sirve para revelar la falsa inocencia del lenguaje, así como su incapacidad para representar o conocer la realidad de manera unívoca. Por el contrario, el poema demuestra cómo cada construcción lingüístico-simbólica posee una historia propia, una genealogía gracias a la cual es posible desvelar las diferentes inscripciones del poder en torno a las prácticas y los acontecimientos que lo rodean en cada momento. Pero un signo contiene además las ausencias que lo hacen posible y los silencios que lo conforman: fragmentos de lo imaginado, de lo soñado, así como de aquello desconocido para quien lo pretender aprehender. De ahí que, como decía Ana

---

<sup>352</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>353</sup> Moix, Ana María, *op. cit.*, p. 58.



María Moix, “ella” no esté conformada solo por lo que la tradición le ha ido asignando. El poema desvela la impotencia del yo lírico a la hora de intentar acotarla, en lo que podríamos entender como una analogía con el infructuoso trabajo realizado por algunas teorías literarias en su afán de aplicar el método científico para desentrañar los lenguajes artísticos.

Por otro lado, vemos cómo ese símbolo ‘mujer’, inescrutable y volátil (“fugaz”), de gran peso en nuestra tradición occidental gracias al amor cortés, aparece en otras composiciones. En un primer momento, cabría pensar que los intentos de fijación de tales inscripciones podrían servir de algo a la voz poética-amante presente en estos versos, pero el resultado obtenido es bien diferente. La aparente búsqueda de un significado preciso en composiciones de reminiscencias trovadorescas, como “Dolce Stil Nuovo” y “Dolce Stil Nuovo II”, concluye con una ironía cuya función es la desautomatización de esos tópicos:

#### DOLCE STIL NUOVO

Si has sido hecha  
a imagen y semejanza de Dios  
he de decir  
que mucho más que al Padre,  
amo a la hija imperfecta. (p. 55)

La escritora critica la visión idealizada de lo femenino (presente aún en una cultura dominada en parte por el neoplatonismo), para lo cual acude a la tradición petrarquista y a la identificación que ésta hace de la mujer con la diosa<sup>354</sup>, como su imagen casi perfecta, que ella rechaza. Los términos en los que introduce la ironía, así como el estilo en general, no dejan de recordar el de los antiguos trovadores, lo cual realza la credibilidad del conjunto.

En el segundo poema, encontramos de nuevo la referencia a la tradición (incluida la oral) mediante la cual el amante es incapaz de desentrañar eso que podríamos llamar “el misterio de lo femenino”:

#### DOLCE STIL NUOVO II

Venía insinuada por una larga tradición  
oral  
que hablaba de ella.  
Venía precedida  
por las narraciones de los poetas

---

<sup>354</sup> Aunque en un primer momento dicha identificación pudiera parecer positiva, si vinculamos a la diosa con la estatua (como hace Peri Rossi en muchos de sus poemas) en seguida nos damos cuenta de que, nuevamente, se trata de una representación estática, inhibidora del deseo femenino, que queda solo sugerido o mediatizado a través del masculino. La mujer diosa es uno de los mayores objetos de culto inventados por el hombre occidental.

en diversas lenguas.  
Venía en las holandas de las nubes  
y en mis sueños preferidos.  
De Homero a Octavio Paz  
la habían dicho toda  
-toda la habían dicho-  
No fue mi culpa si la creí  
Venía imantada por la historia<sup>355</sup>. (p. 60)

En consonancia con la composición anterior, la voz poética se queja, como en tiempos del amor cortés, del despecho de la amada, acusando a la tradición de haber construido un símbolo inalterable (“ella”) e inexistente. Similar a la diosa o las estatuas, proyecta sin embargo una sombra de rebelión desconcertante, en virtud de la cual la amada escapa a todo intento de apropiación lingüística, a toda intención amorosa. Lo hemos visto en libros anteriores, en composiciones en las que la poeta expresa su crispación, su dolor, ante el despecho de una mujer que previamente ha utilizado sus estrategias de seducción para engañarla. Pero como apunta Baudrillard, “ser seducido es desafiar al otro a serlo”<sup>356</sup>, en un acto lúdico que puede llegar a convertirse en perverso y cuyo final, casi siempre, es la muerte física o emocional. Frente al deseo, cuyo objetivo principal es el goce, la seducción no posee más fin que ella misma: seducir por el placer de hacerlo, conseguir que el otro “se aparte de su vía” (verdadero sentido del verbo “se-ducere”).

Se trata de un intercambio peligroso, cuyas reglas no están siempre claras y el miedo a la muerte —al naufragio— lo atraviesa todo: no es una mera estrategia sexual, sino un proceso de desplazamiento, de desviación de esa tendencia del sexo a buscar el goce. Solo dentro de ese juego sabemos de su segura victoria, porque pertenece a un orden diferente, reversible e indeterminado. Dicha configuración es la que permite a Jean Baudrillard entender la seducción como “forma irónica y alternativa, que rompe la referencia del sexo, espacio no de deseo, sino de juego y de desafío.”<sup>357</sup> Para el sociólogo francés, esta estrategia se ha erigido siempre como arma fundamental de lo femenino, que bien utilizada podría derrocar al imperio de lo masculino:

Lo femenino no es solamente seducción, es también desafío a lo masculino por ser el sexo, por asumir el monopolio del sexo y del placer, desafío para llegar al cabo de su hegemonía y ejercerla hasta la muerte. Bajo la presión de este desafío, incesante a través de toda la historia sexual de nuestra cultura, hoy se derrumba la falocracia, por no poder responderlo. Es posible que toda nuestra concepción de la sexualidad se derrumbe al mismo tiempo, pues está edificada en torno a la función fálica y a la definición positiva del sexo. Toda forma *positiva* se acomoda muy bien a su forma *negativa*, pero conoce el desafío mortal de la forma *reversible*. Toda estructura se acomoda a la

---

<sup>355</sup> Los guiones y las mayúsculas pertenecen al texto.

<sup>356</sup> Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 28.

<sup>357</sup> Baudrillard, Jean, *Idem*, p. 27.

inversión o a la subversión, pero no a la reversión de sus términos. Esta forma reversible es la seducción<sup>358</sup>.

Basándose en su teoría de que la seducción es más fuerte que el poder, porque este es irreversible, acumulativo e inmortal, Baudrillard traza algunas líneas para llamar la atención sobre su función desestabilizadora. Frente al poder, que es masculino y tiende a la máxima productividad, lo femenino se presenta como fuerza en sí misma. Al no pertenecer al orden de la equivalencia o del valor (masculinos), se transforma en algo que va más allá de lo subversivo o transgresor; como no forma parte de una dualidad, de una lucha de o por el poder (instalada en su propio orden), se convierte en “reversible”. De esta manera es como lo femenino ha vencido en secreto a lo masculino, razón por la cual la “feminidad” ha sido desde antiguo normalizada (lo que, en otros términos, se ha hecho también con la “locura”, convirtiéndose esta, probablemente, en el grado mayor de reversión de los discursos).

Reflexiones como estas nos llevan a entender la seducción, en manos de Peri Rossi, como una importante herramienta simbólico-literaria, que muestra a los diferentes sujetos y sus discursos no como meros procesos mediatizados, sino como elementos capaces de seducir y sobre todo, de ser seducidos. Es ese juego el que percibimos en casi toda su obra poética, atravesada igualmente por voces seductoras y seducidas, osadas y temerosas, gracias a lo cual logra conformar una visión divergente, tanto de lo real como de lo simbólico e imaginario, de lo mítico como de lo racional. De ahí que el poema citado anteriormente, “Ella es ella más todas las veces que leí...” cobre especial importancia en este sentido, puesto que resume toda esta construcción simbólica. El significado de “ella” en el poema no queda cerrado, mostrándose a través de sueños y evocaciones que sugieren más que confirman, porque siempre lo no terminado posee un mayor índice de abstracción, de intriga, de curiosidad: de seducción, en último término. Una seducción que no es ese conjunto de estratagemas o artimañas sexuales, amorosas, que una persona (o animal, casi siempre de sexo femenino) utiliza para llamar la atención del otro y “desviarlo de su vía”. Contrariamente a lo que nos habían hecho creer, nos encontramos ante un arma poderosa, que aparentemente las mujeres aún no hemos sabido utilizar:

Todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido. Por eso todas las disciplinas, que tienen por axioma la coherencia y la finalidad de sus discursos, no pueden sino conjurarla. Ahí es donde seducción y feminidad se confunden, se han confundido siempre. Cualquier masculinidad ha estado siempre obsesionada por esta repentina

---

<sup>358</sup> *Ibidem*

reversibilidad de lo femenino. Seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder<sup>359</sup>.

La seducción no es entendida como la típica arma sensual femenina: el autor la encuadra en el terreno movedizo de las apariencias, donde toda verdad queda reducida a unas miserables migajas. Es ahí donde el discurso universal cae en las profundidades de su propio espejismo. En ese nada inocente juego se percibe entonces ese proceso de “reversibilidad” que despoja al poder de sus ropajes, dejando en evidencia que su “verdad” no es más que una “voluntad de verdad” (en el sentido foucaultiano). Lo masculino, con sus patrones de seguridad y tendencia a lo absoluto, se configura siempre como discurso cerrado, claramente situado en uno de los dos polos que sustentan sus principios. La ambigüedad de lo femenino hace imposible distinguir lo simbólico de lo real, lo auténtico de lo imaginado. Es así que Baudrillard llega a la conclusión de que la mujer no es cierta ni incierta, sino “insoluble”: simulacro de un modelo ideal cuya existencia ha hecho imposible conocer a sus diferentes “copias”.

De la confrontación con este paradigma surge el juego de identidades múltiples sobre el que Peri Rossi ha hecho girar su escritura. Así lo podemos ver en los poemas de la parte final del libro (“Travesía”), especialmente en los tres últimos. En el primero de ellos, se advierte de entrada un cambio importante de tono. Ya no es el quejido —inserto en la tradición petrarquista— sino la voz de la determinación la que muestra con fuerza a dos mujeres armadas de deseo, seguras de sí mismas, por encima de los discursos y las palabras que las delimitan:

### 3ª estación: CAMPO DE SAN BARNABA

Esta noche, entre todos los normales,  
te invito a cruzar el puente.  
Nos mirarán con curiosidad —*estas dos muchachas*—  
y quizás, si somos lo suficientemente sabias,  
discretas y sutiles  
perdonen nuestra subversión  
sin necesidad de llamar al médico  
al comisario político o al cura.  
Sobre los canales ha llovido una lluvia fina de algodón;  
nadie sabe el nombre de estas mariposas blancas  
que vuelan sobre los ríos de Venecia  
como plumas  
que cubren las aguas y los puentes  
Y el vaporetto se desliza suavemente  
entre estas flores blancas sin tocarlas  
rozándolas apenas  
como ronda el deseo en pos de ti  
en pos de mí

---

<sup>359</sup> Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p. 10.

densa película que nos unta  
enardeciente,  
húmeda,  
dual y semejante. (p. 69)

Lo primero que llama la atención aquí es la exposición clara de las fuerzas coercitivas del poder que conforman el discurso de normalización de la heterosexualidad y que, evidentemente, excluyen al resto de prácticas sexuales. En abierta contraposición, el poema alude a ello primero de forma humorística (“perdonen nuestra subversión / sin necesidad de llamar al médico / al comisario político o al cura”), para después desafiarlo precisamente mediante el uso de las convenciones poéticas habitualmente adscritas a dichas coerciones. Es así que los versos 9-21 toman prestada una serie de imágenes, pertenecientes a la tradición literaria, para expresar aquella parte del discurso acerca del deseo que aún continúa en los márgenes de lo normativo. Tanto las flores blancas como las mariposas o la lluvia fina acompañan a las “dos muchachas” a lo largo de una Venecia inmortalizada por la literatura como símbolo del amor —heterosexual, hasta estos momentos. El reto de cruzar el puente (v. 2) queda así confirmado por la sublevación de ese paseo en donde el deseo masculino no será el protagonista.

Algo similar se expresa de manera más patente en el segundo poema, en el cual la subversión se realiza mediante el juego de identidades. Un juego que se desplaza más allá del mero divertimento erótico para convertirse en una forma espontánea de amor entre mujeres, que tanto se intercambian entre sí como llegan a fundirse en una sola (vv. 6-14), de manera tal que la relación se convierte en incesto —con el consecuente “escándalo” (vv. 15-18)— sin llegar a saber dónde empieza una identidad (una mujer) y dónde termina la otra:

4ª estación: CA FOSCARI

Te amo como mi semejante  
mi igual mi parecida<sup>360</sup>  
de esclava a esclava  
parejas en subversión  
al orden domesticado  
Te amo esta y otras noches  
con las señas de identidad  
cambiadas  
como alegremente cambiamos nuestras ropas  
y tu vestido es el mío  
y mis sandalias son las tuyas  
Como mi seno  
es tu seno  
y tus antepasadas son las mías

---

<sup>360</sup> La alusión en estos versos a *Las flores del mal* es evidente, aunque Baudelaire se dirigía a un lector cómplice con su hastío, mientras que Peri Rossi plantea un problema de mayor calado.

Hacemos el amor incestuosamente  
escandalizando a los peces  
y a los buenos ciudadanos de éste  
y de todos los partidos<sup>361</sup>  
A la mañana, en el desayuno,  
cuando las cosas lentamente vayan despertando  
te llamaré por mi nombre  
y tú contestarás  
alegre,  
mi igual, mi hermana, mi semejante. (p. 70)

Como bien apunta la propia autora, el texto reafirma una posición homosexual de amor a lo mismo, a lo semejante:

Entre las teorías psicoanalíticas sobre el homoerotismo hay una que era la más aceptada hasta hace unos años en que se hablaba de reforzar la identidad a través de la similitud, de la semejanza. Este poema, que está escrito hace muchos años, es un poema que yo considero político, en el sentido más amplio de la palabra, porque justamente reivindica ese lugar de amor a la semejanza, en todo caso además una semejanza basada en una discriminación, la discriminación de ser mujer. Fíjense que este poema está escrito en 1979. Y yo creo que hice la salvedad porque no es la única vía de acceso al homoerotismo, la semejanza no es la única vía de acceso, no tiene por qué serlo, y este poema, en todo caso, lo que sí se refuerza es el carácter combativo de dos mujeres que están reivindicando aquello en que se parecen y que para ellas mismas son intercambiables. Pero mi reflexión, mi honestidad, mi ética me obliga a decir en este caso que no considero que sea la única vía, ni siquiera la vía preferente. Por supuesto que amar las diferencias es una prueba muy grande de amor. Amar lo igual, tanto en las comunidades políticas como en los grupos humanos, es una especie de narcisismo un poco reforzado. Y a la inversa también, sí, posiblemente<sup>362</sup>.

Partiendo de la teoría del “complejo del semejante” freudiano —según la cual, al percibir al otro lo separamos en dos partes: una parecida a nosotros y otra extraña, que no podemos apresar— en el poema la identificación con la amada es tal que se pierden las propias señas, convirtiéndose ambas en un solo cuerpo intercambiable, narcisista e incestuoso. El canto a la dimensión desconocida de la amada —que domina en el resto de composiciones amorosas del libro— es sustituido temporalmente por un ensalzamiento subversivo de la similitud, que utiliza el deseo lesbiano como contrapeso de la experiencia heterosexual. Y en este sentido es importante tener en cuenta esa discriminación a la que alude la propia autora en su explicación de estos versos: en su relación “de esclava a esclava”, la pareja lésbica aparece en una posición de igualdad, frente a la del amo-esclavo en la que se fundamenta el patriarcado. Es por ello por lo que Peri Rossi lo considera un poema político, puesto que desbarata el discurso normalizado (“escandalizando a los peces / y a los buenos ciudadanos de este / y de todos los partidos”) no solo en lo referente a las prácticas sexuales sino también a las construcciones de identidad que de él se derivan. La semejanza impide

---

<sup>361</sup> Nótese la referencia irónica a sus compañeros de la izquierda, que se escandalizaron cuando publicó *Evohé*.

<sup>362</sup> Peri Rossi, Cristina, “Lectura comentada”, *op. cit.*, p. 34.

sostener la idea del otro como enemigo, como extranjero, como extraño, promoviendo una nueva elaboración, basada en una apertura hacia aquello que se identifica con el “yo” (“mi igual, mi hermana, mi semejante”). Tal procedimiento pone en duda parte de la tradición hermenéutica y filosófica acerca del concepto de sujeto, y la cuestión de la identidad se perfila como herramienta de control, vinculada a los diferentes discursos en torno a los géneros sexuales normativos.

Contra esto mismo se alza la voz poética en los siguientes versos, en los que la ambigüedad vuelve a posicionarse como arma demoleadora, empezando por el uso indistinto de los marcadores de género (“retorno [...] no cansado”, vv. 3-4; “a mí misma”, v. 6) y terminando con el juego de identidades basado en las apariencias (“tú o yo vestida de varón / y la otra de mujer”)

Última estación: REGRESO  
RIMPATIO  
RETOUR  
RETURN

Como los embajadores ingleses regresan en el cuadro de Carpaccio  
-Ciclo de Santa Urusla [*sic*]-  
retorno con el perro de la nostalgia hambriento  
no cansado de ver aguas de ríos y canales  
sino este lento tránsito de uno a otro  
este yo en plural no idéntico a mí misma  
y que siempre me traiciona  
Habrá nombres para esto  
es seguro en los ensayos de Lacan  
o en el método del recurso:  
otra vez y ya en tierras conocidas  
(*Volver*, cantado por Gardel, *partir es morir un poco*),

la mar que es el morir, carta de mamá esperando,  
Maiacovsky: los poetas, monstruos antediluvianos  
con cola  
y el uso del paréntesis aprendido a edad  
temprana  
por leer desmesuradamente a William Faulkner  
por él mismo  
o en versión Onetti: atribuido, también, según  
Brenan,  
al delito de extraviarse por los múltiples senderos  
—ahora llamados polisémicos— de *À la recherche*  
(*du temps perdu*)  
leeremos los poemas de Li-Po  
de antigua sabiduría  
escucharemos un disco de Elis Regina  
y a la noche quizás salgamos a pasear  
tú o yo vestida de varón  
y la otra de mujer  
como consagra  
el uso de la especie  
y consejo divino:  
Creced y dividíos

Multiplicaos en vano<sup>363</sup>. (pp. 71-72)

Todo un repertorio de citas aparece como configuración de esa identidad múltiple e inestable que caracteriza al texto pero también a ella misma como sujeto moderno (y sobre todo, postmoderno). De ahí que las alusiones culturales se mezclen con las autorreferencias, gracias a lo cual el poema cobra una significación completa, imposible fuera de este contexto. Desde el principio, en el que se asimila el “yo” lírico con los embajadores ingleses del cuadro veneciano, la intertextualidad funciona como herramienta paródica que logra desestabilizar los ejes normalizadores de lo establecido. En poco espacio, la voz poética es capaz de aglutinar buena parte de los grandes cambios literarios y de pensamiento del siglo XX (por no decir de la modernidad, si tenemos en cuenta las desviaciones presentes ya en Carpaccio), siempre desde una postura deslegitimadora. Así, encontramos la referencia a las teorías de Lacan y Descartes como simples categorías discursivas, con la única función de buscar nombres para determinados síntomas:

[...] no cansado de ver aguas de ríos y canales  
sino este lento tránsito de uno a otro  
este yo en plural no idéntico a mí misma  
y que siempre me traiciona  
Habrá nombres para esto  
es seguro en los ensayos de Lacan  
o en el método del recurso: [...]

A ello le sigue, en “tierras conocidas”, una autorreferencia, mediante la cual no solo alude a las citas de su propia obra (“carta de mamá esperando”) sino, más curiosamente, a aquellas de otros autores, utilizadas anteriormente:

(*Volver*, cantado por Gardel, *partir es morir un poco*),  
la mar que es el morir, carta de mamá esperando,  
Maiacovsky: los poetas, monstruos antediluvianos  
con cola

La alusión al tango de Gardel y la idea de partir como “morir un poco” se encuentran en *Estado de exilio*; “carta de mamá esperando” recuerda a dos poemas con título similar, también de este mismo libro; el tópico manriqueño aparece en *Descripción de un naufragio* y la definición que Maiacovsky hace de los poetas (“monstruos antediluvianos con cola”) será el título de un artículo publicado por la autora en *El País*, en julio de 1983. Con este último guiño, aunque seguramente sin saberlo, la escritora revierte el sentido temporal (no cronológico) del texto, que no solo alude al

---

<sup>363</sup> Las mayúsculas y los guiones pertenecen al original.



pasado, sino también al futuro, un ejemplo más del carácter transgresor de su escritura, fundada entre otras cosas en la digresión y “el uso del paréntesis aprendido a edad temprana”. De esta misma enseñanza parten las referencias siguientes, en las que un autor parece llevar a otro, unidos por reescrituras o lecturas posteriores. Así, William Faulkner conduce a Onetti a través de Brennan, y estos a su vez a Proust, cuya *recherche* llevará a los antiguos poemas de Li-Po y la voz de Elis Regina, no sin antes parodiar la terminología literaria y sus pretensiones de verdad científica: “al delito de extraviarse por los múltiples senderos / —ahora llamados polisémicos— [...]”. Una parodia que denuncia de nuevo la univocidad de dichos discursos, urdidores de falsos caminos seguros y responsables de considerar como marginales a quienes no los sigan: “al delito de extraviarse por los múltiples senderos”.

En relación con todo esto, el dolor del exilio se hace presente de nuevo transformado en la sombra del regreso (como se percibe en el título del poema, al colocar la palabra “retorno” en varios idiomas) y en la certeza de que nunca se vuelve al mismo lugar ni a la misma identidad. Comparándose con los embajadores ingleses del cuadro de Carpaccio (que suponemos que el yo lírico pudo haber visitado en la Gallerie dell’Accademie, en Venecia), inicia el viaje de retorno, sin otra cosa que la nostalgia como “perro hambriento”. La aparente estabilidad amorosa encontrada, que le había permitido percibir al otro (la otra) como semejante, se convierte una vez más en una farsa, en una búsqueda infructuosa para la que seguro que “habrá nombres” (de ahí las referencias a Descartes y Lacan). Parece que ese “lento tránsito de uno a otro / este yo en plural no idéntico a mí misma / y que siempre me traiciona” (vv. 5 y 6) —magistralmente captado en estos versos— se dibuja nuevamente como medio para desvelar una realidad (la del deseo), que a todas luces se le escapa. De vuelta a lo conocido, tanto el “uso del paréntesis” (v. 16) como la desviación por los “múltiples senderos” (v. 22) que han configurado su vida la sitúan en el camino de la ambivalencia, hasta el punto de constituirse ella misma como cuerpo transgresor, encarnación de la falsedad institucionalizada por el discurso, expuesta a través del simulacro. La simulación de la pareja heterosexual revela su índole cultural, al mismo tiempo que permite la parodia del discurso religioso-positivista, moral y culturalmente aceptado: “como consagra / el uso de la especie / y consejo divino: / Creced y dividíos / Multiplicaos en vano” (vv. 31-35).

### 3.5.4. De la tradición y otras traiciones

A lo largo de este análisis hemos visto cómo Peri Rossi ha venido construyendo un discurso que, como suele suceder con las grandes obras, se sale de sus propias intenciones para señalar más allá, en otras direcciones diferentes de las esperadas. Es así que visto en su conjunto podemos decir que este libro viene a reunir —y de algún modo, a conjurar— las principales líneas poéticas de su trabajo, especialmente en lo que al discurso del poder se trata. Y ello es posible gracias al título, que hace referencia a una disciplina previamente delimitada por una serie de rasgos sin los cuales el texto (en el caso de que así lo quisiera) no podría ser identificado como un tratado de lingüística general. Pero la transgresión de Peri Rossi no se encuentra solo en ponerle el título de un tratado a un libro de poemas —desviaciones que el propio sistema absorbe— sino en desvincularlo de toda tradición, precisamente hablando de la tradición misma. Como escritora, como poeta, no reniega de esa genealogía que une lazos con un pasado manifiestamente coaccionador, sino que la hace evidente, a través de un brillante ejercicio de metapoesía para, en ese mismo instante, revertir sobre ello el peso de toda esa ironía que en sus manos es capaz de desestructurar las bases más sólidas del poder. Sus versos desarman el discurso preestablecido desde el momento en que desbaratan las ideas preconcebidas de un lector no acostumbrado en cuya mente permanecerá al menos un vago resquicio de digresión, de diferencia, de caminos no lineales que ya no lo llevarán al mismo sitio.

Son muchas las vías que Peri Rossi abre o hace coincidir en este libro. La primera de ellas está relacionada con el deseo y el discurso existente en torno a él. Esta obsesión por captar su idiosincrasia, su significado más profundo (y oscuro), la ha guiado desde su primer libro de poesía, *Evohé*, enmascarada o envuelta por una seria preocupación por el lenguaje, por lo que las palabras dicen, por los silencios que ocultan, por su relación o identificación con el cuerpo femenino, por la ambigüedad de ambos, por el poder que le otorga a quien lo hace suyo (“el lenguaje es de los que mandan”) y sobre todo, por su incapacidad para nombrar la realidad y descubrir al otro (otra).

Dicha línea marca una senda constante que como veremos no desaparece de su obra, por lo que podríamos decir, adelantándonos a futuras conclusiones, que constituye el armazón que la vertebrada. Todo lo demás gira en torno a esta obsesión que por otra parte no hace más que confirmarse como herramienta del poder, desde el momento en que intenta sin lograrlo (¿realmente es esa su intención?) responder a la pregunta de Freud: ¿qué desea una mujer? Creemos que la ambigüedad con la que Peri Rossi responde tantas veces a esta pregunta (ver para ello el enigma

final de *La nave de los locos*) es precisamente la falta de una única respuesta, lo que nos obliga a volver de nuevo a Baudrillard y su identificación de “lo femenino” con lo insoluble.

Pero no es esta la única preocupación de la escritora. Junto a ella se vertebran, como sabemos, otras importantes, como la tradición poética y el propio acto de escribir, la genealogía que la une a sus antecesoras (y los dardos irónicos lanzados contra el patriarcado, como veremos más adelante), el naufragio como metáfora de sus fracasos políticos y amorosos, el viaje como símbolo de vida. Y es que, al fin y al cabo, “*Navigare necesse, vivere non necesse*”.

### 3.6 El sueño del origen: cataclismo devastador y discursos preestablecidos en *Europa después de la lluvia*

Lo que más llama la atención de *Europa después de la lluvia* y del período que con él se abre es la clara tendencia de la autora a moverse entre dos mundos, entre dos fuerzas opresoras: la inmovilidad y la acción (el “irse o quedarse” de los exiliados). Como un astronauta al que hubieran obligado a regresar a la tierra, Peri Rossi se enfrentaba a la difícil situación de quien ha conseguido hacer real su deseo. Así, lo que hasta ese momento había sido uno de los ejes fundamentales de su lucha, de su escritura —el derrocamiento de la dictadura de su país— desaparecía al recuperarse la democracia en 1984, y a la alegría evidente le siguió una profunda desazón, la de la pasión anulada:

Pero una vez se acabó la dictadura (yo digo que psicológicamente uno también siente pérdida aun de las cosas malas), cuando yo festejé la caída en Barcelona con muchos amigos catalanes, al otro día no sabía qué hacer con mi vida. Había perdido un rol, un rol que no había elegido, que había elegido la historia por mí, pero me pregunté: ahora yo ¿qué hago? Ya no soy la escritora del exilio. Hay que darse tiempo para reinventarse otro deseo y otro papel y hay que ser paciente en esas épocas de transición<sup>364</sup>.

Tal vez nunca antes había sido consciente de lo que aquello podía representar en su vida. Tal vez nunca se le he había ocurrido que el “desexilio” podría ser una opción real (al menos, dentro de lo posible) y la pregunta entonces realizada le resultaba incómoda, casi grosera. ¿Irse o quedarse? La respuesta no era fácil, porque Barcelona había pasado de ser un refugio a convertirse en su mundo cotidiano, su lugar de referencias, en donde ya había publicado siete libros. Por otra parte, era lógico pensar desde fuera que su deseo mayor fuese regresar y recuperar lo perdido. Pero el exiliado nunca regresa al mismo lugar del que partió y empezar de nuevo le parecía una tarea demasiado ardua en aquellos momentos:

No, ya padecí una vez, mucho, lo que es extrañar algo. Creo que en esto casi todos somos iguales: siempre extrañamos lo que no está. Y no tengo muchas ganas de extrañar España. Me parece que es inevitable que uno, si está en un lugar, extrañe lo que está en otra parte<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> Arenas Monreal, Rogelio, “Cristina Peri Rossi: una escritora de la libertad”, en VV.AA., *Traducción y actualidad de la literatura Iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, ed. de Pamela Bacarisse, 1995, p. 328

<sup>365</sup> Dejbord, Parizad T., “De rupturas y enfrentamientos. Una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand (a especial number in honour of Sally Harvey). Rebelling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*, Roy C. Boland (ed.), numbers VI-VII, 1994-1995, p. 101.

De ahí que la decisión de quedarse no fuese tan difícil de tomar, especialmente si tenemos en cuenta que durante estos años Peri Rossi tenía ya un lugar afianzado dentro de las letras hispánicas. Así lo confirman, además de los libros editados, la recepción de algunos premios (como el problemático “Canarias”) y muy especialmente, la publicación en prensa y revistas especializadas. Ya hemos comentado su relación con la revista *Triunfo*. Al margen de algunas publicaciones puntuales (para *Tiempo de historia*, *El viejo topo*, *Hiperión*, *Nueva Estafeta* o *Cuadernos Hispanoamericanos*, entre otras), había dos medios en los que colaboraba asiduamente, aunque de distinto modo: la revista *Quimera* y el diario *El País*. Para la primera, escribía sobre todo reseñas — un género al que apenas se había dedicado desde la época de *Marcha*— con una clara tendencia hacia la literatura hispanoamericana. Entre 1981 y 1982 nos encontramos con notas de diversa índole, de autores tan dispares como Günter Grass y Waldo Rojas. Estas notas, que nada tienen que envidiar a sus artículos, nos ayudan a profundizar más no solo en el trazado de su biografía literaria, sino también en el análisis de la etapa cultural en la que tanto ella como su obra se insertan. Así, el hecho de que se elija, por ejemplo, a Susan Sontag, Antonio Di Benedetto, Joao Guimaraes Rosa, Heinrich Böll, Antonio Skármeta o Milan Kundera ayuda a fijar las características de su ambiente cultural, instalándola en una órbita determinada de afinidades y sintonías.

Por otra parte, los artículos realizados para *El País* son de distinta nervadura y continúan en cierto sentido la línea comenzada en *Triunfo*, alternando el tono serio con el despreocupado, marcado siempre por la ironía. Su aparición en este diario tuvo cierta periodicidad entre el 23 de febrero de 1982 y el 13 de mayo de 1987, fecha a partir de la cual sus colaboraciones se volvieron mucho más esporádicas. Entre los asuntos tratados destacan especialmente aquellos relacionados con su situación de exiliada y el contexto histórico uruguayo, a los que se suman la preocupación por el lenguaje, la creación artística, el erotismo o los viajes, es decir, aquellos temas que ya venían siendo recurrentes en su obra literaria. Un estudio pormenorizado de estos textos nos permite presenciar el proceso de maduración de los mismos, que pasaron de los pequeños apuntes realizados para *Marcha* (salvo algunas excepciones) a escritos de mayor proporción y de mayor calado, que con el tiempo y sobre todo con la periodicidad se van convirtiendo en parte indispensable del conjunto de su obra. No es nada aventurado afirmar que una mirada basada exclusivamente en su creación más estrictamente literaria quedaría incompleta, al entender que estos trabajos no solo complementan sino que aclaran muchísimos aspectos de una autora tan compleja como la que estamos estudiando. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que en estos textos Peri Rossi va

tejiendo toda una red de creencias, pasiones y miedos que a modo de poética —y junto con lo expuesto en sus entrevistas— constituye un importante testimonio personal y generacional.

No es extraño, así, que la aparición de nuevos asuntos (o su intensificación) se dé primero en sus artículos y luego en sus poemas, o que lo hagan al mismo tiempo, o se entrecrucen alusiones a determinados autores, obras, pintores, canciones, cuadros... detalles que no lo son tanto cuando se repiten con una cierta regularidad. Y es que un incremento en la presencia de determinadas figuras simbólicas, de ciertas frases o referencias puede ayudarnos a entender algunos de los elementos de su biografía (entre ellos, por supuesto, sus lecturas) e incluso a percibir una transformación en su sensibilidad que podría conllevar un cambio de etapa. Atendiendo a esto, un análisis somero de los trabajos periodísticos publicados a comienzos de los 80 aportan algunas pistas acerca de la génesis y el significado de *Europa después de la lluvia*.

Si nos situamos en torno a 1980-1981 (fecha de creación de los poemas, según afirmaciones de la propia autora<sup>366</sup>), cuando aún escribía para *Triunfo*<sup>367</sup>, nos encontramos con artículos como “Del Apocalipsis que no sobrevendrá”, “La bomba” o “Los inventores arrepentidos” (sobre el inventor de la bomba atómica, entre otros), en los que algunas de las preocupaciones derivadas de la Guerra Fría son más que evidentes. Si tenemos en cuenta, además, que el libro se publicó en 1987 (lo cual habrá permitido correcciones, supresiones y añadidos), podemos ampliar la lista con las publicaciones en otros medios, como *El País*, en donde encontramos los siguientes títulos: “Los viajes: un estímulo literario”, “Irse o quedarse”, “El muro apocalíptico”, “La soledad de las ciudades” “Las grandes maniobras” (sobre el regreso de la democracia en Uruguay), “La guerra y la paz”, “Trece años después” o “De naufragios y catástrofes”, en los que se aprecia buena parte de los temas que aparecen en el poemario: el viaje, el exilio, la ciudad como símbolo, la guerra fría (con el muro como telón de fondo), la situación política de su país, el naufragio, etc. De lo recogido se desprende que a los asuntos clave de los libros anteriores viene a unirse el predominio de otras preocupaciones, en parte derivadas del contexto socio-histórico (el “desexilio” como lo llamaba Benedetti) y especialmente la figura de la ciudad. Símbolo del progreso por excelencia, la ciudad reúne todos los elementos positivos y negativos de la modernidad, así como sus consecuencias. En ella viven quienes luchan por la libertad y quienes se la arrebatan, las víctimas y sus verdugos, los

---

<sup>366</sup> Véase, por ejemplo, Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 581, (noviembre de 1998), Madrid, p. 96: “En *Europa después de la lluvia* la unidad es de visión: la mirada melancólica sobre Europa, [...]. El libro surgió durante mi estancia en Berlín, en 1980, gracias a la invitación de la Deutsche Akademischer Aussendienst, [...]”.

<sup>367</sup> Recordemos que colaboró en la revista desde enero de 1978 hasta abril de 1982.

personajes solitarios y los que aún mantienen el sentido de pertenencia a un grupo. Si anteriormente la ciudad había sido simplemente un espacio donde desarrollar este tipo de historias (especialmente en la narrativa), ahora cobra sentido por sí misma, convirtiéndose en símbolo de la decadencia o del lugar fuera del tiempo por el que se pasean vestigios del pasado.

Este creciente interés por las ciudades, que se ve reflejado durante toda esta etapa y parte de las siguientes nos llevan a pensar que *Europa después de la lluvia* es algo más que un producto derivado de su estancia en Berlín. Aunque en algunas declaraciones la autora sostiene que si no hubiera ido a Alemania tal vez el libro no se hubiese escrito, está claro que no fue solo aquel viaje el principal impulsor de la obra; algo se estaba moviendo por dentro, y ella misma lo confirmaría tiempo después:

Sé que en la génesis de *Europa después de la lluvia* se entremezclan factores diversos y posiblemente alguno todavía se me escapa: los elementos biográficos y los sociales se combinan y sus raíces están, con seguridad, mucho más atrás que mi recuerdo, en esa tensión entre tradición y originalidad de la que ya ha hablado Octavio Paz. [...] Escribí el libro en un período de cuatro meses, en dos ciudades distintas: Barcelona y Berlín Occidental. Pero en realidad, ¿escribí el libro o el libro me escribió a mí? Yo estaba atenta, singularmente atenta a mis movimientos interiores, a mis percepciones más frágiles; no tenía un plan determinado [...] <sup>368</sup>.

Queda claro, por tanto, que en la elaboración del libro intervinieron múltiples factores que se vieron modificados además por el paso del tiempo, el transcurrido desde el momento de su primera escritura hasta la publicación subsiguiente. A ello hay que añadir la propia presencia de la autora en la capital de Alemania Occidental y sobre todo un hecho que debe tomarse como algo más que una anécdota, puesto que marcaría la escritura de todo el poemario: la lectura, poco antes de su marcha a Berlín, de un libro sobre Max Ernst, prologado por Pere Gimferrer, entre cuyas páginas aparecía una reproducción de “Europa después de la lluvia, II”, lo que conmocionó su mente y su espíritu. La relación entre el naufragio individual y el colectivo aparecía de nuevo, con mayor intensidad y amplitud, puesto que el cuadro venía a simbolizar no solo la caída de Europa sino de toda la cultura de Occidente. Una caída que había comenzado mucho antes, que se había precipitado tras la Segunda Guerra Mundial (el cuadro fue pintado entre 1940 y 1942) y que continuaba bajo la menos visible pero no menos temible Guerra Fría. Peri Rossi tuvo la oportunidad de vivir de cerca la división física entre dos mundos opuestos que luchaban entre sí pero que también se desmoronaban, puesto que a pesar del desarrollo industrial de uno y de los avances sociales del otro, ninguno

---

<sup>368</sup> Peri Rossi, Cristina, “Génesis de «Europa después de la lluvia»”, *Studi di letteratura ispano-americana*, nos. 13-14, (1983), p. 65.

conseguía ni el bienestar ni las libertades que promulgaban. Así lo señalaba la propia autora, en un artículo de 1990, en pleno proceso de la caída del muro:

Cerca de Kreuzberg se erguía entonces el muro, lleno de leyendas políticas, algunas irónicas, otras sentimentales, y el grito exaltado de una juventud encerrada en un dilema dramático: detestaban la injusticia del capitalismo salvaje tanto como la ausencia de libertad del comunismo que se desarrollaba al otro lado del muro. Creo que Berlín ha sido la ciudad más representativa de los años ochenta, como en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial lo fue París [...] <sup>369</sup>.

El contraste de ambos mundos no extraña si nos situamos en el contexto más amplio de la modernidad, donde nada es perdurable, aunque lo parezca y “todo lo sólido se desvanece en el aire”. De nuevo las esperanzas de cambio de muchos se vieron sesgadas por el desengaño, por la falta de confianza en aquellos que, como en tantas ocasiones, se apropiaban de las reivindicaciones y los deseos del otro, mediante el uso del lenguaje y sus múltiples formas de seducción. Desde esa falta de solidez, desde la ambigüedad que forma parte indiscutible de su obra, Peri Rossi propone una visión contradictoria, en la cual se combinan el avance imparable de la destrucción con el estatismo de algunas imágenes que en estos poemas se suceden como si de un museo se tratara. *Europa después de la lluvia* bien podría leerse como un catálogo pictórico-poético en el cual se vislumbran aún más las relaciones entre ambas artes que la autora ya había tratado anteriormente (aunque con menor intensidad) y que se desarrollaría años más tarde en el poemario *Las musas inquietantes* (2000) <sup>370</sup>.

La contraposición señalada entre inmovilidad y acción está representada especialmente a través de esa ciudad-símbolo que constituye el Berlín de 1980 y que a la autora le produjo ciertos grados de agonía:

La llegada a Berlín y mi estancia allí me dio la oportunidad de reflexionar mejor sobre el destino de Europa y tener la experiencia directa de una ciudad que es, ante todo, un símbolo. [...] Es, también, la imagen de la agonía: imposibilitada de crecer (y lo que no crece, muere), con un status político especial, sus ciudadanos son una suerte de isleños [...] Por otra parte, el símbolo de la agonía se corresponde con la ciudad-museo, con las largas avenidas solitarias, los enormes edificios comerciales vacíos [...] El sentimiento de aislamiento, de conflicto inminente, de marginación que tiene el berlinés (y que el aspecto externo de la ciudad tanto contribuye a aceptar) fue una imagen llena de sugerencias poéticas para mí. No es de extrañar, por tanto, que Berlín se constituyera en un

---

<sup>369</sup> Peri Rossi, Cristina, “Bajo los tilos de Berlín”, *El pulso del mundo. Artículos periodísticos 1978-2002*, Edición e introducción de Mercedes Rowinsky, Montevideo, Trilce, 2003, p. 41.

<sup>370</sup> Una relación que dentro de la literatura hispanoamericana posee una tradición, tal y como lo recoge la obra de Enrique Andrés Ruiz, (*Las dos hermanas. Antología de la poesía española e hispanoamericana del siglo XX sobre pintura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011), a la que remitimos para un análisis más detallado.



símbolo, del cual no me he desprendido hasta ahora y que reúne a dos aparentes opuestos: el estímulo y la noción de muerte<sup>371</sup>.

Esta última confrontación se encuentra también implícita en la idea de la isla que tanto aparece en el libro y que apunta además a una serie de imágenes relacionadas con la soledad o las pulsiones de vida y muerte llevadas al extremo. El desamparo que aparece en estos poemas, aparentemente objetivos (por su apariencia de imagen plástica) deriva en preguntas acerca del destino humano, sobre esa sensación de desprotección que sobrevuela al individuo moderno. El libro, que en principio se había configurado como una metáfora del viaje (nuevamente el viaje como símbolo) se convirtió de pronto en otra cosa, en un pequeño objeto de museo en el cual habitaban islas, paisajes y deseos por los cuales el tiempo parecía no pasar aunque lo hacía y finalmente el diluvio se tornaba inminente, dejando abierto el camino hacia un futuro nada prometedor, ambiguo por estar atado a los vaivenes de la modernidad. Y a la vez, de esa contraposición entre dinamismo e inactividad, entre el museo y el viaje, se extrae una dura crítica social, sistemática, no solo a lo que estaba pasando a ambos lados del muro, sino a las sutiles o evidentes herramientas del poder que lo hacían posible, destinadas a dirigir y coaccionar las vidas de los individuos:

Se trataba, sin duda, de una sociedad vigilada [Alemania Oriental], donde la delación funcionaba como motor de la autocensura, de la autorrepresión. En Occidente, el mercado actúa como censura y como autorrepresión, es verdad y estamos rodeados de sutiles coacciones; sin embargo, en la historia se ha demostrado que muchos poderes en la sombra, repartidos, divididos, asustan menos que un único poder concentrado<sup>372</sup>.

El miedo, extensamente utilizado a lo largo de los siglos, es una de las herramientas fundamentales de los diferentes discursos del poder, y como tal actúa en la elaboración de los sujetos que forman parte de la sociedad —que solo cuando pierde el miedo puede volverse potencialmente peligrosa. Tal y como veremos, el miedo subyace en buena parte de los poemas del libro, pero no solo en aquellos en los que se espera el inminente final o se siente la agonía de la isla como prisión, del viaje sin fin o, peor aún, del viaje cuyo destino único es la muerte. Un miedo —el del naufragio, la soledad, la identidad borrada o deliberadamente sostenida en lo ambiguo, del fracaso en sus múltiples facetas, del objeto del deseo nunca alcanzado— que a lo largo de sus libros publicados hasta entonces se había afianzado fuertemente, primero a causa de la dictadura y luego por el exilio, aunque tomara varias caras y se vinculara a diferentes pasiones. Un miedo que

---

<sup>371</sup> Peri Rossi, Cristina, “Génesis de «Europa después de la lluvia»”, *op. cit.*, pp. 72 y 73.

<sup>372</sup> Peri Rossi, “Bajo los tilos de Berlín”, *El pulso del mundo*, *op. cit.*, p. 42.

empezaba a disminuir durante esta época en la que Peri Rossi vivía algunos momentos de esplendor, no solo por su auge como escritora reconocida, sino sobre todo por la citada caída de la dictadura uruguaya, en 1984<sup>373</sup>.

Este acontecimiento le supuso el problema, como ya hemos visto, de buscar un nuevo deseo o impulso al que acogerse, una tarea nada fácil si además tenemos en cuenta que acababa de publicar su gran libro sobre el exilio —*La nave de los locos* (1984)— una alegoría en la que se imbricaban el viaje como símbolo, el problema de la identidad, el deseo como búsqueda e identificación con el otro y en general el tratamiento de los diferentes discursos del poder, subvertidos por una nave de locos, seres divergentes que navegan “sin llegada ni arribo”. Resulta curioso, aunque nada extraño —algunos hablarían de pura “casualidad”— que justamente el mismo año que cae la dictadura Cristina publique este libro como si fuera su colofón, final simbólico de lo que aquella había borrado y de lo que, como en el viaje de Equis (protagonista de la historia), quedaba en el aire, navegando a la deriva. Del mismo modo, todo quedaba expresado en uno de los poemas del libro que estamos analizando, y que remite a su vez a un dibujo de Max Ernst: “Aquí todavía todo está flotando”. Al vincular este (y muy especialmente “Europa después de la lluvia, II”) con sus versos, Peri Rossi equipara el dolor y el sentimiento de pérdida de los exiliados con el desgarramiento y la impotencia de las víctimas de la guerra. Frente al Apocalipsis, las guerras o las dictaduras son vistas con mayor desolación, puesto que al menos parecen evitables. Por eso cuando se inician el impacto es aún mayor. En cualquier caso, la relación es inevitable, mucho más si tenemos en cuenta que los dos conflictos bélicos más importantes del siglo XX a punto estuvieron de convertirse en el preludio de la extinción final (o ese ha sido el mensaje que siempre se ha hecho creer). No es baladí que Peri Rossi recurriese a diferentes autores contemporáneos, con una experiencia parecida, para reunir en una sola composición un mismo espíritu. Así lo podemos ver en “Diálogo de exiliados”, poema en el que aparecen dos voces: una en castellano desde el exilio, y otra en francés, desde dentro de un país en guerra, procedente de un poema de G. Apollinaire. Ya la cita introductoria resume la impactante fuerza del contenido:

---

<sup>373</sup> Ese año fue también triste, ya que en febrero moría Julio Cortázar, dejando un hondo vacío, al que haría numerosas referencias con posterioridad:

No fui al entierro de Julio Cortázar. No estoy en la foto. En las numerosas fotos que se hicieron después de su muerte, una lluviosa mañana de febrero de 1984. [...] No quise compartir la dudosa complicidad de los precariamente vivos, de los supervivientes. Aborrezco la muerte y los ritos funerarios. Había otra razón profunda: me negaba a aceptar que Julio fuera mortal, y prefería recordarlo vivo, eternamente joven [...].  
(Peri Rossi, Cristina, *Julio Cortázar*, Barcelona, Omega, 2001, p. 9)

Aquí, la vida vuelve a comenzar  
(*Je partis de Deauville un peu avant minuit*).

No con la misma intensidad, es cierto  
(*Nous dîmes adieu à toute une époque*)

y quizás con menos alegría  
(*Dets<sup>374</sup> géants furieux se dressaient sur l’Amérique Latine<sup>375</sup>*).

Lo único que conozco por ahora es la vida,  
me dijiste  
(*Les poissons voraces montaient des abîmes*).

Los pájaros no son los mismos, es verdad,  
tendremos que acostumbrarnos a su canto.

Una vez también perdí la infancia,  
confíasas,  
en viejas carcasas naufragadas.  
Quizás se le parezca un poco.  
En el puerto creí ver la sonrisa de Alejandra<sup>376</sup>  
y me estremecí de frío  
hasta que recordé que era imposible  
(*Hauteurs inimaginables où l’homme combat*)

océanos y mares nos separaban  
y además, esa otra guerra la perdí hace tiempo.

Muchas veces te sucederá, dijiste,  
tú que tenías experiencia en el exilio:  
creerás ver un rostro conocido  
pero no te engañes  
es otro diferente  
de todos modos más benigno

(*La petite auto nous avait conduits dans une époque Nouvelle*).

No serás torturado  
No serás lanzado al mar  
Otra ciudad  
(vagarás por las mismas calles)  
no morirás en una celda  
no oirás gritos de la cámara oscura.

Lentamente  
te acostumbrarás a amar este otro mar  
y entonces, quieras o no, comprenderás

---

<sup>374</sup> El poema tiene algunas erratas así como errores de formato que han sido corregidos en la edición de *Poesía Reunida*. Remitimos al apartado correspondiente de este mismo capítulo.

<sup>375</sup> “Europa” en el original de Apollinaire.

<sup>376</sup> Entendemos que se refiere a Alejandra Pizarnik.

Que nous venions cependant de naître. (pp. 42-44)<sup>377</sup>

La alternancia de voces, en ese “diálogo de exiliados” que le da título, actualiza el poema de Apollinaire hasta el punto de trasladarlo de Europa a América Latina (v. 6). Pero la situación es parecida y la emoción casi idéntica. En ambos lados se percibe que se ha dicho adiós a toda una época, tal y como afirma la cita del comienzo, porque en ambos casos se rompe una generación, se detiene cualquier proyecto, de manera que sus protagonistas sienten que tienen que volver a empezar allá donde no encuentran sus raíces. Por eso la vida de pronto se vuelve continua remembranza, comparación inocente para quien ha sido obligado a partir. Los versos en francés interpelan de manera bastante natural a la voz en castellano, como si realmente se tratase de otra voz exiliada que conversa. Y mientras en el poema de Apollinaire es el viaje en coche quien le introduce en una nueva época, dentro de su propio país, es la experiencia del exilio la que marca la diferencia en los versos de Peri Rossi; situaciones que son aceptadas como un nuevo nacimiento, en el verso final en francés: “Que nous venions cependant de naître”<sup>378</sup>.

El poema además reúne buena parte de los principales temas perirrossianos, como son la pérdida (“Una vez también perdí la infancia”, v. 12), el naufragio (“en viejas carcasas naufragadas”, v. 14), el mar (“océanos y mares nos separaban”, v. 20) o el fracaso amoroso (“y además, esa otra guerra la perdí hace tiempo.”, v. 21). Estos mismos asuntos constituyen la base de su obra narrativa, especialmente de la publicada en estos años. Así, tanto *La nave de los locos* (1984), como muchos de los cuentos de *La rebelión de los niños* (1980<sup>379</sup>) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) atienden, de forma más o menos simbólica, a muchas de estas obsesiones: las atrocidades de la dictadura (como en el cuento “La rebelión de los niños”), la soledad del ser humano en las ciudades, la desazón del individuo moderno en un sistema que le obliga continuamente a producir, las peligrosas implicaciones de la técnica, y en general, las preocupaciones vitales más imperiosas, desde la perspectiva de personajes anónimos que parecen transitar por un mundo en permanente decadencia, en desequilibrio, en perpetua búsqueda, y cuya idiosincrasia (tanto en el estilo como en la creación de su atmósfera) mucho le deben a Kafka y J. G. Ballard. Una idiosincrasia y un estilo que al mismo tiempo comenzaban a configurar una obra más orientada hacia las preocupaciones

---

<sup>377</sup> Los poemas de Apollinaire pertenecen al poema “La petite auto”, en el cual relata la travesía que realizaron su amigo André Rouveyre y él, de regreso a París, en julio de 1914 (a pesar de que en el verso aparezca el 31 de agosto), en pleno estallido de la 1ª Guerra Mundial. (Apollinaire, Guillaume, “El cochecito”, *Caligramas*, edición de J. Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 131-133.)

<sup>378</sup> “Acabábamos sin embargo de nacer”, *Caligramas*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>379</sup> Esta primera edición es de Monte Ávila (Caracas). La siguiente fue publicada en Montevideo por la editorial Trilce, en 1987. A España no llegó hasta 1988, editada por Seix Barral.

internas que hacia el exterior. El amor y el erotismo comenzaron a suplir ese vacío del que hablábamos antes: la pasión, la obsesión se volvieron casi prácticamente amorosas, aunque siempre sin perder de vista ese individuo desamparado, ese deseo no satisfecho o esa búsqueda imposible de comunión con el otro.

Ya hemos anotado anteriormente cómo el deseo constituye el asunto perirrossiano por excelencia y cómo los acontecimientos históricos implicaron una brusca ruptura en su proyecto poético (tanto el individual como el colectivo), que ahora retomaba de manera casi inmediata, tanto en la prosa como en el verso. No es de extrañar, por tanto, que las obras que rodearon *Europa después de la lluvia* llevaran títulos como *Una pasión prohibida* (cuentos, 1986) o *Solitario de amor* (novela, 1988) o que el deseo erótico fuera el tema predominante en los tres libros de poesía siguientes, que además se publicaron con pocos años de diferencia: *Babel Bárbara* (1991<sup>380</sup>), *Otra vez Eros* (1994) y *Aquella noche* (1996)<sup>381</sup>.

### 3.6.1 Estatismo y dinamismo: una nueva concepción del viaje

Pero volvamos a 1987. Ese año, *Europa después de la lluvia* se publicaba en una edición de la Fundación Banco Exterior, tras haber quedado finalista del Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana de la misma entidad. El libro consta de sesenta y ocho poemas, todos titulados, algunos de los cuales están formados a su vez por pequeñas composiciones, como ocurre con “Los grandes ciclos” (pp. 12-13<sup>382</sup>), “Berlín, 1980” (pp. 66) y “A los amigos que me recomiendan viajes” (pp. 96 y 97). Aunque no se aprecian grandes diferencias con respecto a la edición que aparece en *Poesía reunida* (2005), señalamos los cambios a continuación:

Edición de la Fundación Banco Exterior, 1987	Edición de Lumen, 2005
Referencia, en las primeras páginas, a que el libro quedó finalista del “Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana” de la Fundación.	No se señala.
p. 3: Breve nota bio-bibliográfica.	_____

<sup>380</sup> Aunque la primera edición de esta obra es de 1990 (Caracas, Ed. Angria), hemos citado aquí la de Lumen por corresponder al contexto editorial español.

<sup>381</sup> Entendemos que estas tres obras, dado su carácter y configuración, podrían formar parte de una serie, que a su vez se incluiría en la tercera etapa de la carrera literaria perirrossiana: la que va desde 1984 hasta la actualidad.

<sup>382</sup> Salvo indicaciones, citaremos siempre por la primera edición.

Sin dedicatoria.	p. 441. Dedicatoria: “Para Ana”.
pp. 31-32. Poema “La nave de los locos”. v. 9: “hombres vestidos de jaqué” El último verso aparece separado de la última estrofa.	p. 461. Poema “La nave de los locos”. v. 9: “hombres vestidos de chaqué” El último verso de este poema se une a la última estrofa.
p. 37. Poema “Naufragio”. Último verso: “las arenas amanecieron repletas de cadáveres”	p. 466. Poema “Naufragio”. Último verso: “las arenas amanecieron repletas de peces muertos”
p. 40. Poema titulado “El barco de heno”.	p. 469. Tras el título (“El barco de heno”) aparece el subtítulo “Ámsterdam”.
pp. 24-43. Poema “Diálogo de exiliados”. En general, los versos que están entre paréntesis aparecen con una ligera sangría. La cita del comienzo aparece en cursiva: <i>Nous dîmes adieu à toute une époque</i> (G. Apollinaire) v. 6. Errata: “Dets” Todo este verso aparece alineado a la izquierda, junto con el anterior. v. 11. Errata: “acostumbraros” Último verso: “Que nous venions cependant de naître”.	pp. 470-471. “Diálogo de exiliados”. En general, los versos entre paréntesis aparecen con alineación derecha. La cita no aparece en cursiva v. 6. Corrección de errata: “Des”. El verso aparece con alineación derecha. v. 11. Corrección de errata: “acostumbrarnos” El último verso aparece en cursiva: “ <i>Que nous venions cependant de naître</i> ”.
pp. 62-63. Poema “Verena traduce un libro antiguo” Hay puntos suspensivos después del último verso : “a una Época Nueva...”	p. 488. Poema “Verena traduce un libro antiguo” Se suprimen los puntos suspensivos.
p. 74. Título: “Correspondencias II”	p. 498. Título: “Correspondencias”
p. 91. Título: “Correspondencias”	p. 515. Título: “Correspondencias II”
Todos los subtítulos o citas de los poemas aparecen separados del título, de forma que a veces se confunden con el cuerpo del poema (pp. 25, 26, 30, 31, 35, 42, 59, 93, 95).	Los subtítulos o citas se encuentran bajo el título, bien separados del cuerpo del poema (pp. 456, 457, 460, 464, 469, 470, 485, 517, 518).

Además de estas ediciones, dos de los poemas del libro aparecieron publicados en un número especial dedicado a Peri Rossi, del Centro Cultural de la Generación del 27<sup>383</sup>. Se trata de “Cifras” (p. 47) y “Supermercado” (p. 81). En ninguno se aprecian variantes.

De nuevo nos encontramos ante una alternancia de poemas breves con otros más largos, aunque en este caso son muy superiores estos últimos. El libro se presenta como un solo conjunto de poemas, no dividido en partes, lo cual funciona como estrategia para darle esa apariencia de viaje a la que la autora hace referencia al hablar de su génesis, y en el cual aparecen islas, naves, naufragios, paisajes y referencias al arca de Noé como esperanza para salvarse del diluvio. El tono distante del poemario, esa “mirada de extranjera” de la que hablaba Peri Rossi, le permite mantener

<sup>383</sup> “Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Literarios del Centro Cultural de la Generación del 27*, Málaga, 1993, pp. 1-12.

las dosis justas de objetividad para expresar el estatismo de un cuadro o de una imagen vista como desde detrás de una ventana, de manera que el lector sea ante todo un observador que presencia, entre otras cosas, el hundimiento de Europa:

Los poemas del libro se fueron agrupando según una necesidad de transparencia, de equilibrio que constituye su unidad de estilo. Son poemas aparentemente objetivos: el poeta quiere desaparecer detrás de su visión, procura que el lector se enfrente directamente a lo mostrado. El poeta no aspira a ser más que un vidrio que refleja y que permite ver a través. Sin embargo, la subjetividad está implícita en el ángulo de visión, en los objetos y los paisajes evocados y elevados a la alegoría de símbolos. Es un libro descriptivo sólo en su aspecto más superficial; [...]. El yo del poeta, en su carácter más banalmente expresivo, está ausente: busca una identificación en lo mirado, no en la comunicación de sentimientos o emociones. De este modo, el paisaje recibe, en proyección, algunos de los fantasmas interiores, pero fundamentalmente, parece ser el que provoca esos fantasmas<sup>384</sup>.

En este mismo texto, la autora afirma que solo en dos poemas aparece el “yo” del poeta identificado con el “yo” de quien escribe: “El barco de heno” (p. 40) y “Espejismo unter del linden” (p. 52), en los cuales se hace referencia a un *déjà-vu*. Sin embargo, un estudio pormenorizado del libro nos indica que son muchos más los versos en los que la primera persona se hace presente. De hecho, de las sesenta y ocho composiciones hay treinta y seis en las que los pronombres personales o el sufijo de conjugación de los verbos (tanto en singular como en plural) señalan lo contrario<sup>385</sup>. A pesar de ello, la sensación de quietud, de encontrarnos ante una imagen pictórica o un paisaje, se consigue. Al margen de lo que su autora opine, tal sensación de objetividad se debe al entrecruzamiento de varios factores, y no exclusivamente a la utilización de una tercera persona, que por supuesto siempre va a aportar un mayor distanciamiento a la obra. Precisamente por la cantidad de elementos que intervienen, así como por la variedad de asuntos que trata, el poemario actúa como bisagra entre todo lo escrito anteriormente y todo lo que escribirá a partir de este momento.

---

<sup>384</sup> Peri Rossi, Cristina, “Génesis de «Europa después de la lluvia»”, *op. cit.*, pp. 76 y 77.

<sup>385</sup> Dichos poemas son: “Antropología” (pp. 10-11), “Los grandes ciclos (pp. 12-14), “Contemplación” (p. 15), “El tiempo” (p. 17), “Cita de poeta” (p. 18), “Contemplación” (p. 20; hay dos poemas con el mismo título), “Vanidad” (p. 21), “Paisaje con isla (II)” (p. 25), “Última isla” (p. 28), “El naufragio como metáfora” (p. 30), “Tindjfalá” (pp. 38-39), “El barco de heno” (pp. 40-41), “Diálogo de exiliados” (pp. 42-44), “Cifras” (p. 47), “Fuga de nubes” (p. 48), “Brisa del Levante” (p. 49), “Estaciones” (p. 50) “Espejismo Unter den Linden” (pp. 52-53), “Berlín” (p. 65), “Berlín, 1980” (p. 66), “Supermercado” (p. 81), “Nocturno lluvioso en la ciudad” (pp. 84-86), “Sistema poético” (p. 89), “Correspondencias” (p. 91) y “Hazte un arca de maderas resinosas” (p. 92), entre otros. La lista, como vemos, es bastante grande. Se ha tenido en cuenta tanto la primera persona del singular como la del plural.

### 3.6.2 Una relectura de la “vuelta al origen” romántica

*Europa después de la lluvia* es un libro abierto que parece cerrado o una obra abierta que tiende a formar parte de los grandes ciclos. Su estructura en equilibrio puede confundir a un lector no experimentado, que abre y cierra el libro como si de un simple cofre se tratara. Su misterio, sin embargo, comienza y termina precisamente ahí, en ese abrir y cerrar que simbolizan las pulsiones principales de vida y muerte. Más allá de ese estatismo que denotan sus poemas, por encima de la bruma de sus versos, se divisa un sentido circular del tiempo, que en su movimiento de construcción-destrucción-construcción penetra en todo lo existente y constituye, sin ninguna duda, la base medular del drama humano. El culto a lo primigenio, la vuelta al origen o el deseo de regresar a la unidad primera, se desliza subrepticamente en la palabra enunciativa del desastre, como la Sibila que, conocedora del destino, no puede sin embargo eludir su misión ni evitar lo que está escrito. Así, Peri Rossi interviene en el texto como si de un discurso antiguo se tratase, y fuera su voz una continuación de otras voces —rescatadas o silenciadas— que seducidas por un impulso atávico, intentarían salvar al ser humano o al menos alertarlo ante el inminente fin.

Pero ya sabemos que el proceso es irreversible, y que la vuelta al origen implica necesariamente el final, las dos caras de una misma moneda con la que además pagamos nuestro paso al otro lado. El mal ya está hecho, y con esa premonición en los ojos —que no certeza, porque siempre queda la esperanza— la poeta decide hundirse en las aguas profundas de su agonía como si de su desesperación algún grito pudiera acercarse siquiera a lo temido. Allí afloran los peces muertos y las algas trepadoras, las estatuas y los museos, los recuerdos perdidos y la sed de naufragios. Es allí precisamente donde encontramos las más bellas imágenes, los rompeolas del abismo, el salto a la infancia como posible solución —transitoria— de la separación entre el ser y el no-ser, allí donde la utopía es aún posible y las naves arrastran hacia el horizonte una fila de locos, apenas visible, que marca el límite de lo que llamamos real.

El sentido terrible de esta obra se enmarca, por tanto, en esa línea trazada desde hace siglos entre lo normal y lo anormal, entre lo enfermo y lo sano, la sinrazón y la cordura. Una línea que inauguraba el final de una guerra para continuarla en otro frente. De locos, guerras y frentes trata Peri Rossi en estos versos, entre el sinsabor de los naufragios (de los muchos, diferentes, naufragios), el dolor oculto de quien se sabe para siempre marginado y una especie de lucidez o revelación, capaz de presentir el abismo en los términos de una sublime decadencia. Así se aprecia



desde el principio, en el que el deseo de regresar al origen queda plasmado en un voluntarioso recuerdo de la infancia:

Allá, en el principio,  
todas las cosas estaban juntas,  
infinitas en el número  
y en la pequeñez.  
y mientras todo estaba junto  
el dolor era imposible  
la pequeñez, invisible<sup>386</sup>.

Esta declaración de principios —cuya dureza no deja de estar marcada por una profunda melancolía— introduce de manera clara la idea de esa unidad primigenia resquebrajada por el mundo adulto, tras la conciencia de la muerte. En ese momento, la distancia entre el sujeto y el objeto, entre las cosas y el yo, se convierte en la responsable principal del dolor que aqueja al ser humano. El hecho de que la obra se inicie con ello no es casual, de la misma manera que tampoco es casual el que termine (o lo intente, porque como ya dijimos su final es abierto) con la descripción de una escena post-apocalíptica, imagen de la ruptura sufrida por el sujeto (“Aquí todavía todo está flotando”, p. 95).

Pero a pesar del desastre o precisamente por él, la rueda de los grandes ciclos no ha dejado de girar, y tras el último verso se puede percibir un nuevo impulso de vida, la señal de que nada debe ser tomado demasiado en serio y que hay que empezar de nuevo. Y dado que la vida es la más extraña y larga travesía, el viaje en sí carece de sentido, pudiendo entreverse incluso como una redundancia:

I  
Todo jardín es interior:  
no me muevo más que para recoger sus olores.  
Puedo decir, así, que recorrí varias geografías. (p. 96)

Tal conclusión, con toda su carga de ironía, no se inscribe en el vacío, situada como está al final de un largo peregrinaje mediante el cual la autora —y las diferentes voces que la atraviesan, como en Pizarnik— ha construido de nuevo una especie de diario de a bordo, de cuaderno de bitácora, en el que se aúnan sus propias experiencias con las de la humanidad entera, simbolizada en la caída de Europa (y por ende, de la cultura occidental). La obra se yergue así como el final

---

<sup>386</sup> “Infancia”, p. 9.

(siempre supuesto) de otro ciclo: el iniciado con *Descripción de un naufragio*, en el cual se involucran dolores personales y preocupaciones colectivas, dentro del marco de la teoría de la pérdida.

Es en este sentido en el que el análisis de *Europa después de lluvia* debe ser abordado, al margen de que su simbología nos remita también, como la propia Cristina afirma, a una consideración romántica del paisaje como teología y de la consecuente visión de la trascendencia de la naturaleza, frente a cuyos designios (el referido ciclo vida-muerte) nada podemos hacer:

Es un libro de poemas con influencia de la pintura; soy consciente de la ejercida por Max Ernst, naturalmente, pero creo que hay otras menos perceptibles. Me refiero, por ejemplo, a la pintura romántica alemana (en especial: Caspar David Friedrich) y algunos dibujos de Odilon Redon. La referencia a la pintura romántica alemana podría desconcertar, en un libro que pretende un equilibrio clásico en la forma, una transparencia sin fisuras. Sin embargo, la influencia no está en el estilo, sino en la metafísica: los románticos hicieron del paisaje una teología, estaban convencidos de la trascendencia de la naturaleza, y esa es la hipótesis de mi libro<sup>387</sup>.

La continua referencia a la pintura nos introduce de lleno en el problema de la *ékfrasis*, en las posibles concomitancias entre ambas artes, en un proceso mediante el cual, a la manera de los vasos comunicantes, uno y otro arte se han retroalimentado, para descifrar la realidad. De esa realidad a la que tantas veces se ha querido atrapar por medio de una imposible *mimesis* es de la que hablan poemas y cuadros, ensamblados en esta ocasión bajo el único código del lenguaje. Las imágenes ya no son exclusivas de la pintura (si es que alguna vez lo fueron) y pueden generar múltiples interpretaciones, sugerencias que, en uno u otro plano, se convierten en revelaciones. De este modo es como la realidad queda plasmada y los cuadros preceden a los poemas o viceversa: la cuestión es que su expresión nos revele un sentido profundo. Ya en capítulos anteriores hemos visto cómo Peri Rossi se ha interesado por esta interrelación, haciendo pasear imágenes pictóricas por sus versos, incluso en parte de su narrativa. Un ejemplo de ello es la descripción del tapiz de la creación a la que dedica buena parte de *La nave de los locos* (1984) o la referencia también explícita al cuadro de el Bosco de idéntico título, que aparece en el capítulo VIII de dicha novela:

En el cuadro, la nave de los locos ha iniciado ya la travesía. A bordo, vense hombres vestidos de gala, con sus trajes de noche perfectamente almidonados, los cuellos duros, guantes blancos y brillantes zapatos de charol. Es posible que esos hombres pensaran en una dichosa celebración a bordo; han subido a la nave ataviados con sus ropas de fiesta y el aire solemne y un poco tieso de las grandes ocasiones. Lejos, en el mar, se divisan algunas luces<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> Peri Rossi, Cristina, “Génesis de «Europa después de la lluvia»”, *op. cit.*, p. 78.

<sup>388</sup> Peri Rossi, Cristina, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 49.

Una imagen que se repite, de manera muy similar, en el poema del mismo nombre y que dice así:

En un mar simétrico  
calmo  
fijo como un cuadro  
y sin orillas

sobre las densas aguas iguales a la niebla

el grupo, de gala,  
ha iniciado la travesía.

Vense damas con sombrero  
hombres vestidos de jaqué  
niños que sujetan globos  
un perro cabizbajo  
y un arlequín.

Una guirnalda de luces amarillas  
guiña un ojo cómplice y perverso.  
Hay jóvenes en gesto de fanfarria  
manzanas corroídas por el virus  
muñecas sin cabeza  
un chimpancé.

Solo el barquero que adusto  
hunde silenciosamente el remo  
en las aguas densas de inmovilidad,

sabe que el viaje es sin regreso<sup>389</sup>.

La autorreferencia señala que se trata de un tema recurrente, obsesivo casi, que penetra como un fetiche, dándonos pistas acerca del estado emocional de la autora. Seguramente esa nave de locos sea el resultado de una búsqueda ardua, una posible respuesta al problema insoluble del ser en el mundo, pero no adelantemos acontecimientos. No es este el único señuelo pictórico que aparece en el libro. Junto a él encontramos muchas otras referencias, directas o indirectas, que dan cuenta de su pasión por la pintura y que propician el intercambio de sensibilidades artísticas. En el caso que nos ocupa, la influencia de los románticos es determinante, especialmente la de C. D. Friedrich, a quien no alude de forma explícita pero cuya sombra se descubre fácilmente en composiciones como la que sigue:

---

<sup>389</sup> “La nave de los locos”, *Europa después de la lluvia*, *op. cit.*, pp. 31-32.

El viajero, frente al mar de niebla,  
observa el lejano atolón

y medita con qué clase de nave  
podrá atravesar el aire<sup>390</sup>.

También encontramos una referencia a Turner en el poema “Correspondencias” (p. 91):

Y hubiéramos ido a mirar los naufragios de Turner  
en el Museo Británico  
(esos naufragios, nostálgica,  
que parecen arrancados de mis sueños  
todavía culpables)  
si no fuera  
que Londres también es una ciudad extraña  
si no fuera  
que esos cuadros  
precisamente  
copiados de mis sueños  
son  
el naufragio ya sucedido.

Sin embargo, la presencia más evidente no se corresponde tanto con estas alusiones como con esa idea del paisaje como teología a la que se refería Peri Rossi en el fragmento antes citado. En este sentido, vemos cómo todo el poemario está cruzado por esa bruma, esa llovizna, niebla o lluvia que hace que las cosas, que la realidad no sea vista de manera directa, sino velada. Lo que nos quiere dar a entender con ello es que aquella creencia en una realidad nítida y luminosa ha dejado paso a la consideración de la vida como un misterio cuya oscuridad tiñe el destino del ser humano. El juego de luces y contrastes, los vapores o la difuminación de contornos presente de manera ejemplar en la obra de Turner está vinculada a esa idea de que no vemos nunca nada claramente. La existencia se cubre entonces de una duda constante que permite, sin embargo, y desde el otro extremo, un aumento del poder de la sugerencia, de la sutilidad, de la capacidad de estas imágenes (veladas, confusas) para suscitar un número mayor de emociones, un uso diferente de la imaginación, herramienta fundamental (casi única) para acceder al misterio de la naturaleza mediante el que se repite el ciclo construcción-destrucción-construcción.

Desde este punto de vista, basándonos también en las afirmaciones de Peri Rossi en el artículo citado, aquellos poemas aparentemente estáticos cuya temática pareciera ser la pura emoción derivada de lo paisajístico adquieren ese matiz trágico, de irrealidad unida al fracaso, a la

---

<sup>390</sup> “Viaje en medio del sueño”, p. 45. Es indudable que el cuadro al que se refiere es “El viajero frente al mar de niebla” (o “El caminante sobre el mar de nubes”, según la traducción). El último verso podría aludir al cuadro de Max Ernst que describe en “Aquí todavía todo está flotando” (p. 95), puesto que en el mismo aparece un barco que atraviesa el aire.

imposibilidad del regreso al origen y la certeza de la próxima e ineludible destrucción (presente en la conciencia de los berlineses, según la autora). De ahí que lo que al principio parecen melancólicas imágenes se conviertan, poco a poco, en símbolos de lo glacial-apocalíptico. El agua funciona entonces como testigo y cómplice de un nuevo develamiento, el de una ciudad que solo parece dejarse atrapar a través de lo simbólico:

Suspensión transparente de la lluvia.

En tardes como ésta

las analogías vibran  
como los objetos diversos  
de la galera de un mago.

Peces aparecen mezclados con luciérnagas.

Palabras desconocidas cantan  
en círculos infinitos  
(las figuras de un viejo almanaque alemán).

Y ninguna frase —por extraña—  
parece absurda<sup>391</sup>.

La quietud de composiciones como esta no deja de mostrar, al igual que en la pintura, ciertas dosis de tensión entre lo sublime oculto en la naturaleza y su inevitable deterioro. La aparente suspensión de la imagen, de los términos espacio-temporales, no hace más que revelar esa caducidad, en virtud de la cual cualquier aspecto de lo real se vuelve trascendente. Es de este modo como el velo de la lluvia, de lo oscurecido por el invierno, es capaz de convertir una visión convencional aprendida del mundo por otra mucho más atrevida y próxima a alguna certeza:

Los cristales de un cielo gris  
vuelven visible lo invisible

(en el palimpsesto de los edificios  
hoy descubrimos pájaros ocultos)

El hollín se derrite  
y bajo su superficie  
otra ciudad aparece

irreal y transparente  
como un palacio sumergido

(detrás de la tela hay otra tela pintada)

---

<sup>391</sup> “Tarde de lluvia”, p. 56.

Sabemos —oscuramente—  
presentimos  
una vida diferente  
bajo la pátina de orín

a la que no tuvimos acceso  
por impotencia o cobardía<sup>392</sup>.

La figura del palimpsesto, de la tela que oculta otra tela (imágenes también típicas del Romanticismo) es tomada aquí para mostrar la ignorancia del ser humano sobre su propia esencia, su propio destino: esa vida que no pudimos vivir, a la que no podemos volver pero que presentimos como la única verdadera. De nuevo el regreso al origen, el mito de la Edad Dorada, aparece representado en esa ciudad que se descubre bajo la “pátina de orín”, por debajo de aquella que se percibe a simple vista. La ciudad como texto presenta otras vías de acceso a lo que conocemos como camino imposible, irrecuperable. Algo que también se observa en el siguiente poema, en el cual los árboles comparten la bruma con las señales y las luces, símbolos de la civilización moderna:

Los *linden* se hunden en la bruma  
de Charlottenburg dormido

*(Es el lírico tilo, un árbol de leyenda,  
De donde, cada noche, huyen duendes locos).*

El farol de tres picos se desmaya  
laxo como un sauce en el canal.

Las señales en el parque vacío —blancas y azules—  
indican una travesía imposible  
esta mañana de otoño,  
como símbolos de una religión que ya nadie practica.

Las luces se encienden y se apagan  
ajenas a la soledad que las rodea  
como en una ciudad deshabitada,  
luego de la bomba<sup>393</sup>.

El abandono anunciado en estos versos comparte signos de esa irrealidad reconocida, accesible solo a partir del sueño y el reflejo, como cuando éramos niños:

---

<sup>392</sup> “Palimpsesto”, p. 57.

<sup>393</sup> “Alt-Lietzow”, p. 67. Las cursivas pertenecen al original. Los versos 3 y 4 pertenecen a un poema de Apollinaire, tal y como se recoge en una nota al pie en el mismo texto: “(1) Guillaume Apollinaire, «De los dichos de amor a Linda»”.

El cristal transparente de un lago sobre el palacio  
—espejo vegetal—.  
(En la infancia, yo miraba el jardín  
a través de un vidrio oscuro).  
El lente de la lluvia  
provoca ensoñaciones.

El palacio, irreal, se abre sobre un cielo en agonía,  
de últimos pájaros,  
de ventanas huidizas.

La cúpula se licúa en la humedad  
como una isla de moho  
flotando en el espacio.

(Entonces, yo bautizaba a las hierbas y a las plantas  
con nombres de una nueva letanía).

Cúpula y palacio  
navegan en el hielo  
como barcos perdidos entre témpanos

y lejano se escucha el retumbar de cosas que se rompen,  
cielos que se precipitan, árboles quebrados<sup>394</sup>.

Este tipo de ciudad rodeada de misterio aparece en otros poemas, junto a elementos que pese a su difuminación dejan entrever algunos símbolos de la decadencia. Así, junto a los árboles y las aguas cristalinas, claros componentes de lo natural, surgen elementos del mal llamado progreso que más que salvar al ser humano de la agonía de la separación lo ha hundido más en ella. El contraste entre la naturaleza y la modernidad, propio también del paisaje y la simbología románticas, aparece representado en el poema “Tiergarten”, como si de una premonición se tratara:

Melancólicos sauces flotan en el canal,  
última hipótesis de transparencia.

Las aguas, detenidas, se reflejan a sí mismas.

La arboleda se diluye en niebla azul,  
en nubes fantasmales.

Y del asfalto asoman moles de hierro y de cemento,  
grúas opacas, complejas maquinarias

como maniqués acechantes y perversos,  
de un sueño culpable. (p. 80)

---

<sup>394</sup> “Charlottenburg en invierno”, p. 68.

Asimismo, la “clarividencia del gris” del poema “El fin de las ciudades” revela una posible certeza: la de encontrar, más allá de las ruinas, el afortunado paraíso, que solo algunos logran percibir y que a pesar de todo seguirá oculto cuando el fin haya llegado:

Clarividencia del gris.  
Mirando la ambigua luminosidad del cielo  
(hay cosas que de pronto se encienden  
y otras que se apagan en la bruma)

alguien podría anunciar la muerte de Dios.

Preferimos descubrir  
en lo alto del muro  
el bosque simétrico  
de vidrios rotos  
lejano paraíso  
que alguien construyó

cuando el tizne no cubría las paredes  
y todavía los pájaros cantaban. (p. 82)

Pero el final no será posible, no estará completo sin ese Apocalipsis caracterizado también por la bruma y lo velado (producidos por los gases tóxicos y la contaminación) cuya inminente llegada se perfila en los versos de “Aquí todo está flotando” (p. 95). En ellos, la agonía del enfrentamiento —de esa “batalla” que según Rafael Argullol corresponde simbólicamente al movimiento romántico<sup>395</sup>— deja paso al sinsentido surrealista, presente en el cuadro de Max Ernst en el cual se basan. Un sinsentido al que Peri Rossi añade un toque de ironía en los dos últimos versos (“Alguien telegrafía: / Aquí, todavía todo está flotando”) dejando abierta una esperanza que sin embargo conlleva también un peligro. El hecho de que todo esté flotando puede implicar el anuncio de un nuevo proceso (otra vez el ciclo de la vida) pero también del caos que prima en él, de los fragmentos recogidos de lo Absoluto. Advierte así esta imagen de la tendencia a tropezar en la misma piedra, de que el inicio del nuevo ciclo —como en el mito del eterno retorno— implique necesariamente un imperioso final:

Ha acontecido el Diluvio.

En una atmósfera impregnada de gas  
y sustancias enrarecidas

---

<sup>395</sup> Para Argullol, “Los paisajes surrealistas sugieren un «paisaje después de la batalla». En relación a ellos, los espacios románticos denotan una conmoción trágica, en el seno de la batalla” (Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 124).



la pequeña arca flota  
algo inclinada hacia el oeste  
su chimenea lanza humo  
asciende por el pesado espacio  
o se hunde en el mar sin fondo  
sin áncora, sin fin.  
Alguien telegrafía:  
Aquí, todavía todo está flotando. (p. 95)

### 3.6.3 Nuevos símbolos para un Apocalipsis moderno

Sin perder de vista ese espíritu romántico del que estamos hablando, resulta interesante señalar algunas diferencias en cuanto al tratamiento del paisaje. La mayor parte de los descritos o revelados en el libro son básicamente urbanos, y las partes de la naturaleza que se nombran (árboles, ríos, parques...) son las que se pueden encontrar en cualquier ciudad. Esto marca una distancia importante, situando la obra en una línea cultural y artística genuinamente moderna, no separable de aquella. Así, el emblema del progreso por excelencia (la ciudad) teñido por la pátina romántica, se convierte en un lugar desolado, casi siniestro, por el que transitan imágenes de un tiempo pasado, bajo la figura de un presente difuso y paralizador. El estatismo se une al silencio, a la soledad de las grandes avenidas repletas de vanas edificaciones, por las que discurren algunos individuos aislados:

Fascinación transparente de la ciudad del muro:  
los grandes almacenes están vacíos  
como sobrevivientes de un desastre

estructuras de metal y de hierro  
cuyo funcionamiento no conozco  
—niño sorprendido en una juguetería nocturna—

escaleras mecánicas  
que ascienden hacia la nada

luces encendidas a las cuatro de la tarde

y yo, último vestigio de una especie extinguida

paseándome entre los restos como un fantasma empecinado<sup>396</sup>.

En otras ocasiones, los elementos cotidianos (la compra, la llamada de teléfono, el café, la copa en un bar...) —más intrínsecos a la voz poética (p. 81) o más de tipo simbólico (p. 79)— se mezclan con la visión de la urbe en ruinas, cubierta por el musgo, bajo la cual se pueden leer los restos del pasado. Es en estos casos cuando más se aprecia la decadencia implícita en la idea circular del tiempo, y cuya mejor representación la encontramos en el siguiente poema:

De noche, bajo la lluvia  
a lo largo de la avenida  
la luz de una cabina telefónica  
Un hombre llama ansiosamente  
No hay tierra firme donde echarse a descansar  
El hombre hace gestos con las manos  
lejos un triángulo de luces amarillas  
cómo resbala el agua en los costados  
escaparates llenos de reflejos  
el hombre dice: «Por favor, por favor»  
un borracho junto a un árbol  
Grandes rebajas  
los autos pasan veloces:  
si atropellaran a alguien no tendrían tiempo de detenerse  
«Escúchame, por favor», dice el hombre  
dos muchachos fuman un poco de hierba  
en los diarios de esta mañana leí algo acerca de una gran catástrofe  
no sé si terremoto o bombardeo  
«Te quiero», dice el hombre,  
antropoide en la vidriera telefónica  
cae la lluvia  
un travesti se pasea, pide fuego  
los travestis siempre piden fuego y se pasean  
el agua le moja la falda, le corre la pintura,  
no se puede comprar cosméticos baratos,  
murieron dos mil o veinte mil,  
ya no recuerdo,  
hay un cartel que destiñe con la lluvia:  
«Compañero, tu muerte no será en vano»  
(¿qué muerte no es en vano?)  
Me gustaría saber dónde van las palomas con la lluvia  
un locutor anuncia un detergente un bombardeo  
«Escúchame», dice el hombre,  
se le acaban las monedas  
Extraordinario show-sexy  
Se ruega a las personas sensibles no asistir  
Me dijeron que se trata de un caballo que fornicaba con mujeres  
(la Sociedad Protectora de Animales protestó;  
ninguna otra sociedad protestó)  
es enorme la cantidad de personas no sensibles que hay,  
según el cartel  
Noches lluviosas donde cualquier suicidio es posible:

---

<sup>396</sup> “Berlín, 1980, IV”, p. 77.

hasta el de una mariposa contra la ventana.  
Del andén sale una música ambulante  
el hombre no tiene más monedas  
el travesti ligó  
es increíble cómo en momentos decisivos algo nos falta  
moneda o mirada  
cigarrillo o mujer  
a lo mejor se trataba de una inundación, no sé bien,  
o quizá era el destripador de alguna ciudad inglesa  
Se queda un instante indeciso en la cabina  
registra a fondo los bolsillos  
(¿extraerá una pistola o un cigarrillo?)  
«Vecchio, basso», canta Mina en el amplificador  
Una estrella de cine se consagró  
un zapatero mató a su mujer  
un padre a su hija  
alguien bombardeó una ciudad  
El hombre no encontró una moneda y se puso a caminar bajo la lluvia<sup>397</sup>.

La historia del hombre que intenta hacer una llamada en medio de la noche es la historia del sujeto moderno. Inmerso en una realidad cambiante, siempre en proceso, en la que la prisa y el individualismo se muestran como los paradójicos ejemplos de una supuesta sociedad de la comunicación, el ser humano es incapaz de descifrar lo que sucede a su alrededor, los diferentes mensajes que llegan a su cerebro, procedentes de distintas escenas: los carteles publicitarios, los muchachos que fuman, el travesti que se pasea, el show-sexy, Mina cantando a lo lejos... El cúmulo de impresiones simultáneas hace imposible la recepción y la comunicación en ambos sentidos, de manera que cada personaje permanece atrapado en su propio escenario, en su reducto particular, ajeno a los problemas o angustias del otro. El desinterés persiste, y el hombre del poema parte apesadumbrado, sin conseguir su objetivo y sin preguntarse por qué nadie lo ayuda. No es consciente tampoco de ser una voz divergente, capaz de decir todavía algunas palabras de amor (“«Te quiero», dice el hombre”, v. 19).

La escena —que también podemos encontrar en poemarios anteriores<sup>398</sup>— es una clara alegoría de la sociedad moderna, y en ella la decadencia se percibe en su máximo esplendor. Todos los elementos que la componen forman parte o son resultados directos del progreso, cuya cualidad intrínseca es la producción exponencial infinita. Esto aparentemente entroncaría con la idea de lo ‘decadente’ como aquello que se dirige o preludia su fin, sin embargo ambos conceptos no son mutuamente excluyentes. Y esto sucede porque curiosamente el progreso así entendido no puede más que generar decadencia. El sentido de pérdida y alienación derivado del alto desarrollo

---

<sup>397</sup> “Nocturno lluvioso en la ciudad”, pp. 84-86. Las comillas son del texto.

<sup>398</sup> Véase por ejemplo “Cabina telefónica 1975”, en *Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003, p. 42.

tecnológico y su nivel de producción casi ilimitado es el responsable de esa sensación de vivir en una crisis permanente que percibimos los individuos modernos. La elevada valoración de la temporalidad que encontramos ya en el Renacimiento, unida a la búsqueda individual cristiana de la salvación eterna, genera una serie de tendencias obsesivas e inquietudes efímeras que se intentan aplacar con los múltiples objetos producidos por la sociedad de consumo. Pero cualquier intento es vano cuando el final es inevitable, y lo único que el individuo moderno consigue es preocuparse exageradamente por cumplir con el papel que le ha sido asignado, con la esperanza espuria de que alguna vez será recompensado. El grado de sumisión adquirido pocas veces le permite darse cuenta de su propio estado, y lo único que logra es entrar en diferentes procesos de neurosis que lo introducirán de nuevo en otras crisis. La base de la sociedad moderna es profundamente individualista, y esto es lo mismo que decir que es decadente. Porque, como ya apuntaba Paul Bourget en el siglo XIX, “el organismo social se hace decadente tan pronto como la vida individual se hace exageradamente importante bajo la influencia del bienestar adquirido y la herencia”<sup>399</sup>.

A esta misma cuestión hacían referencia los hermanos Goncourt en su *Diario* (1864): “¿Sabes si la tristeza del siglo no se origina de un exceso de trabajo, movimiento, esfuerzo tremendo, labor furiosa, de sus fuerzas cerebrales tensadas hasta el punto de ruptura, de la producción en exceso en todo dominio?”<sup>400</sup>. Un proceso así generado es lógico que produzca una cantidad ingente de individuos neuróticos, como resultado de las exigencias de una sociedad basada en el afán de producción en todos los ámbitos. En este sentido, cobra especial relevancia el poema de Peri Rossi titulado, precisamente, “El tiempo”, y en el cual la ironía y la nostalgia del origen primigenio son evidentes:

Ahora que todo el mundo vive hacia el futuro

mi melancolía y yo hemos decidido  
vivir en el pasado. (p. 17)

Por otra parte, y dado que todo final anunciado necesita una solución apaciguadora (o al menos su promesa), la salvación ante la catástrofe aparece representada en el mito cristiano del arca de Noé, que es actualizado a través de uno de los símbolos más importantes de la Guerra Fría: el

---

<sup>399</sup> Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, París, Lemerre, 1893, p. 24. (Citado por Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza-Tecnos, 2003, p. 172.)

<sup>400</sup> De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal*, texte intégral établi et anoté par Robert Ricatte (Paris, Fasquelle and Flammarion, 1956, vol. 6, p. 207). Citado por Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 169.

refugio nuclear. La madera de la barca es sustituida por el hormigón y el acero, y el propio diluvio por el estallido de “la bomba”. La parodia queda ejemplarmente cerrada en los últimos versos, con la pregunta de Noé:

El refugio es de hormigón  
y de acero templado.  
Las puertas están blindadas.  
Hay filtros para purificar el aire  
y descontaminarlo.  
Los espejos son de aluminio.  
Las compuertas, de metal.  
Todo está dispuesto para una rápida evacuación de la superficie

cuando estalle la bomba.

Y dijo Noé: «Señor, ¿con qué maroma  
sostendré arca tan rara?»<sup>401</sup>

La sustitución del diluvio por una explosión nuclear es totalmente comprensible si nos situamos en el contexto en que el poema fue escrito. Está claro que a principios de los ochenta se sentía mucho más próximo este tipo de destrucción que aquella otra: los medios de comunicación, las películas, las conversaciones cotidianas, los planes de vida... absolutamente todo se encontraba atravesado por el miedo a “la bomba”. Un miedo que a pesar de responder a una cierta lógica sumergía sus raíces en lo irracional, que intenta agarrarse a cualquier augurio que le dé otro tipo de respuestas. Sobre el peligro de estas apreciaciones alertaba Peri Rossi en un artículo de estos años, haciendo alusión al reduccionismo europeizante que tales ideas conllevaban:

El catastrofismo y el ánimo apocalíptico nos inundan todos los 31 de diciembre, por la mala costumbre del calendario de terminar y empezar otra vez, pero se hacen particularmente agudos, insistentes y ridículos cuando cambiamos de década, y ni qué decir, además, si nos toca cambiar de siglo. [...] Desde entonces, a los sufridos vivientes (que no hemos elegido ni la época, ni el país, ni la clase social, ni el trabajo, muchas veces, ni siquiera la casa en que vivimos) nos colman de presagios, a cada cambio de década, a cada fin de año. Y todas estas premoniciones parecen regirse por una misma generalización: todo tiempo pasado fue mejor. [...] *Un peligro constante es el reductivismo: el mundo es Europa, Europa es Europa Occidental, todo tiempo pasado fue mejor, la vida es la nuestra, los prójimos son los otros, los malos son los demás. Reducciones catastrofistas, simplificaciones y banalidades con las que podemos divagar sin consecuencias, convencidos de que el final del mundo sobrevendrá próximamente, por lo cual nada de lo que hagamos importa. ¿No será esto lo que pretende oscuramente toda esta seudofilosofía apocalíptica?*<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> “Hazte un arca de maderas resinosas”, p. 92. Las comillas pertenecen al original.

<sup>402</sup> Peri Rossi, Cristina, “1980. Del Apocalipsis que no sobrevendrá”, *Triunfo*, nº 885, (12 de enero de 1980), p. 33. El subrayado es nuestro.

Tal y como se puede observar en la parte subrayada del texto, es evidente la manera en que la autora percibe las construcciones culturales. A través de una serie de mensajes y conceptos, interiorizados y repetidos gracias la escuela y el seno familiar católico, se construyen una serie de conocimientos y verdades cuya única función parece ser la de separar el resto del mundo del propio yo y crear así una identidad (individual, nacional, etc.) supuestamente diferenciada. Tales construcciones, lejos de servir para conocer la realidad, valen para alejarse de esta, para mantener a la persona al margen de la posibilidad de ser otro y por tanto llegar a ser ella misma. El peligroso “reductivismo” (o reduccionismo) al que Peri Rossi se refiere no es otro que el del discurso del poder auto-afianzándose, utilizando el lenguaje para crear una verdad interesada. Porque las reducciones, como bien apunta el texto, simplifican lo complejo volviéndolo manejable, digerible y por tanto manejable para la mayoría de los individuos que cuentan previamente con las herramientas para asimilarlo. Tal estrategia no hace más que definir una sociedad a partir de lo que esta rechaza, de lo que excluye, recluyéndose a sí misma dentro de un ámbito cada vez más estrecho pero con la creencia de que cada vez es más poderoso. Dicha sensación de poder, totalmente ilusa, proporciona una falsa percepción de control, ligada simbólicamente a la pertenencia a un grupo elegido (antiguamente por Dios, hoy por el mercado) que como tal contará con las mayores recompensas, entre ellas la salvación, bien sea en la tierra (tras crisis, hambrunas, enfermedades, desastres naturales, etc.)<sup>403</sup> o en el cielo, como vida eterna. A este respecto, es curioso cómo gracias a esta serie de pensamientos reduccionistas el individuo llega a interiorizar su destrucción, convencido de su incapacidad para evitarla.

Es por esta razón por la que la autora —aparte de describir esa Europa en decadencia y de alertar sobre los peligros de entender esto como si del fin del mundo se tratase— incorpora el arca de Noé como crítica a los falsos modelos de salvación propuestos por la religión católica. Lejos de formular un ataque convencional, reescribe el papel del personaje bíblico, actualizándolo y con ello restándole valor. Así, la respuesta de Noé<sup>404</sup> (incluso aunque este fuera mandado por Dios o precisamente por eso) ya no es la del héroe salvador del mundo, sino la del sujeto moderno individualista, que trata de salvarse dentro de su pequeño reducto. Frente a esa actitud pasiva, Cristina plantea el trabajo colectivo, que partiría de no creerse los mensajes catastrofistas del poder

---

<sup>403</sup> No está de más recordar aquí la viñeta de Mafalda en la que Susanita, tras leer una serie de malas noticias, exclama: “¡Aaaaah!... ¡Por suerte, el mundo queda tan tan lejos!”.

<sup>404</sup> «Señor, ¿con qué maroma / sostendré arca tan rara?» (p. 92)

(basados en supersticiones implícitas) normalmente fabricados para desviar la atención de otras cuestiones más importantes, y luchar para evitar los auténticos males:

Noé metió una pareja de cada especie en el arca, y esperó a que parara de llover. Nosotros, en lugar de confeccionar un arconcito individual o colectivo (yo y mi familia: o sea, el mundo, reducción frecuente), intentaríamos que dejaran de llovernos las cosas que no nos interesa padecer<sup>405</sup>.

Con esta respuesta, Peri Rossi ataca directamente a la indolente sociedad que le rodea, en la que el otro (y más si ese otro pertenece a una clase o una nacionalidad considerada inferior) sirve solamente como fórmula de reafirmación individual y colectiva. En pocos casos el otro es visto como compañero y mucho menos como víctima de un mismo sistema de alienación. El individuo moderno, al perder la relación con su prójimo, ha perdido la posibilidad de desarrollarse en armonía y por tanto la capacidad de cambiar su destino o el de la humanidad.

Por supuesto, y dado que el discurso del poder tiende a propagarse como la pólvora, no es extraño encontrar referencias similares en otros de sus artículos, en los que la herramienta básica de revelación sigue siendo la ironía. En “La bomba” es evidente desde el principio, y gracias a ella se consigue restarle importancia, especialmente por la repercusión social y política que presentaba:

Cuando la conversación decae, todos hablan de la bomba. Entonces, las miradas lánguidas se encienden, las voces se elevan y los vasos vuelven a llenarse. [...] La bomba estallará (no importa si hoy o mañana, si dentro de un mes o de un año), con estrépito de calles y rascacielos, deflagrará las casas y los árboles, sublevará los ríos y los malecones saltarán, hechos pedazos, alzándose hasta el cielo como menudos trofeos. Y todo para qué, murmura Celina, melancólicamente. Frente a ello, es intrascendente conjeturar quién oprimirá el botón: si alguien del Este, si alguien del Oeste<sup>406</sup>.

Es importante distinguir cómo la autora capta los mensajes del poder subrepticamente introducidos en una conversación cualquiera de la “década de la movida”. Todo parece previamente preparado (miradas perdidas, voces altas, refugio en el alcohol...), como si los mensajes y las emociones ligadas a ellos hicieran responder siempre de la misma manera a los mismos personajes. Y es que, a fuerza de repetir siempre un número determinado de mensajes sobre un asunto, con idéntico contenido, al final lo que parece natural se va convirtiendo en algo pautado, casi ensayado. La escena tiene la particularidad de que al repetirse va generando nuevas copias muy similares, y así son entendidas, asumidas por otros individuos que continuarán con la cadena. De esta suerte de

---

<sup>405</sup> Peri Rossi, Cristina, “1980. Del Apocalipsis que no sobrevendrá”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>406</sup> Peri Rossi, Cristina, “La bomba”, *Triunfo*, nº 5, (marzo de 1981), p. 35.

despropósitos sale la mayoría de las creencias y verdades de la sociedad, algo a lo que también Peri Rossi se refiere en este mismo artículo:

Durante mucho tiempo, la bomba fue una metáfora, como el diluvio. Era una bomba esférica, no muy pesada, algunos imaginaban que podía llevarse en el bolsillo; era una bomba en singular, redonda y portátil, que asustaba a los niños. Con esta nos acostumbramos a convivir dócilmente y cuando se multiplicó (cuando hasta un hombre de paisano era capaz de construirla con sus instrumentos de *bricolage*) se convirtió en un objeto más, familiar y cotidiano. Se dejó, entonces, de hablar acerca de ella. Poca gente sabe hablar de los objetos que le rodean; la frecuencia de la mirada puede compararse a la ceguera. La nueva bomba, en cambio, es infinitamente más perfecta, su poder de destrucción infinito, aunque no incalculable<sup>407</sup>.

La “bomba” representaba, como bien afirmaba Peri Rossi, una metáfora de la destrucción. Y como cualquier metáfora, podía englobar todo lo inimaginable. De las sugerencias que esta palabra evocaba se valía el poder (en sus diferentes aspectos) para formular, en tiempos de la Guerra Fría, todo un discurso del miedo que sirviera para disimular sus actos y verdaderos intereses. Las diferentes interpretaciones se encargaban de hacer el resto: a las elucubraciones de los más supersticiosos venían a unirse algunas afirmaciones científicas, que aumentaban la capacidad destructora o la posibilidad de salvación. Los mensajes eran confusos (deliberadamente confusos) pero conseguían abrir una brecha, de manera que cualquier encuentro, como bien refiere Peri Rossi, podía acabar en un debate abierto, acalorado y casi siempre temeroso, surcado por la impotencia y la desilusión. Y si el asunto por esto mismo terminaba cansando, se añadían nuevos adjetivos a la metáfora (“bomba de neutrones”), para volver a empezar, abriéndose de nuevo a la repetición y por tanto a su rápida propagación.

Partiendo de dichos mensajes, es lógico que Peri Rossi utilizara los símbolos de la bomba y el fuego (el magma del poema “Europa después de la lluvia”, p. 35) para hablar de un Apocalipsis que significaba más un desastre total que un simple diluvio. (De hecho, el cuadro de Max Ernst así lo representa). Evidentemente, la historia del arca de Noé ya no tenía ímpetu, a pesar de implicar a un Dios vengativo que podía lanzar toda su ira sobre una población indefensa. Para una sociedad moderna, como la de la segunda mitad del siglo XX, era mucho más convincente y amenazadora una terrible bomba que ya se había “probado” en Japón y a cuyo poder destructivo era imposible escapar. Sin embargo, resulta curioso que la vida imaginada por la autora tras el desastre (tal vez para paliar esa oscura tendencia a lo cíclico que tiene el ser humano) esté vinculada con el agua,

---

<sup>407</sup> *Ibidem*. Véanse las relaciones con el poemario, en ese paso simbólico del diluvio al desastre nuclear. Es importante también señalar la frase “la frecuencia de la mirada puede compararse a la ceguera”, que tiene mucho que ver con lo anteriormente dicho acerca de la repetición de los mensajes como método para conseguir que estos se conviertan en verdades y por tanto en representación.



concretamente con el agua marina. La vuelta a la Edad Dorada se trasluce en un regreso al mar, lugar donde se entiende que se originó la vida. El mundo recreado no es fruto de una elección fortuita por parte de sus habitantes: es el resultado de un largo proceso de conocimiento, gracias al cual se han dejado atrás los avances tecnológicos, y elementos como los monumentos y la memoria pasan a ser líquidos o transparentes. Las ideas elaboradas en este nuevo tipo de sociedad serían móviles, claras pero cambiantes, diluidas en un medio en el cual no es posible buscar una única verdad, porque cualquiera es disuelta en el acto<sup>408</sup>. La conexión con las novelas de ciencia-ficción (sobre todo *El mundo sumergido*, de J. G. Ballard) es evidente:

*(de un futuro manual de Historia)*

Y luego de habitar durante muchos siglos la superficie de la tierra descubrieron que la verdadera vida estaba en el fondo del mar.

Allí construyeron sus casas,  
cultivaron sus alimentos,  
diseñaron los caminos.

El agua disolvió su agresividad.

Convivieron con los peces  
y con las plantas.

Construyeron palacios de algas,

olvidaron el automóvil y el teléfono.

Les crecieron aletas en la espalda,

la piel se volvió verde,

al amarse se mecían como barcas.

Sus monumentos  
—gracias a Dios—  
fueron desde entonces líquidos.

La memoria se hizo transparente<sup>409</sup>.

En relación con el agua se encuentra también el personaje del loco. Marginado por la sociedad, el loco se inscribe obligatoriamente en los bordes, allí donde la ciudad expulsa a los “anormales” y crea las diferencias. La nave es así el medio ideal para embarcar a la locura, puesto que le otorga un espacio que en sí mismo no existe. El viaje deja de tener entonces un cariz

---

<sup>408</sup> Recuerda también a la frase que representa la modernidad, y que tanto nombraremos en este trabajo: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”.

<sup>409</sup> “La vida en el fondo del océano”, p. 93. El subrayado es del original.

temporal para convertirse en una forma de vida permanente, y el barco deja de ser circunstancial (utilizado solo en las travesías) para transformarse en símbolo de una continua transitoriedad. El orate así transportado pierde las nociones de patria o pertenencia, y por tanto, de identidad. Deliberadamente incapacitado desde el poder (tanto estatal como social) para decidir sobre su destino, en poco tiempo descubrirá que tampoco le será posible regresar, y no porque se lo impidan, sino porque lo que dejó atrás ha sido abolido, borrado por los años. Como en el camino al exilio, “sólo el barquero que adusto / hunde silenciosamente el remo / en las aguas densas de inmovilidad, / *sabe que el viaje es sin regreso*”<sup>410</sup>.

### 3.6.4 El paraíso indeterminado de la isla

Junto a la figura de la nave de los locos se encuentra la isla, símbolo de reclusión pero también de libertad, de lugar ajeno al centro, espacio utópico donde la verdad se evita para crear otros territorios míticos o fantásticos que puedan albergar los paraísos deseados, el sueño de la Edad Dorada o al menos un refugio donde poder descansar. La ventaja de la isla es que al convertirse en lugar privilegiado de los “anormales” e instalarse en los márgenes cuenta con la posibilidad de mantenerse fuera de las leyes y los influjos sociales. Lejos de coordenadas espacio-temporales, se encuentra bajo otro tipo de moral, más próxima a la naturaleza y el ser humano en estado salvaje; una posición que además la sitúa lejos de la historia y de la sociedad que necesita de los Grandes Relatos para establecer un cierto grado de certezas. Despojada de verdades absolutas, es capaz de llenarse de otras más divergentes.

La existencia de la isla, la fortuna (o el peligro) de encontrarla, tranquiliza y al mismo tiempo asusta, igual que la libertad, porque implica la pérdida de algo seguro —que nos ataba— por la promesa de algo desconocido, pero mejor. Por eso se presta a juegos y fantasías, tanto desde el punto de vista del que se lanza a la mar como del aventurero que prefiere quedarse en casa. Es precisamente desde esta perspectiva desde la que Peri Rossi compone los cuatro poemas dedicados a la isla, en los que la búsqueda del naufrago del anhelado paraíso se mezcla con una imagen más metafísica, del símbolo absoluto de abolición espacio-temporal, donde al fin los fragmentos separados puedan ser restaurados, ingresando en la eternidad. De lo primero tenemos un ejemplo en los poemas titulados “Paisaje con isla” (pp. 23-24) y “Paisaje con isla (II)” (p. 25). Las otras dos

---

<sup>410</sup> “La nave de los locos”, p. 32. La cursiva es nuestra.

composiciones recogen una representación más próxima al final de una etapa, de la muerte: “Paisaje con isla (III)” (pp. 26-27) y “Última isla” (p. 28).

Los epígrafes que acompañan a los tres primeros poemas se encuentran en consonancia con esta clasificación. En el primero de ellos, la cita de H. Flexner deja claro la intención de Peri Rossi de escribir, más que sobre islas reales, sobre aquellas creadas por la memoria o mejor aún, por la imaginación: “*Hortense Flexner escribió poemas inspirados en la isla de Sutton —Estado de Maine — en el curso de breves visitas o desde la perspectiva del recuerdo. H. Flexner: «Vagues»*”<sup>411</sup>. Una imaginación que sin embargo no deja de atenerse a una realidad a la que invoca metafóricamente en la angustiada búsqueda de Melville, en ese ojo que “licúa o cristaliza”, incapaz de encontrar descanso:

El ojo licúa  
o cristaliza  
¿dónde está esa isla que como un coral  
flota, en las burbujas del amanecer,  
llena de fosforescencias de bacterias  
que yo llamo sueños,  
vagarosa de pájaros  
y brumosa de nieblas altas? (p. 25)

Una referencia a la pintura aparece en el tercer poema, en el que la obra de Magritte *La isla del tesoro* sugiere la posibilidad de una fusión entre el objeto (lo mirado) y el sujeto (que mira), entre la realidad y la ficción, sin perder de vista el cuadro en el que unos pájaros comienzan a convertirse en hojas o viceversa. El agrandamiento de la mirada y el ingreso en la eternidad parecen remitir al aleph:

(*La isla del tesoro*, de H. Magritte)

La mirada penetra  
y no disocia

disuelta para siempre la distancia entre el que mira y lo mirado

La mirada se agranda

abarca el espacio,  
los altos humos

Reverbera como el agua

se estaciona

---

<sup>411</sup> “Paisaje con isla”, p. 23. Las cursivas pertenecen al texto.

ahonda su lente

supera los límites

Se integra, resbala

e ingresa en la eternidad<sup>412</sup>.

Similar concepción encontramos en el siguiente poema, alegoría de la vida y de la muerte, como un eterno juego entre el ir y el volver:

La isla flota en mi memoria  
al otro lado del espejo

Travesía irreplicable  
sin pasado  
sin ilustres guías (Virgilio)<sup>413</sup>

¿he de ir?  
¿he de volver?

Isla de la que no se regresa  
Flota en la soledad sin angustia  
como una estrella de múltiple reflejo,

lejana,  
inaccesible<sup>414</sup>.

Pero la isla no solo se relaciona con ese lugar cerrado, acotado, al que se huye, también nos remite al Paraíso, a la búsqueda de un centro que sea a la vez principio, retorno a ese pasado en el que el ser participaba de lo absoluto. Es en este sentido en el que la isla enlaza con la idea del regreso al origen, a esa nostalgia posterior a la pérdida del refugio materno o primigenio. Aunque cada una de las cuatro composiciones citadas tengan diferentes significados, en el fondo todas están atravesadas por la misma idea, y esto lo entenderemos mejor si nos fijamos en la posición que ocupan estos poemas en el libro.

---

<sup>412</sup> “Paisaje con isla (III)”, pp. 26-27. El subrayado y la separación entre los versos pertenecen al texto original.

<sup>413</sup> Referencia a la *Divina Comedia*.

<sup>414</sup> “Última isla”, p. 28.

### 3.6.5 Un final pospuesto que se torna decadente

Si tenemos en cuenta la teoría de Rafael Argullol sobre los románticos, citada anteriormente, podremos ubicar estos poemas en una batalla que, efectivamente, se está librando entre la voz poética y el inevitable naufragio<sup>415</sup>. El libro se abre, como ya hemos visto, con unos versos que rememoran la infancia como lugar perdido, como vuelta al origen, lo cual nos induce a creer que vivimos en una decadencia que inevitablemente nos llevará a la muerte. En la serie de poemas titulada “Los grandes ciclos”, en los que la conexión con el eterno retorno es clara, encontramos nuevos ejemplos de este proceso vida-muerte. En este caso, la autora realiza una comparación entre los ciclos naturales y el de las relaciones amorosas, puesto que en ambos se perciben florecimientos y declives:

I

Como el hombre primitivo aprendió que llegaban las nieves,  
se instalaban, y luego de un tiempo  
(que contaban calculando los amaneceres y las puestas de sol)  
las nieves regresaban,  
yo tuve que aprender el ciclo de tus apariciones y salidas.  
[...]

V

Nadie sabe si el primer hombre experimentó placer o nostalgia  
cuando los ríos se derritieron. Si padeció  
creyendo que sus ojos no volverían a ver las inmensas llanuras heladas<sup>416</sup>.

Un sentimiento de impotencia que se percibe también en esta composición, mucho más breve:

Un cielo pálido  
sobre el mundo que termina

partir con las nubes fugitivas  
usando el crepúsculo de almohada<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Uno de estos poemas se llama, precisamente, “El naufragio como metáfora” (p. 30).

<sup>416</sup> “Los grandes ciclos”, pp. 12-13.

<sup>417</sup> “Viaje”, p. 16.

O de manera más velada en versos como: “Para mí no habrá más alarma que suene / cuando el oxígeno se haya acabado<sup>418</sup>.”

Por otro lado, la figura del mar como terrible fuerza de la naturaleza —a su vez derivada de la influencia romántica— la encontramos en un poema también premonitorio, en donde el aparente estado sereno y tranquilo, “solemne” (propio de cierta vejez) queda roto sin previo aviso por una espantosa tormenta, parte de un gran cataclismo:

[...] Que una vena de agua como una várice  
se hinchará en el crepúsculo lila

y de la vejez proterva  
surgirá un clamor.  
La rabia de la vejez rebelde<sup>419</sup>.

A ese supuesto clamor le seguiría el hundimiento anunciado en el poema “El naufragio como metáfora” (p.30), en el que se perciben resquicios de libros anteriores, así como la simbólica inundación de Éfeso (p. 33), sin olvidarnos de aquellos ya citados que son abandonados en un viaje sin retorno.

Hemos visto cómo todas estas referencias aluden al agua, a la destrucción por el diluvio. Sin embargo, en otros poemas el fin llega en forma de fuego, de “magma hirviente” (“Europa después de la lluvia”, p. 35), tal y como aparece en el cuadro de Max Ernst. Sea por el agua o por el fuego, lo importante es que la batalla librada entre el ser humano y la naturaleza, o lo que es lo mismo, entre el mal llamado “progreso” y el mundo natural, parece estar destinada a la destrucción de ambos, especialmente a causa de la intervención del hombre. Así queda plasmado en el poema “Europa”<sup>420</sup> (p. 34), que se sitúa justo antes de “Europa después de la lluvia” (p. 35), quedando ambos dispuestos de forma enfrentada, como si el uno fuera el reflejo del otro. Es más, podríamos decir que el segundo no es posible sin el primero, puesto que permite hacer una lectura mucho mayor, al aportar datos sobre la desaparición previa de animales y vegetales, de la mano del hombre. De esta forma, el diluvio (el Apocalipsis) es visto como castigo e incluso como redención.

---

<sup>418</sup> “Contemplación”, p. 20, vv. 16-17.

<sup>419</sup> “La edad del mar”, p. 19, vv. 9-13.

<sup>420</sup> Este poema termina con unos versos tomados de George Trakl: “¡Oh, inclina entonces tú también la frente / ante el mármol ruinoso de los antepasados!” (“O! dann neige auch du die Stirne / Vor der Ahnen verfallenen Marmor”, en *Poemas 1906-1914*, Barcelona, Icaria, 2011, p. 121.) Como con los versos de Apollinaire, aunque en menor medida, los versos de Trakl universalizan la experiencia poética, rompiendo el eje cronológico del tiempo para configurar una idea de la continua decadencia de Europa y en general de la civilización occidental.

En cualquier caso, tal como aparece en los últimos versos del segundo de los poemas citados, es importante recordar que la vida vuelve a resurgir: “la vida larvaria / que comienza a latir, / con un espasmo de horror. / Círculo infernal del eterno retorno”<sup>421</sup>.

Esta primera parte del libro, que podríamos denominar “la batalla” y que abarcaría de la página 9 a la 36, termina con este poema como cima o punto de separación entre un ciclo y el siguiente. Las composiciones que aparecen a continuación (desde la página 37 hasta la 91) constituirían una segunda parte, a la que podríamos llamar “El paisaje después de la batalla”. Un estudio no muy minucioso señala algunos títulos como “Naufragio”, “El fin de las ciudades” o “El regreso de Ulises a la patria” que así lo confirman. Además, a lo largo de los versos que la componen se hace alusión directa o indirecta al “día después”, al diluvio, al naufragio o incluso a la guerra nuclear (“Hazte un arca de maderas resinosas”, p. 92), lo que en última instancia evoca los mensajes de la Guerra Fría. Al mismo tiempo, no dejan de aparecer referencias a las ruinas o a la cultura clásica, bien como recuerdos de otra época o bien como elementos mitológicos (Ícaro, Ulises, Circe, etc.). Precisamente, estos elementos conectan de nuevo el poemario con el regreso al origen, la Edad de Oro perdida, que podemos leer en “Grunewald” (“vagas formas de ambiciones imprecisas / que tuvimos / en otra edad, / en otro espacio, / cuando el lago era inocente”, p. 70, vv. 6-9) y “Grunewald II” (“sujetas a la fascinación de un tiempo suspendido / sin quebrantos. / Nostalgia de una era de armonía ya perdida”, p. 71, vv. 6-8)

Tal deseo de regresar a esa unidad perdida vuelve a traer a primer plano la esperanza, elemento fundamental para que el ciclo vida-muerte se recupere. Pero la esperanza no siempre es suficiente para volver al origen, y en algunos casos lo que se consigue es una fuerte sensación de repetición, no percibida por los sujetos, salvo como leve recuerdo de haberlo vivido. Es lo que conocemos como *déjà-vu* y que encontramos en dos poemas: “El barco de heno” y “Espejismo Unter den Linden”. En el primero de ellos, un puente sobre el Amstel le trae a la voz poética recuerdos sobre épocas pasadas, vividas hace mucho tiempo y en las que también se ansiaba y se buscaba “sin rumbo fijo”:

Fue una noche de abril.  
Tomábamos café en el *Barco de heno*  
frente al canal de antiguos pescadores.  
Las redes estaban tendidas quizá hacía muchos años  
poetas y amantes pescaron en el Amstel  
llegaron de lejos

---

<sup>421</sup> “Europa después de la lluvia”, p. 36, vv. 23-26.

con su carga de exilios y ambiciones  
depositaron la maleta  
el agua verde del Amstel se llenó de sueños  
—*He visto este puente en otra parte*—,  
te dije, balbuceante  
(la taberna marrón flotaba como las casas  
ambulantes del Amstel).  
*No importa —me dijo Bert, el marinero—  
siempre se cree estar en otro lado.*  
Ahora sabíamos que navegábamos en el Barco de heno

sin rumbo fijo  
a la deriva en las aguas complacientes  
venidos de lo antiguo  
con algo de animales antediluvianos<sup>422</sup>  
que lentamente  
aprenden a reptar<sup>423</sup>. (p. 40)

La segunda composición se centra un poco más en el *déjà-vu* y en la hipótesis de haberse quedado (o al menos haberlo deseado) en una “edad remota / inevitabile” (p. 52). Lo más destacado aquí, sin embargo, es la referencia que hace a la Historia como “las cuentas de los hombres”. Para la voz poética, la Historia no es más que un conjunto de “anécdotas”, un relato más o menos convencional y pautado, escrito desde las instancias del poder, para contar solo un fragmento de lo ocurrido y sobre todo, para crear un tipo de realidad ya determinada (“olvidada de las cuentas de los hombres / de las anécdotas de la historia”<sup>424</sup>).

Como ya hemos podido comprobar tras analizar *Descripción de un naufragio*, en la obra perirrossiana el discurso histórico pierde todo valor como sustento de una realidad previamente formada, e ingresa dentro del amplio mundo de la “metaficción”. Esto, sin embargo, no implica que el ser humano como tal deje de formar parte de una serie de acontecimientos cuyo significado profundo habrá que descifrar posteriormente, tal y como aparece en el poema “Cifras”:

En los monasterios medievales  
algunos animales que adornan los frisos  
o decoran las columnas, en apariencia,  
constituyen, en verdad,  
las notas de un código musical  
olvidado por la fugaz memoria de los hombres.

Quienes contemplaban al águila o al perro  
escuchaban, al mismo tiempo,  
las notas de una melodía.

---

<sup>422</sup> Referencia a Mayakovski.

<sup>423</sup> Las cursivas pertenecen al original.

<sup>424</sup> “Espejismo Unter den Linden”, vv. 13-14, p. 52.



Igual que esas piedras  
somos la cifra  
de una larga historia  
que algún investigador futuro  
descifrará,  
entre la admiración y el horror. (p. 47)

Lo que también se percibe en este otro, titulado “El sentido de la historia”:

La decadencia latina  
produjo grandes poetas.

Ah, toda esta chatarra,  
los cementerios de automóviles,

las tiendas, los supermercados,  
el ruido de los televisores,

la aglomeración infinita de los andenes,

el ritmo de la civilización mecánica,

¿tendrán, pues, algún sentido? (p. 88)

Aunque en ambas composiciones se plantea la pregunta de cómo sería vista nuestra época por los investigadores del futuro, la primera enlaza directamente con el pasado (a través de las cifras-símbolo) mientras que la segunda alude a una serie de elementos representantes de la sociedad moderna. De nuevo nos encontramos ante el tema de la decadencia, entendida como crisis que en diferentes momentos del pasado ha generado importantes etapas artísticas. Sin embargo, vistos los elementos propios de la Edad Contemporánea, parece bastante difícil que pueda generarse algo similar. La ironía presente en la mayor parte de los versos (vv. 3-9) es el resultado de aplicar idénticas reglas (el concepto de “crisis”) a diferentes momentos o realidades (la modernidad). Y esto supone poner en evidencia el concepto de ‘decadencia’ en sí mismo.

Peri Rossi juega con esto a lo largo de todo el poemario, así como con la concepción judeo-cristiana de la Historia o del tiempo que la contiene: una sucesión lineal de hechos, que tiende hacia un desenlace catastrófico. Desde este punto de vista, la decadencia es entendida como un prelude del fin del mundo o al menos como una crisis profunda, antes de la debacle. La perspectiva del desenlace próximo provoca un agudo sentido de la temporalidad y una urgencia que muchas veces conlleva un aumento del compromiso del individuo consigo mismo y del consecuente desarrollo creativo. De ahí que en general las etapas de decadencia coincidan con importantes y novedosos

períodos artísticos. Partiendo de esta idea, el sentido irónico de los versos mencionados aflora de manera más precisa, aportando una reflexión distinta a la mente más acomodada.

Esta idea de la decadencia —tan del gusto romántico— impregna todo el libro y si volvemos atrás nos daremos cuenta de que esos paisajes solitarios (como los del Berlín mojado por la lluvia) las calles vacías de gente y los locales cerrados no solo son imágenes de ese “día después de la batalla” sino también y sobre todo, de la decadencia en ciernes, antes y después del diluvio. Dado que el progreso y el desarrollo modernos han sido despojados de su anterior sentido positivo y la catástrofe anunciada tampoco ha significado el fin del mundo, la crisis se percibe como un proceso permanente. De esta manera, la decadencia genera más decadencia y el progreso se realiza en un único sentido: hacia delante, es decir, hacia una nueva decadencia, una nueva crisis que implique un mayor desarrollo, que intente paliar los errores de lo anterior, pero sin ser muy conscientes de la nueva decadencia que van generando. En este sentido, tendrían razón los griegos cuando consideraban que el progreso humano no lleva más que a la corrupción, puesto que cada vez se aleja más del modelo ideal.

Tal concepción de la vida conlleva, naturalmente, la preparación continua para el desastre, así como la búsqueda permanente de la salvación. Pero en una sociedad en crisis continua no es posible y así queda plasmado en los poemas de esta última parte, que podemos considerar como un epílogo y en el cual se incluyen “Hazte un arca de maderas resinosas” (p. 92), “La vida en el fondo del océano” (pp. 93-94), “Aquí todavía todo está flotando” (p. 95) y “A los amigos que me recomiendan viajes” (pp. 96-97). De los cuatro, podríamos considerar que es el último el que tendría un sentido epilógico, puesto que reúne las principales ideas del poemario: la vida como viaje, el tiempo como su elemento intrínseco y el desarrollo humano dentro de estos parámetros. De un plumazo, Peri Rossi —que viajó por obligación en su juventud y que aún sufre cada vez que tiene que hacerlo— barre tópicos, respondiendo a esos amigos “que le recomiendan viajes”, haciendo alusión a esas otras travesías, navegaciones y aventuras que se pueden vivir sin moverse del territorio (como hizo Dickinson). El jardín, las plantas, las estrellas... todo son símbolos que justifican el derecho a estar quieto:

I

Todo jardín es interior:  
no me muevo más que para recoger sus olores.  
Puedo decir, así, que recorrí varias geografías.

II

Las plantas, que viven mucho tiempo,

no se mueven nunca de su lugar.  
Ah, cómo son sutiles sus estremecimientos.

### III

El hombre que viaja, huye.  
El que se queda, contempla.  
Las estrellas que parecen fijas  
están en movimiento  
y los meteoros, en cambio,  
se desintegran.

### IV

Hay tres cosas que quisiera decirte,  
pero la segunda contradice a la primera  
y la tercera es un malentendido.  
Preferible es el silencio. (pp. 96-97)

La ironía es especialmente evidente en la última estrofa, en la cual se utiliza el lenguaje de la lógica proposicional para presentar casi una tautología cuyo secreto, si es que lo tiene, queda relegado al silencio (tal vez la mejor respuesta ante tal cantidad de malentendidos). Podríamos entender los cuatro pequeños poemas como un ejercicio de autorreflexión o incluso de metaliteratura, puesto que expresa parte del proceso creativo del libro (o al menos de su génesis) al mismo tiempo que rechaza (con la negación de los tópicos sobre el viaje) todo su contenido. Quizás tras leer este poema el lector debería ser capaz de realizar otra lectura de la obra, pero desde una perspectiva muy distinta: aquella que precisamente no se quiere decir o parece un malentendido.

### **3.7 *Babel bárbara*: la seductora ambigüedad de las diferencias**

Si entendemos *Europa después de la lluvia* como el final de un ciclo (que terminaría en cierto modo con la caída del muro de Berlín y de la Unión Soviética), *Babel Bárbara* representa a un tiempo el inicio de una nueva etapa y la continuación de la anterior. Tal paradoja queda resuelta si consideramos junto a Peri Rossi que los poemas (o los libros) se complementan entre sí, dotándose de un mayor sentido. El poemario reúne asuntos ya tratados, pero sobre todo desarrolla otros hasta convertirlos en el nuevo eje central de su obsesión. La maniobra no es nueva, pero en esta ocasión incluye de manera más evidente su obra no poética, especialmente *Solitario de amor* (1988), aunque también algún cuento de *Cosmoagonías* (1989) y otros aspectos de *Fantasías eróticas* (1991). La preocupación principal ahora es el lenguaje, no desde el punto de vista de la teoría literaria o del tratado (como en *Lingüística general*), sino desde una postura más ontológica, en la que se ven implicados el ser humano y la lengua que lo identifica o que lo diluye. En su configuración más profunda se puede traslucir el temor más antiguo: el de la propia desaparición, entendida no como muerte física sino como elaboración desde la falta. La ausencia de sentido que la modernidad le ha impreso especialmente al siglo XX ha implicado un deseo de volver al origen, una búsqueda constante del “ser” como tal, ajeno a los discursos de la Historia y a los saberes que hasta el momento lo han constituido. Borrados los trazos que lo hacían posible, el individuo se siente perdido en su libertad, incapaz de advertir en el caos un atisbo de aquello que conocía como “cordura”. La razón se desvanece cuando lo aprendido se presenta en su completa ambigüedad y el mundo queda a merced de un conjunto de prácticas culturales desveladas a través de juegos, saltos, tanteos, revelaciones...

Precisamente, el juego al que nos somete Peri Rossi en este poemario es ese: desvelar hasta qué punto la pregunta sobre la “verdad” es nuestra, en qué medida somos conscientes de nuestra propia unidad o de nuestra carencia, cuáles son los discursos que nos constituyen y que hemos admitido como certezas. En este contexto, los cuestionamientos corren junto a los actores sociales que determinan el cambio, que se saben deudores de una razón ilustrada en peligro de extinción, incapaz de redirigir el camino hacia los antiguos lugares seguros de los criterios estéticos o las normas literarias.

Ateniéndonos al contexto histórico en que esta obra se inserta, si el espacio cultural de la Transición reflejaba los esfuerzos y las luchas de una sociedad, en sus diversos intentos por “modernizarse” (entendiendo que el término podía tener varios sentidos para los diversos sectores

en pugna), el final de la década de los 80 implicaría la paulatina pero rápida sustitución de tales hazañas por otras orientadas hacia el mercado. La cultura —entendida cada vez más como ocio y entretenimiento antes que posicionamiento crítico, desarrollo de unas potencialidades o incluso espacio primigenio de lo artístico— comenzaría a pensarse, producirse y recibirse como un producto más del neoliberalismo, capaz de convertir a los lectores en consumidores (de muy amplio espectro) y a los autores, en vendedores de su libertad. La nueva industria del libro que había empezado a gestarse en la década anterior tomó un nuevo cariz, y en consonancia con el resto de Europa —podríamos decir, de Occidente, e incluso de “este lado del muro”— articuló una estrategia que alcanzaba su principal objetivo: conseguir altos índices de ventas, eliminando (o reduciendo al mínimo) el pensamiento crítico de los libros en general y de la literatura en particular.

Por supuesto, la maniobra no era exclusiva de España, pero sí tenía un matiz diferente, al tratarse de una sociedad en pleno resurgimiento y con terribles ansias de libertad, por la que empezaban a transitar ideas revolucionarias, procedentes de América Latina, de la mano de un “boom” de escritores con altos grados de prestigio literario y social, con la ventaja añadida de que no existía la barrera del idioma. Los engranajes de la guerra fría cultural, iniciada desde la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a girar rápidamente, a través de grandes inversiones que hicieran posible dirigir los intereses y los gustos comunes de la población hacia otros menesteres. Por supuesto, la educación jugaba un papel fundamental y a ello se dedicó no solo la reforma educativa sino también los propios grupos empresariales, capaces de homogeneizar discursos y opiniones, fundamentalmente a través de los libros de texto (Santillana, Anaya, S.M., etc.) y los medios de comunicación de masas, centralizados ya en la televisión. A ello se unió pronto el cine y especialmente la música, que ya había ido perdiendo su contenido crítico-social para convertirse en mero entretenimiento. De este modo, el elemento supuestamente “innovador” de muchos grupos de la conocida “movida madrileña” sirvió, para algunos, no solo para desbancar al ala más crítica de la vanguardia catalana —sobre todo la surgida en torno a la redacción de *Ajoblanco*— sino también para darle un énfasis a “lo español” (no en balde se pasaba el centro de la vida cultural de Cataluña a Madrid). Así, sus manifestaciones contraculturales, desvirtuadoras de sentidos (especialmente el moral y eclesiástico) fueron entendidas como puro divertimento, si bien no con el mismo significado que había tenido la *gauche divine*.

Nadie parecía darse cuenta de que el precio de la libertad estaba siendo demasiado alto y que la posibilidad de conseguirla caería con la consiguiente entrada en la Unión Europea (entonces, “Mercado Común Europeo”) y sus políticas neoliberales enmascaradas bajo la pátina de

lo social. Por lo pronto, era imprescindible darle a la sociedad “aires nuevos” que incluyesen, junto al ejercicio de los derechos, un amplio abanico de discursos orientados a la creación de necesidades vinculadas a modelos externos (Europa y Estados Unidos, fundamentalmente) y al mismo tiempo a identidades acordes a los deseos establecidos por el mercado. La rápida implantación de un modelo burgués semejante al estadounidense de los años 50 (reforzado por las series y el cine de Hollywood) ayudó al desarrollo del auge de pequeñas editoriales que poco a poco fueron absorbidas por los grandes grupos. Se trataba de toda una maniobra respaldada además por la instauración o recuperación de sustanciosos premios literarios (el Nadal y el Planeta entre ellos) que a la vez que otorgaban un falso prestigio (que en nada se asemejaba al caso latinoamericano) ataban a su autor o autora mediante contratos delirantes, que casi siempre terminaban coartando su labor creadora. Algo similar ocurría con aquellos laureles de carácter “público” (“Príncipe de Asturias”, “Cervantes”, etc.) que más que valorar realmente la obra servían para darle un cariz más “social” a la institución correspondiente (generalmente, la Monarquía o el Estado) a la vez que el nombre de la persona premiada le permitía un “lavado de imagen”.

Tales cuestiones supusieron un serio revés en el fragor cultural de una época que se sabía a sí misma portadora de un cambio esencial, que finalmente se vio mermado y relegado a un segundo plano. En este contexto de altibajos de carácter casi bipolar, fue en el que Peri Rossi publicó *Babel Bárbara*, un libro extraño, seguramente, para un público que estaba empezando a acostumbrarse al modelo marcado por los medios de comunicación y propaganda (incluido el sistema educativo) y a convertirse por fin, mayoritariamente, en lo que la propia sociedad le pedía: ser “normal” y por tanto leer libros acordes con ello. Ya la escritora uruguaya había empezado a notar la implantación de dichas estrategias desde principios de los 80, y su postura quedaría expuesta en buena parte de su producción periodística, especialmente en la publicada en *El País* y *Quimera*. En esta última, en la revista recién creada entonces por Miguel Riera, recupera su labor de crítica literaria y realiza un total de dieciséis reseñas y artículos especializados. De ellos no solo se puede deducir el aumento señalado de publicaciones y traducciones que se estaban realizando en España, sino también la importancia de las mismas<sup>425</sup>. Precisamente, y a pesar de que las obras reseñadas —tanto por Peri Rossi como por otros colaboradores— son de extraordinaria calidad (encontramos por ejemplo la traducción al catalán del *Ulysses*, por la editorial Leteradura, comentada por Josep Alberti<sup>426</sup>), la

---

<sup>425</sup> Dichas publicaciones abarcan desde el número 4 de la revista (1981), hasta el número 24 (1982). También encontramos textos similares en *El viejo topo*, pero en menor medida. Para una referencia más pormenorizada, remitimos al apartado correspondiente de la bibliografía.

<sup>426</sup> *Quimera*, nº 15, (1982), pp. 53-54.

autora se queja con frecuencia de esa introducción de la literatura en el orbe del mercado y las consecuencias que de ello se derivan. Así lo expresaba en un texto de 1982:

La buena poesía es imposible de reseñar. Como hay muy buena poesía y en cambio hay muchísimas mediocres novelas, éxito de un día, prosa de emergencia tan perecedera como los periódicos, [...] uno se pregunta si los atareados lectores tendrán tiempo de atravesar este puente oculto, tendido entre un poeta y las resonancias del idioma y la memoria (no confundir con los ruidos de la publicidad), este puente oculto entre la maraña de libros intrascendentes, opiáceros, [sic] entre todo ese ruido sin sentido contado por un idiota. Y una vez hubo un editor para este libro de poesía, lo cual nos deja una pequeña, oscura, modesta esperanza<sup>427</sup>.

Lo que también encontramos, de forma más extendida, en otro texto del mismo año:

La existencia de tantas «capillas» más sociales que poéticas y de grupos de presión más vanidosos que líricos crea una confusión artificial en el desventurado lector de poesía (¿habrá alguno que no sea, a su vez, poeta?), perdido entre críticas laudatorias que son en realidad penegíricos de amigos, ediciones casi clandestinas que no llegan a las librerías, fantasmales revistas «de poesía» que resultan balbucesos o herméticas «plaquettes» que circulan restringidamente. Las editoriales más conocidas no publican poesía, producto poco rentable en un país donde todavía se lee poquísima prosa; las que publican poesía, están sobrecargadas de originales y falta una crítica rigurosa y estimulante que separe el grano de la numerosa paja<sup>428</sup>.

En relación a la búsqueda de parámetros de venta del mundo editorial, especialmente para la novela, apuntaba, en un artículo sobre *El otoño del siglo*, de Manuel de Lope:

A diferencia de las novelas que le gusta publicar a cierto famoso editor barcelonés, cuyo requisito fundamental es que puedan resumirse en diez minutos, como una película (norteamericana, claro, que son las que tienen más acción y las únicas que T.V. española emite), **El otoño del siglo** [sic] es mucho más que su argumento, que su resumen escolar y didáctico<sup>429</sup>.

De las particularidades de esa nueva era postmoderna que se estaba extendiendo por la recién creada democracia española trata también en muchos de los artículos publicados en *El País*. Asuntos como el lenguaje, la deuda externa, la creación de empleo, el corporativismo, los ensayos nucleares (incluido el accidente de Chernobyl), la entrada de España en el Mercado Común Europeo, las acciones de la OTAN y las diversas estrategias del capitalismo aparecen de manera

---

<sup>427</sup> Peri Rossi, Cristina, Sin título, [Reseña del libro *El puente oculto*, de Waldo Rojas, Madrid, Editorial Lar (Literatura Americana Reunida), 1981], *Quimera*, nº 15, (1982), p. 53.

<sup>428</sup> Peri Rossi, Cristina, “Última poesía española” [reseña de *Florilegium*, de Elena de Jongh Rossel, Madrid, Espasa Calpe, 1982], *Quimera*, nº 24, (1982), p. 71. A dichas capacidades laudatorias de tipo “penegírico” le dedica la autora algunos poemas en *Aquella noche*, como por ejemplo: “Escriben porque tienen el pene corto / o la nariz torcida [...] No se leen entre ellos / no se lo toman en serio: / nadie está dispuesto a morir / por unas cuantas palabras [...]” (“Teoría literaria”, *Aquella noche*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 27).

<sup>429</sup> Peri Rossi, Cristina, “El oficio de narrar” [reseña del libro *El otoño del siglo*, de Manuel de Lope, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1982], *Quimera*, nº 17, (1982), p. 54.

clara en estos textos, con los que se completa lo expresado metafórica o alegóricamente en su obra de ficción. A ello habría que añadir un asunto que le preocupa expresamente (a juzgar por el número de veces que lo nombra): la tremenda pérdida de sentido que advierte en la sociedad. Tras su lucha, y la de miles de personas por un mundo mejor, asiste estupefacta a la sustitución de los grandes ideales por una propaganda capaz de borrar historias, nombres e incluso palabras que los habían hecho posible. Así lo expresaba en un artículo titulado, significativamente, “Los héroes están cansados”:

Tienen alrededor de 40 años, una calva incipiente y el abdomen se les está poniendo curvo; se han casado, al fin, luego de algunos años de ilegalidad; leen menos, pero frecuentan más el restaurante, han encontrado cierto placer en la comida, y recuerdan con malestar la época en que un bocadillo y un vaso de vino eran suficientes para todo el día: el fervor los alimentaba más que la chuleta o el cordero. Fervor, incluso, es una palabra que les hace ruborizar, como un vicio adolescente. [...]. Confiesan que se han vuelto escépticos, aunque muchas veces, en realidad, están arrepentidos: si hubieran dedicado sus años jóvenes a una actividad real, en lugar de quimérica, tendrían una mejor situación laboral, profesional, etcétera. [...]. Guardan una relación vergonzosa con las cosas que han amado: la historia, la poesía y cierta muchacha que volanteaba con ellos y se entregaba con ardor, la música de Joan Baez, los ensayos de Marcuse y las trasnochadas. Quisieran no haberlas amado nunca, y oscuramente se sienten traicionados. Algunas noches no pueden dormir. Acusan al bacalao, al café o al hijo menor, que llora. No pueden decir qué les ocurre porque han olvidado el uso de la palabra nostalgia<sup>430</sup>.

Con la misma mordaz ironía expone el cinismo con el que los detentadores del poder se apropian de palabras como “democracia” mientras ejercen su trabajo a favor de los intereses de los grandes capitales, entre ellos la banca:

Todo indica que le debo 1.700 dólares a la gran banca internacional, al FMI o al BID, que son los mayores banqueros del mundo. Y no sé en qué me los gasté. He escuchado atentamente las declaraciones del presidente uruguayo, Julio María Sanguinetti, en su reciente viaje a España, y las del general Líber Seregni, mi candidato, y ambos me confirman la deuda: *todos* los uruguayos, ausentes o presentes, ex exiliados, ex presos políticos, los jubilados, los adolescentes y los niños de pecho hemos contraído esa deuda con la gran banca, aunque yo no me compré ninguna picana eléctrica ni una metralleta nueva en los últimos años. También la tienen los argentinos, los peruanos y los mexicanos, porque ésa es una virtud de las democracias, nuevas o viejas: los préstamos se reparten entre pocos, pero la deuda se paga entre todos, ricos o pobres, militares o civiles, no en parte proporcional al usufructo, sino estadísticamente, que es como igualan las democracias. [...]. Como las epidemias, nos ataca a todos, sean cuales sean nuestras culpas. El SIDA selecciona: se dirige a los promiscuos; la deuda externa, en cambio, es demócrata: nos concierne a todos los tercermundistas. Como un tumor canceroso extendiendo sus células malignas sin discriminación, sin un criterio<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> Peri Rossi, Cristina, “Los héroes están cansados”, *El País*, (9 de abril de 1985), s. p. Los subrayados son del texto.

<sup>431</sup> “Mi deuda externa”, *El País*, (12 de octubre de 1985), p. 11. Cabe destacar en este texto la mención al SIDA, cuyo tratamiento como “plaga” se ve reflejado con suma ironía al ser comparado con la “democracia” de la deuda. Líber Seregni era el candidato a la presidencia por el Frente Amplio, para las elecciones de noviembre de 1984 (las primeras tras la dictadura). Sin embargo, al estar incapacitado para ello por el gobierno dictatorial, fue sustituido por Juan José Crottogini. Las cursivas y las mayúsculas pertenecen al original.



Del “desencanto utópico” postmodernista trata “El fin del mejor mundo posible” (1 de abril de 1987) y especialmente “La víctima es el culpable”. En este artículo explica claramente esa certeza de estar viviendo la reapropiación de los ideales de la izquierda por parte del poder, así como su posterior conversión en producto de consumo. La transformación de la responsabilidad colectiva en una culpa individual muestra el proceso continuo de reelaboración de significados por parte de la maquinaria neoliberal. Un desplazamiento que convierte cualquier vínculo con los valores altruistas propios de sociedades comunales en algo arcaico y por lo tanto, sin interés. El “sueño americano” se desvela a sí mismo como tabla de salvación y símbolo de una libertad personal que paradójicamente es coartada por el propio individualismo que la construye<sup>432</sup>. Dicha claudicación posee además una ventaja, y es que al suprimir la conciencia colectiva desaparece también la individual, de forma que solo quede la burda supervivencia:

Hubo una época en que la culpa, el tema central de reflexión de buena parte de la literatura y la filosofía occidental, fue percibida como un fenómeno colectivo, en la medida en que los hombres se sentían responsables de los valores de la sociedad en que vivían, o por lo menos tenían la noble tendencia de pretenderlo. La injusticia, la desgracia de un miembro de esa sociedad, fue percibida como una consecuencia de la negligencia colectiva, de la falta de espíritu de lucha o de lucidez. Sartre, Camus, Canetti, el *Che* Guevara o Cortázar nos llamaban la atención acerca de la responsabilidad colectiva frente al dolor ajeno. Son nombres que buena parte de la actual *inteligencia* ha dejado de citar, como si su mención fuera algo decadente, ingenuo, como si revelara otra forma de la culpa: la culpa de haber sido de izquierdas, marxistas, románticos o ilusos. Creo, incluso, que para esa *inteligencia* esos sustantivos son sinónimos. En el *sálvese quien pueda* de esta postrimería de la sociedad industrial la conciencia ha encontrado una coartada: las víctimas son culpables de sus propios errores. Hay pobres, hay injusticia social, hay dolor; pero mientras los pilares de la sociedad de consumo se derrumban (eran de plástico, como toda la civilización que propició), los sobrevivientes quieren sentirse orgullosos de su supervivencia, procuran creer que es un mérito que les corresponde por alguna buena razón (porque fueron más listos, porque todavía no cumplieron 50 años, porque aprovecharon las últimas oportunidades, porque supieron ahorrar - dinero, energía o generosidad, o ilusiones-)<sup>433</sup>.

Junto a la intensa labor periodística de estos años y, paradójicamente, gracias al aumento de las publicaciones que ella misma criticaba, Peri Rossi realizó una importante labor como traductora del portugués e introdujo, además, algunos escritores latinoamericanos desconocidos en España. Del resultado de ambas labores cabe destacar el esfuerzo por difundir las obras de Clarice Lispector y Felisberto Hernández. Asimismo, desde las páginas de *Quimera* y otras revistas especializadas intentó dar a conocer la olvidada literatura brasileña a través de algunas de sus grandes voces

---

<sup>432</sup> Sobre dicho proceso y en general sobre la repercusión de las técnicas capitalistas en la vida social trata otro de los libros que fue éxito de ventas en la época, al mismo tiempo que su verdadero significado pasaba desapercibido. Nos referimos a *Momo*, de Michael Ende, publicado por Alfaguara en 1978. La historia de una niña extraña en un mundo dominado por unos hombres grises usurpadores del tiempo de las personas no pasó de ser entendida como historia fantástica más que como alegoría de un mundo en profunda decadencia moral.

<sup>433</sup> “La víctima es culpable”, *El País*, (19 de septiembre de 1984), p. 9. Las cursivas y los guiones pertenecen al original.

(Osman Lins, Guimaraes Rosa y la citada Lispector) al tiempo que descubría para un amplio sector de sus lectores a autoras y autores hispanoamericanos tocados por la varita del “boom”, como Antonio di Benedetto o Vlady Kociancich<sup>434</sup>. A juzgar por sus valoraciones, su intención era dejar claro el lugar que debía ocupar la literatura, alejada del artículo de ocio y entretenimiento en que se estaba convirtiendo, ya que su “arcaico” modelo, según se vaticinaba, se encontraba en claro proceso de desaparición. Tal vez para entender lo que ocurría haría falta releer uno de los libros más representativos de esta etapa —podríamos decir que incluso de las últimas décadas del siglo— cuyo argumento hacía referencia metafórica a esa “nada” que se estaba apoderando de todo y a un héroe- niño, el único capaz de salvar a Fantasía de su extinción. El libro es *La historia interminable* y las razones por las que Alfaguara lo anunciaba como “próximo éxito” de ventas en 1982<sup>435</sup> podrían servir de argumento para futuras tesis. Pero esa es otra historia y deberá ser contada en otra ocasión...

---

<sup>434</sup> Como ejemplos se pueden citar las siguientes reseñas realizadas para *Quimera* sobre algunos libros de Antonio Di Benedetto —*Caballo en el salitral*, (nº 15, 1982, pp. 57-58), *El hacedor del silencio* (nº 23, 1982, p. 74)—; Joao Guimaraes Rosa —*Manolón y Miguelín* (nº 16, 1982, pp. 47-49)—; Euclides de Cunha —*Los sertones* (nº 19, 1982, pp. 58-59) y Vlady Kociancich —*La octava maravilla* (nº 24, 1982, p. 69).

<sup>435</sup> Se puede ver el anuncio en *Quimera*, nº 19, (1982), p. 48.

### 3.7.1 De la unidad formal a la unidad primigenia

*Babel Bárbara* se publica por primera vez en Caracas, por Ediciones Angria, en 1990. Al año siguiente aparece la edición española, realizada por Lumen. Comparando ambas entre sí y además cotejándolas con la versión de *Poesía Reunida*, no se aprecian diferencias importantes, salvo la incorporación de un poema nuevo en las dos versiones españolas. A continuación exponemos los cambios encontrados:

Edición de la Ed. Angria, 1990	Edición de Lumen, 2005
p. 22. Poema “Anacronismo”. Último verso: “cobayo”.	p. 540. Poema “Anacronismo”. Último verso: “cobaya”.
p. 23. Poema “Visión”. La cita del principio aparece en cursiva.	p. 541. Poema “Visión”. La cita aparece sin cursiva
p. 28. Poema “La pescadora”. v. 10: unido a la estrofa siguiente.	p. 547. Poema “La pescadora”. v. 10: separado de la estrofa siguiente.
p. 29. Poema “Babel, el rencor”. Las dos primeras estrofas están divididas: separadas en dos (del verso 1 al 5 y del 6 al 9), igual que las dos últimas (del verso 15 al 22 y del 23 al 25) v. 24: “hasch”	p. 548. Poema “Babel, el rencor”. En los dos casos, las estrofas no están divididas. v. 24: “hash”
p. 33. Poema “Babel, las analogías”. v. 14: “hasch”	p. 553. Poema “Babel, las analogías”. v. 14: “hash”
p. 35. Poema “Babel, el espacio”. v. 5: “cambia lámparas”	p. 556. Poema “Babel, el espacio”. v. 5: “enciende lámparas”
_____	p. 583. Nuevo poema: “Babel, los ciclos”.
p. 64. Poema “Revelación”. vv. 14 y 15 en estrofas diferentes.	p. 589. Poema “Revelación”. vv.14 y 15 en la misma estrofa.
p. 66. Poema “El parto”. vv. 22 y 23 unidos.	p. 590. Poema “El parto”. vv. 22 y 23 separados.

Si tenemos en cuenta el poema añadido, el libro consta de 60 poemas, y una de sus mayores virtudes, según una reseña de aquellos años, es su estructura:

La primera lectura de esta obra revela ya un aspecto positivo: su unidad. No sucede en este caso, como es común en otros, que se reúnan una serie de composiciones sin mayor relación que el estilo o cierta perspectiva temática. Aquí se da la unidad del asunto tratado, la concreción de un exclusivo yo

poético y la personificación de una Babel, irradiadora no sólo de lenguas sino también de pasiones y misterios<sup>436</sup>.

Aunque no compartimos totalmente la opinión de esta autora —creemos que la unidad de sus obras anteriores se daba en otro sentido, no visible a primera vista— sí es cierto que el libro posee una estructura más uniforme, en la cual tanto el término “babel” como “bárbara” señalan su significado polifónico, múltiple, fuera de los estereotipos y consagraciones que intentan borrar el origen (ese donde la palabra es balbuceo, grito, gemido, silencio...). Por otra parte, la intercalación de textos largos y breves continúa manteniéndose, otorgándole una tensión que se disuelve parcialmente en el poema final, titulado significativamente “El parto”. Todas las composiciones aparecen tituladas y, como bien señala María Victoria Reyzábal, estos títulos funcionan como una llave o clave introductoria, para completar su sentido o para desmontarlo (como veremos que ocurre en “Las leyes de la hospitalidad” o en “Antropología”). En cuanto al título, ya conocemos la definición de “Babel” como confusión de las lenguas que aparece en el Génesis. Por otra parte, etimológicamente, “bárbara” procede de “balbus”, el balbuceo del extranjero que no pertenecía a la polis ateniense y que podía ser esclavizado<sup>437</sup>.

### 3.7.2 El amante sin nombre y la obsesión por el ser

Podemos decir que *Babel bárbara* es la continuación en clave poética de la novela *Solitario de amor*, publicada por Grijalbo en 1988. En este sentido, y para completar lo dicho al comienzo de este capítulo, esa nueva etapa que concluye y funda hunde sus raíces en la historia de amor, líricamente obsesiva, entre un amante sin nombre y su adorada Aída. En el corazón de ese parlamento aparentemente sin fin que es la obra perirrossiana —al menos la de este período que comienza— fluye el sentido último de su empresa amorosa: la posibilidad de ser otro siendo uno, de reconocerse en la amada como igual, a partir de un sujeto sin identidad que busca nombrar y ser nombrado desde una perspectiva igualitaria. La creación de Aída, como la de Babel, parte de una elaboración previa independiente de su existencia física, lo cual demuestra la capacidad de las pasiones para construir patrones idealizados del otro, generalmente basados en nuestros deseos

---

<sup>436</sup> Reyzábal, María Victoria, *Reseña*, nº 225, febrero de 1992, p. 40.

<sup>437</sup> El ensayista mexicano Leopoldo Zea, en *Discurso desde la marginación y la barbarie* (Barcelona, Anthropos, 1988), nos recuerda la etimología de *bárbaro*: *balbus*, el “balbuciente, tartamudo, torpe de lengua, el que no pronuncia clara y distintamente”. Para los griegos, añade Zea, el bárbaro será el extranjero rudo, el que queda al margen del *logos* dominante que se constituye como “centro ordenador, legislador o conductor” (p. 28).

imbricados con aquello que las normas sociales estiman posible desear. Si amar implica un estatuto de la diferencia —sobre lo cual Peri Rossi ha insistido en numerosas ocasiones<sup>438</sup>— el sujeto tradicional es incapaz de aceptarlo, diseñado como está para sobrevivir en una relación del tipo amo/esclavo. Ya sabemos que la construcción del ser, definida bajo tal dialéctica, conlleva asumir una serie de jerarquías, de asunción de valores inscritos en los dos términos de dicha definición. Frente a ese yo revestido de verdad por el poder de autoridad que la sociedad le ha otorgado gracias a tales prácticas discursivas y sociales (o al contrario: revestido de autoridad por el poder de la verdad), Peri Rossi propone un ser hipotéticamente distinto —hipotético, puesto que todo sujeto es atravesado por el poder, al cual contiene y que transmite. Dicho ser —la voz poética o el narrador, en estos casos— en cuanto que culturalmente masculino, posee la cualidad de nombrar, de definir los límites de aquello que nombra y especialmente de otorgarle un valor.

El desplazamiento que realiza la escritora en este aspecto fundamental de la creación de la conciencia o del devenir sujeto opera en dos líneas que, lejos de diferenciarse, se entrecruzan. En la primera de ellas, la persona que nombra no lo hace para asentar las bases de su propia existencia, sino para hacer visible la del otro (otra, en este caso), con entidad plena. Como consecuencia de ello —y en una segunda línea— al desmontar el modelo dialéctico clásico, el sujeto se desestabiliza a sí mismo, provocando un salto al vacío original, a la posibilidad primigenia de ser cualquier palabra, aún no dotada de sentido. Esta búsqueda de dos seres lanzados al mundo en igualdad de condiciones —por lo menos desde un punto de vista “natural”— dispuestos a nombrarse mutuamente sin dejar nunca de hacerlo, constituye el telón de fondo de *Babel bárbara*, que como ya sugerimos recoge el testigo de *Solitario de amor*. Tanto la Babel protagonista del poemario como el adjetivo “bárbara” que la acompaña, aluden a esa condición de extranjera, a esa otra que sin embargo se asume en su diferencia, empezando por las palabras (“señas de identidad del extranjero”, p. 12), elementos constitutivos del ser y herramientas estratégicas en la configuración

---

<sup>438</sup> Extraemos a continuación un pasaje de una de sus entrevistas: “—Hace unos años, a propósito del lanzamiento de una nueva novela, un autor español, de mucho éxito, concedió una larguísima entrevista al diario *El País*. El título era: «Sólo podría enamorarme de mi semejante, alguien como yo». Lo dijo con ingenuidad, y el titular no tenía ninguna mala intención. [...] Si recuerdo este ejemplo es porque «las diferencias» (las famosas «diferencias históricas» o las subjetivas) ponen en carne viva nuestra relación con el otro. ¿Qué hacemos con «las diferencias»? [...] ¿Me enamoro de mi igual, de mi semejante o me puedo enamorar de las diferencias? Una respuesta ingenua podría ser que las personas están instintivamente programadas para amar las diferencias, puesto que la mayoría son heterosexuales. Sin embargo, no es así: el instinto (la reproducción) tiene poco que ver con el goce, con el amor, que es una construcción imaginaria. Los personajes de *La nave de los locos* son extranjeros entre sí, pero buscan la armonía oculta, intentan superar sus diferencias para negociarlas. Y a veces, como le ocurre a Equis, comprenden, finalmente, que la renuncia a su «diferencia» más narcisística es la condición para alcanzar el amor.” [Roffé, Reina, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 581, (noviembre de 1998), pp. 99-100]. Tal concepción de las diferencias y la relación con el otro se encuentra en la base de buena parte de las obras de este período, siendo el planteamiento también de muchos de sus textos periodísticos.

de los saberes y la forma del conocimiento. Lo que el lenguaje pone entonces en entredicho es su propia identidad (posterior a “la noche oscura de los significantes”), dada por natural y al mismo tiempo fundadora de un orden que ha hecho posible la existencia del ser humano y su cultura. En ese proceso, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, la palabra ha sido el principal medio de relación con las cosas, que catalogadas y clasificadas ofrecían —ofrecen— una falsa sensación de seguridad. Pero la crisis del sujeto, relacionada con el descubrimiento del poder de la subordinación, provoca inmediatamente un resquebrajamiento de los paradigmas y por ende, de la representación. En este sentido, tanto *Solitario de amor* como *Babel bárbara* (sobre todo este último, donde la cuestión del lenguaje está más presente) recogen la desazón ante esa fractura, de cuyo germen surge la modernidad<sup>439</sup>.

Partir de tales premisas nos permite hacer un análisis de esta obra poética situándonos dentro de las estrategias de Foucault orientadas a descubrir la falsa inocencia de los discursos. Para ello, tendremos en cuenta los siguientes apartados:

1. Consideración del lenguaje como herramienta desestabilizadora de un orden caduco y fundadora de una realidad nueva, múltiple y ambigua, acorde con los diferentes tipos de sujeto. Capacidad de la poesía para manifestar esa ambivalencia y multiplicidad.

2. Ruptura de la dialéctica del amo/esclavo, así como desvelamiento de las limitaciones constitutivas de un único sujeto-portavoz de dicha representación. Se trataría de una desvelación de los límites que el lenguaje imprime a los discursos y a las prácticas discursivas productoras de los diferentes procesos de “rarefacción” en los que se ha fundado dicha dialéctica. Habría que estudiar también el papel del sujeto tradicional en su propia configuración subordinada así como en la transmisión de toda una elaboración de verdad y saber. Frente a este sujeto único, existe la posibilidad de crear nuevas identidades, basadas en la diferenciación y el continuo movimiento: multiplicidad de sujetos y significados que implican un nacimiento no desde lo ya construido, sino desde la falta, desde la carencia del “no ser”.

3. Cambio del lugar de enunciación, desde el sujeto masculino, heterosexual, blanco, occidental, hasta el ser ambiguo que se expresa, indeciso y perdido, como voz poética desprovista de autoridad. El discurso queda subvertido desde el mismo momento en el que una escritora lo utiliza para decir lo contrario de lo que siempre se ha dicho, interrumpiéndose la consideración de verdad al ponerse en duda precisamente su autoridad. La hazaña de nombrar de forma múltiple el

---

<sup>439</sup> Acerca del sujeto lírico, remitimos a las ideas planteadas en el análisis de *Evohé*.

mundo queda en manos de una voz poética masculina, pero implícitamente identificada con una mujer: su autora.

4. Búsqueda de esa unidad primigenia, anterior a la representación, a la confusión de la torre de Babel. Dicha búsqueda —ese “paraíso perdido” o “edad de oro” a la que aludían los griegos— es la evidencia del fracaso de la sociedad actual, portadora de una supuesta imagen única, establecida mediante una violencia ejercida sobre las cosas. Pero el cambio solo es posible a través de una experiencia poética y erótica que conduzcan al encuentro efectivo con el otro. Un encuentro que requiere a la vez un recorrido interno que suponga el descubrimiento de un “otro” en el interior del “yo”, fruto de las prácticas discursivas del poder. Dicho proceso no se puede llevar a cabo utilizando los métodos ya conocidos, sino que es dado a modo de “revelación”, en un instante sin tiempo ni espacio en el que el “ser” se une al “no ser” y es posible experimentar por un momento el absoluto.

5. Presencia de diferentes recursos estilísticos y formales, ligados a los aspectos señalados y mediante los cuales estos se hacen posible.

Para el desarrollo de estas cuestiones seguiremos la división del poemario realizada por María Rosa Olivera Williams, que entendemos acertada y que nos servirá para organizar mejor el análisis. La propuesta de esta investigadora, en su artículo sobre el erotismo en Delmira, Mistral y Peri Rossi, es clasificar el poemario en cuatro partes, que según ella se corresponden con “los estadios del ritual del amor”<sup>440</sup>. Así, la primera haría referencia al origen de la humanidad, a la diferenciación como elemento primordial del conocimiento del otro, que incluiría los poemas “Los hijos de Babel”, “La condena”, “Amar” y “Transfiguraciones” (pp. 5-8). La segunda parte correspondería a los poemas que van de “La extranjera” (p. 10) a “Clave” (p. 44) y están unidos por el motivo común del reconocimiento de los amantes y el nacimiento de su mutua atracción. La experiencia erótica quedaría plasmada en los tres poemas que componen la tercera: “Misa profana”, “Auto de fe” y “La búsqueda”. Las composiciones de la última serie, desde “La pasión” (p. 50) hasta “El parto” (pp. 66-67) completarían el ciclo, tratando la supervivencia de los amantes después del amor. La imbricación entre este ordenamiento y las cuestiones anteriormente señaladas será fundamental para obtener una visión de conjunto y a la vez pormenorizada de las diferentes prácticas discursivas que se ven reflejadas en el libro.

---

<sup>440</sup> La cita completa dice: “Eros en este poema largo —compuesto por sesenta secciones y al que podemos subdividir en cuatro series que reproducen los estadios del ritual del amor— retoma su función de comunicador [...]” (Olivera-Williams, María Rosa, “Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana. Agustini, Mistral y Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXV, Núm. 186, (Enero-Marzo 1999), p. 127.

De manera general, la obra pone en cuestión las relaciones tradicionalmente establecidas entre lenguaje, identidad y verdad. La continua ambigüedad en la que se mueve el poemario obliga a una reflexión acerca de los modelos establecidos y deja en evidencia los mecanismos del poder de la representación y su función performativa. Para ello, la primera figura que se trastoca es la de Dios, a quien el ser humano se ha dirigido como garante de posibles respuestas, de su propia situación en el mundo. Pero el dios al que la voz poética se dirige no es capaz de llevar a cabo su tarea (puesto que duerme) y el otorgamiento de sentido queda en manos de los diferentes “hijos de Babel” (como el título del poema) a quienes no les queda más remedio que convertirse en dueños de su propia identidad. De ese sueño de Dios, de esa ausencia (“Dios está dormido / y en sueños balbucea”, p. 5) surgirá la palabra nueva que pueda elaborar nuevas individualidades, libres de los signos anteriores del lenguaje:

Dios está dormido  
y en sueños balbucea.  
Somos las palabras de ese Dios  
confuso  
que en eterna soledad  
habla para sí mismo<sup>441</sup>.

Comienza así una aventura que, como tal, parte de una pérdida (la “condena” a la que hace referencia el poema de la p. 6<sup>442</sup>) y de la nostalgia que ello produce, pero que implica también el anuncio de que algo diferente va a ocurrir, aunque aún no se sepa cómo. En cualquier caso, el camino elegido, si se quiere eludir las antiguas representaciones, tendrá que implicar necesariamente el encuentro con el otro, lugar por antonomasia de las diferencias y límite incuestionable (al menos hasta ahora) de nuestro “desdichado yo”. En este sentido, la apuesta de la voz poética por contar esta andadura desde la experiencia amorosa es más que acertada y no sólo porque amar implique reconocer y aceptar al otro, sino porque precisamente obliga a la persona a traicionarse a sí misma, como sujeto unido a una representación, garantía de certezas:

Amar es traducir  
-traicionar-  
Nostálgicos para siempre

---

<sup>441</sup> Peri Rossi, Cristina, “Los hijos de Babel”, *Babel Bárbara*, Caracas, Ediciones Angria, 1990, p. 5. Recordamos que en adelante todas las citas seguirán esta edición.

<sup>442</sup> “La condena” es el título del poema que dice así: “Ángeles caídos / fina piel de la nostalgia: / sombra de lo que pudimos ser / en remoto paraíso / Caímos / por el vértigo mayor de la belleza / a las múltiples patrias del dolor.” (p.6)



del paraíso antes de Babel<sup>443</sup>.

Pero amar no da ninguna certeza, sino todo lo contrario, se funda en el desbarajuste y el caos, el desorden de lo que se ha sido hasta ese momento y la configuración de un nuevo proceso, fundado en el “no ser”, en cuyo reflejo se perciben aún restos del paraíso perdido:

Vivimos entre dioses antiguos  
divinidades arcaicas  
escondidas en los gatos  
en las ondulaciones del pulpo  
en el corte majestuoso de una mujer descalza  
que nos mira con ojos antiguos  
Como imágenes desplazadas de religiones ya sin fe,  
sin celebrantes<sup>444</sup>.

La adopción de esta nueva identidad, de las diferentes voces que la conforman, empieza por el desaprendizaje del propio sujeto, tal y como el amante protagonista expone en *Solitario de amor*:

Para amar a Aída, desaprendí el mundo, olvidé la cultura. Soy un hombre incivilizado, alguien que no sabe. He perdido los hábitos, han estallado como deflagrados por una energía destructora. [...] Separado de los demás hombres por mi diferencia irreconciliable (soy uno que ama, que está enamorado, es decir alguien improductivo, insociable, salvaje), observo los hábitos de los otros como si fueran pequeños aprendizajes que debo realizar, pero cuya ejecución me resulta sumamente dificultosa. Me gustaría preguntar a qué hora debo comer, y qué debo comer. Mis gustos y aficiones han variado, también, súbitamente, deflagrados por la misma fuerza que hizo estallar los hábitos.<sup>445</sup>

El lugar del enamorado es el no-lugar, la ausencia del mundo representado, ahora definido a partir de la transformación continua, como portador de un lenguaje insignificante —sin referentes previamente signados— que elabore desde su condición. El reconocimiento mutuo se hace imprescindible, senda inescrutable hacia lo desconocido, allí donde los límites del yo —de ese yo arcaico— se disuelven en la “noche oscura de los significantes”, abrazando todo lo que implica “Babel” y sus múltiples facetas “bárbaras”.

La relación estrecha entre Babel-mujer y Babel-lengua hace pensar en un recorrido paralelo, que nombra al ser amado al mismo tiempo que funda una palabra novedosa. “Babel” es “bárbara” pero también es ella misma, término ungidor de poesía, de una nueva identidad originada no en una serie de signos nada inocentes, sino en una revelación de la otra en sí misma. El primero de los

---

<sup>443</sup> “Amar”, p. 7.

<sup>444</sup> “Transfiguraciones”, p. 8.

<sup>445</sup> Peri Rossi, Cristina, *Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pp. 59-60. Citaremos siempre por esta edición.

poemas que componen la segunda parte es —no por casualidad— “La extranjera”, la mujer instalada en el silencio, como un cofre secreto que la voz poética tiene que abrir y descifrar. Y sin embargo, el acto del bautismo<sup>446</sup> que enseguida acomete no distancia suficientemente al sujeto lírico de los tópicos de la representación, empeñado en darle una identidad, a pesar de reconocerla “Babel de la diversidad / ambigua como los sexos” (p. 11):

Contra su bautismo natal  
el nombre secreto con que la llamo: Babel.  
Contra el vientre que la disparó confusamente  
la cuenca de mi mano que la encierra.  
Contra el desamparo de sus ojos primarios  
la doble visión de mi mirada donde se refleja.  
Contra su altiva desnudez  
los homenajes sacros  
la ofrenda del pan  
del vino y el beso.  
Contra la obstinación de su silencio  
un discurso largo y lento  
salmodia salina  
cueva hospitalaria  
signos en la página,  
identidad<sup>447</sup>.

En el acto de bautizar confluyen la ceremonia eclesiástica y la empresa adámica. Ambas están relacionadas con el nacimiento y la fundación de la realidad, mediante ellas se traza el origen como un mito en el que la figura paterna (Dios, Adán) representa la parte activa, mientras el mundo permanece en silencio, a la espera de ser reconocido. No es casualidad que aparezca entonces la figura de Casandra (que profetizaba desastres que nadie creía), portadora del habla nunca escuchada, de los lenguajes desterrados al ámbito de la glosolalia<sup>448</sup>, atribuidos a los bárbaros (y por extensión, a todas aquellas figuras expulsadas de la sociedad: locos, mujeres, homosexuales, niños...). En el ámbito hispanoamericano, Leopoldo Zea analiza esa visión que se aplicó a los

---

<sup>446</sup> El ritual aparece tanto en “La extranjera” (que reproducimos completo arriba) como en “El bautismo” (“Yo te bautizo Babel entre todas las mujeres / Babel entre todas las ciudades”, p. 11).

<sup>447</sup> “La extranjera”, p. 10.

<sup>448</sup> Junto con Eco, entendemos este término como “lenguaje incomprensible, formado a partir de la mezcla de lenguas”, pero copiamos la definición del *Diccionario de términos filológicos*, por parecernos tremendamente interesante: “Enfermedad que afecta al lenguaje, consistente en que el enfermo crea palabras y las dota de significación”. (Lázaro Carreter, Fernando, *op. cit.*, Madrid, Gredos, 1987, p. 212). Resulta curiosa la fuerte adscripción canónica de su autor, que considera la creación de palabras nuevas un síntoma de enfermedad. Si siguiéramos el mismo criterio, tanto la literatura como el propio lenguaje religioso (tantas veces creadores de nuevas palabras, a partir de “revelaciones”) se encontrarían en la misma situación y cabrían dentro de los lenguajes “glosolálicos”. Y dado que la lengua es viva, y tiende continuamente a ello, es probable —según el señor Carreter— que una enfermedad como tal pueda matarla, salvo que exista un organismo como la Real Academia, capaz de controlarla, puesto que “limpia, fija y da esplendor”. Un magnífico ejemplo de “glosolalia” o “grammelot” (del francés *grommeler*, que significa “mascullar, refunfuñar, hablar sin sentido”) encontramos en el monje Salvatore de *El nombre de la rosa*.

indígenas desde la época de la conquista, aquella que más adelante se extendió a la identidad latinoamericana en la polaridad “civilización / barbarie” durante la Ilustración y en el XIX con las teorías sociológicas del positivismo suscritas por Sarmiento en su *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). Al parecer, Homero inspiró a Aristóteles su visión del “bárbaro” como siervo subordinado a los griegos, por ser extranjero ajeno al orden, idioma y cultura de la polis griega: “Por esto dicen los poetas, con sobrada razón, que los griegos sean señores de los bárbaros, casi dando a entender que naturalmente es todo uno, ser bárbaro y ser siervo”<sup>449</sup>. Las mujeres quedarían en una posición intermedia, subordinada, entre los varones y los esclavos.

Es ella —como Babel— quien, desde lo no signado, desde las palabras que conforman la poesía y el mito, expone su ceguera como presencia y como método de reconocimiento<sup>450</sup>:

Yo te bautizo Babel entre todas las mujeres  
Babel entre todas las ciudades  
Babel de la diversidad  
ambigua como los sexos  
nostálgica del paraíso perdido  
-útero materno-  
centro del mundo  
cordón umbilical

“Poeta -grita Babel-  
soy la ciega de las lenguas  
la Casandra en la noche oscura de los significantes”<sup>451</sup>.

Y del mismo modo lo plantea el protagonista en la novela:

Los ciegos no ven: reconocen. Los ojos sin luz de los ciegos no se dirigen a las cosas o a los seres — que no ven—, sino a unos modelos ideales, abstractos, que está en la caverna. Los ojos de los ciegos no están a la altura de los objetos terrenales, sino más arriba: en el espacio del sueño. Sólo sus manos están a la altura de los objetos. Su operación es esencial: el mensaje de las manos —forma, textura, calor, frío, humedad, peso— es remitido a la memoria de la especie, a unos modelos ideales de los cuales el objeto es sólo una de las posibles representaciones. En cambio, nosotros, los videntes,

---

<sup>449</sup> Aristóteles, *Política* (2 vols.), Barcelona, Orbis, 1985, p. 30.

<sup>450</sup> Tal era la concepción de los griegos, según se advierte en la siguiente cita de Umberto Eco: “El hombre de la Grecia clásica creía que sólo él hablaba la única lengua digna de este nombre: los otros eran Bárbaros, es decir, etimológicamente, criaturas que balbuceaban. Ahora en cambio es justamente el presunto balbuceo del extranjero el que surge lleno de promesas de revelaciones ocultas.” (Eco, Umberto, “La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea”, *CIC*, nº 4, Servicio de Publicaciones UCM, 1999, p. 135). Las “revelaciones ocultas” aluden a una búsqueda de sabiduría nueva, llevada a cabo por los druidas y sabios de Oriente, surgida tras la crisis del racionalismo clásico. La idea es la misma que recoge Cristina Peri Rossi en este poemario, en el que Babel se muestra “bárbara” en este sentido y cuyo balbuceo de extranjera está lleno de secretos y palabras que descifrar.

<sup>451</sup> “El bautismo”, p. 11. Los guiones pertenecen al texto original. Recordemos que la figura del sujeto masculino que da nombre aparece recogido en la figura de Adán en los poemas de *Evohé* (ver pp. 21, 22 y 23 como ejemplos), así como en algunos de *Diáspora* (“[...] Le: / puso nombres diversos / que aparecieron en los libros, / nombres como Alejandra, Ariadna, Amaranta / (porque la A mayúscula tenía algo de su aire de dominio) [...]”, Barcelona, Lumen, 1976, p. 51)

permaneceremos sujetos a la diversidad de lo aparente, a la multiplicidad de lo sensible, a lo engañoso particular. Seducidos y atrapados en la inagotable diversidad, no elevamos los ojos. Toco a Aída como un ciego: lenta y meticulosamente, para reconocerla. No necesito elevar los ojos, porque miro con dos miradas simultáneas: la aparente que recorre la superficie, y la mirada del ciego, que remite lo mirado a la memoria de la especie. La palpo como quien ha de (re)conocer antes de nombrar<sup>452</sup>.

El método del ciego alude a la vez al mito de la caverna y al paraíso antes de Babel, a esa supuesta nueva identidad perdida, ansiada, sustentada en la certeza de la unidad de lo vivido con lo representado, de la imagen con el mundo, la palabra y la cosa. Pero el origen de la especie hunde sus raíces en un lenguaje que es pura transgresión, espacio y tiempo en movimiento, elemento desestabilizador, la palabra que perturba al ser y también lo funda, de ahí el deseo de permanencia en una individualidad fija, aunque sea figurada:

En la ciudad, hay una consigna:  
“No amarás al extranjero”.  
Babel, sardónica,  
se ríe del viejo emblema  
mezcla lenguas diversas  
declina los verbos muertos  
y apostrofa en occitano.

Descubre palabras raras  
y las lanza entre los dientes  
como piedras de un río arcaico  
-primigenio-

He de hacerme un collar  
con esos abalorios,  
señas de identidad del extranjero<sup>453</sup>.

La curiosidad sigue a la transgresión, convertida en conquista del cuerpo, recorrido por las manos y la lengua, en un desplazamiento de los sentidos de su valor más puramente sensorial al erótico que descubre y crea:

La extranjera es curiosa.  
Sus manos palpan mi cuerpo  
como los pasos de un ciego.  
Palmo a palmo me dejo recorrer

---

<sup>452</sup> Peri Rossi, Cristina, *Solitario de amor*, op. cit., pp. 16 y 17.

<sup>453</sup> “La transgresión”, p. 12. La identificación de la palabra con la piedra aparece también en otros poemas: “porta gloriosa una palabra, / piedra de luz” (“La pescadora”, p. 28); “como quien extrae del vientre / la piedra / el mineral / la veta extraña” (“La envidiosa”, p. 30) y “Todo estaba escrito en su rostro / como en una piedra antigua” (“Clave”, p. 44). Por otra parte, se advierte en estos versos la triple significación que Babel tiene en el poemario: ciudad, mujer-extranjera y mezcla de lenguas.

-vibra el élitro zahorí-  
Lame mis entrañas  
prueba el agua de las fuentes  
mide mis caminos,  
descubre los túneles secretos  
los desfiladeros entre montañas.  
No sabe si el territorio nuevo la complacerá;  
En todo caso, su deber es auscultarlo,  
como corresponde a una recién llegada,  
a la exploradora,  
a la cruel conquistadora<sup>454</sup>.

A pesar de haberla bautizado, la extranjera sigue siendo tal para la voz poética amante, quien se propone definirla gracias al descubrimiento de sus más íntimos secretos, atendiendo a las antiguas escrituras, dioses, genealogías, ciudades, códigos o cosmogonías. Tanto en “Fundación” (“La extranjera es portadora de secretas escrituras”, p. 14) como en “Las leyes de la hospitalidad” (“De este modo rindo homenaje / al lugar donde nació / a la extranjera que la dio a luz / a la secreta genealogía de parques / y ventanas que celebró su primera menstruación”, p. 15)<sup>455</sup> encontramos ejemplos de esa búsqueda del paraíso, de esa edad anterior a Babel, a la cultura, en la que el signo se correspondía con el mundo. Pero la tarea es vana, el secreto de la extranjera es ella misma y ningún lenguaje es capaz de acotarla, de conquistarla utilizando el mismo empeño de siglos anteriores:

Muy antigua  
con pálidas reminiscencias romanas en el pelo  
  
y ecos etruscos en el cuerpo  
(diosa púber en las ruinas del Tirreno  
dios imberbe en las necrópolis egeas)  
  
y muy moderna  
(contemporánea de los altos rascacielos  
y del pánico a la bomba  
-soledad del único pendiente  
en el lóbulo androgino-) [sic]  
  
las palabras que te convocan  
primigenias en la lengua antigua y materna  
se vuelven obscenas en la segunda piel del uso,  
la cultura,  
ancha geografía

arca venerable

---

<sup>454</sup> “Babel, la curiosidad”, p. 13.

<sup>455</sup> Remitimos a otros ejemplos en “Instantánea de Babel en una piedra I” (p. 16), “Instantánea de Babel en una piedra II” (p. 17), en “La ofrenda” (p. 18) y en “Abalorio” (p. 19).

traición traicionada  
en medio de la cual

también

Te amo<sup>456</sup>.

Babel se revuelve dentro de su propio signo, volviéndolo más que antiguo, anacrónico, y liberándose ella misma del anclaje en un tiempo eterno, de raíces profundas hundidas en el mito y la religión. Su inadaptación es reflejo de la incapacidad del individuo moderno para conocerse a sí mismo y encontrar su lugar en un mundo cada vez más disperso:

Ídolo enorme y antiguo  
de pasadas religiones  
desplazado en el tiempo  
por una terrible confusión de eras

Tardía para el culto místico de las almas  
-San Juan, la tímida Lucía-  
para el sacrificio de la carne mártir en la cruz

y tardía, también,  
para el claro paganismo de Eva  
que come y muere sin conciencia  
(tardía para el éxtasis de la carne  
que ignora la angustia  
porque no conoce la muerte)

Flotas, sin entender,  
en las ruinas de ciudades desacralizadas  
(sin religión, sin poesía)  
como un ídolo enorme y antiguo  
suspendido en aguas muertas<sup>457</sup>.

El supuesto anacronismo del ser se basa en la fractura de las concepciones universalistas de la representación, sustentadas en un tiempo cíclico y uniforme, en el que todo se repite. Babel es la extranjera repleta de significados y de recuerdos de lo antiguo, de símbolos religiosos inexplicables en un tiempo que lleva implícita su propia destrucción. Las referencias bíblicas que aparecen en el poema (San Juan, Lucía, la Cruz, Eva) y que conforman los principios de tal pensamiento carecen de significado en un mundo que ha echado abajo no solo sus dioses sino cualquier atisbo de adscripción a ideologías, dogmas o creencias. En este sentido, su figura es hija casi perfecta de la modernidad, enclavada en una región sin límites y destinada a no comprenderse. Así lo explica Octavio Paz en un pasaje de *El arco y la lira*:

---

<sup>456</sup> “Babel, la ambigüedad”, p. 20.

<sup>457</sup> “Iconografía”, p. 21. Los guiones aparecen en el original.

La rebelión de los poetas románticos y la de sus herederos modernos no fue tanto una protesta contra el destierro de Dios como una búsqueda de la mitad perdida, descenso a esa región que nos comunica con lo *otro*. Por esto no encontraron lugar en ninguna ortodoxia y su conversión a esta o aquella creencia nunca fue total. Detrás de Cristo o de Orfeo, de Luzbel o de María, buscaban esa realidad de realidades que llamamos lo divino o lo *otro*. La situación de los poetas contemporáneos difiere en esto radicalmente. Heidegger lo ha expresado de una manera admirable: *Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser*; y agrega: *cuyo iniciado poema es el ser*. El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento. Pero nuestra situación histórica se caracteriza por el *demasiado tarde* y el *muy pronto*. Demasiado tarde: en la luz indecisa, los dioses ya desaparecidos, hundidos sus cuerpos radiantes en el horizonte que devora todas las mitologías pasadas; muy pronto: el ser, la experiencia central saliendo de nosotros mismos hacia el encuentro de su verdadera presencia. Andamos perdidos entre las cosas, nuestros pensamientos son circulares y percibimos apenas algo que emerge, sin nombre todavía<sup>458</sup>.

La cita recoge claramente ese sentimiento de indefensión que la voz poética le otorga a Babel como símbolo de la búsqueda del ser humano por “sense”. El “ídolo” de los versos citados alude no solo al pasado mítico, sino a la divinización de la mujer en una sociedad en la que el culto al cuerpo femenino pertenece más al orden económico que al sagrado o religioso. Su figura, aunque inscrita aún por lo signado que le impide la total liberación (“muy pronto”), se encuentra más atravesada por los juegos de la publicidad y la propaganda que por una moral cristiana (“demasiado tarde”).

Precisamente de los signos implícitos en esa cultura, de los rasgos impuestos sobre las cosas, surge la belleza oculta en la mente del sujeto “descubridor”, que no puede evitar sentirse embriagado ante la presencia de la “cultura” al mirar a la amada:

*La belleza está en la mirada del observador*

Obscena como una foto desplazada  
te miro culpablemente  
víctima del delirio de las formas:  
en la lente dúplice de mis ojos  
de mis manos  
surge de pronto el perfil de Regina Cordium  
amada por Rossetti  
la Beata Beatrix  
y el Narciso Incomparable,

---

<sup>458</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1998, pp. 268-269. Los subrayados pertenecen al original.

de Leonor Fini<sup>459</sup>

Además de ser sinónimo de “revelación” (como toda poesía), el título del poemario (“Visión”) rompe con ese “pacto de la ceguera”, imprescindible para el reconocimiento mutuo. Toda la tradición occidental sitúa el sentido de la vista como forma universal de acceso al mundo y al conocimiento, pero ha sido siempre la mirada de un observador que no se siente observado ni puesto en duda. Es la capacidad misma de ver la que le permite reconocer al mundo en su organicidad —es decir, en su representación— dejando al objeto mirado en el reino de una ceguera significadora, pues incapacita al otro para realizar la misma operación. Solo en la experiencia amorosa, erótica o mística es posible que los papeles se inviertan, pero siempre con el temor del que se sabe descubierto y pierde de pronto su protección (no es otra cosa lo que le ocurre al ser seducido<sup>460</sup>). El hecho de que su propia criatura se dirija hacia el sujeto creador (sea este hombre, Dios o autor) pone en entredicho no solo la relación establecida sino todo el fundamento de verdad que lleva implícito. Es normal entonces que la mirada del otro provoque naufragios, inundaciones, catástrofes, porque disuelve las bases establecidas, a favor de lo ambiguo:

Cuando la extranjera me mira  
mis ciudades se sumergen  
oscurécense los cristales de las iglesias  
que amo tanto  
se ocultan los animales familiares  
naufragan las huellas de mi estirpe  
y -confuso- balbuceo babélicas palabras  
de imposible traducción. [...] <sup>461</sup>

De lo ambiguo parten las composiciones siguientes, configurando las diferentes facetas de Babel en la búsqueda de su propia identidad. Así, Babel será “argonauta” (p. 24), “enfurecida” (p. 25), la que despierta de su “lecho legendario” (p. 26), “violenta” (p. 27), “pescadora” (p. 28),

---

<sup>459</sup> “Visión”, p. 23. Encontramos algunas referencias pictóricas en este poema: a la obra de Rossetti (*Regina Cordium* y *Beata Beatrix*) y a la de Leonor Fini, cuyo *Narciso Incomparable* contrasta totalmente con los anteriores. Mientras que las figuras de Rossetti representan el ideal femenino de la época, el cuadro de Fini descompone por completo el mito de Narciso, puesto que ya no es una única imagen la que se ve en el agua, sino dos: la del propio Narciso y la de otra figura de quien solo conocemos las piernas y que aparece difuminada en el reflejo. Metafóricamente, así es el rostro casi desaparecido de ‘la mujer’, observado por ‘el hombre’ que se mira a sí mismo. La visión del amante no se entrega completamente a un ideal de belleza establecido, sino que busca en ella la individualidad de ese otro (otra). En cualquier caso, ambas representaciones se muestran bastante andróginas.

<sup>460</sup> Sobre las capacidades transgresoras de la seducción y su importancia en la poesía de Cristina Peri Rossi hemos visto algunos ejemplos en el análisis de *Lingüística general*. Atendiendo al conjunto de su obra (y especialmente a partir de *Solitario de amor*) podría realizarse un interesante trabajo en esta dirección, que dejaremos para investigaciones posteriores.

<sup>461</sup> “Las leyes de la hospitalidad”, p. 15. Los guiones son del original.



“rencorosa” (p. 29), “envidiosa” (p. 30) o “maldiciente” (p. 31), emprendedora de su propia aventura. Lejos de ser una operación sencilla, la aprehensión de sí conlleva el conocimiento de que somos esa palabra que nos nombra pero que no poseemos<sup>462</sup>, y que la única posibilidad de atisbarla es el desligamiento de todo lo aprendido y la vuelta al origen, allí donde la palabra es piedra (p. 25, “piedra de luz”), balbuceo, gemido (pp. 30 y 31). La ira de Babel es consecuencia de esa lucha consigo misma, de esa imposibilidad<sup>463</sup>. Exige una revelación que implique ser nombrada (“En algún lugar ha de estar / esa palabra única / que la nombre para siempre / Parto de nalgas, / último sello / que hay que saltar, / para empezar a ser”<sup>464</sup>) y por ello envidia a las sirenas (mito), a los sacerdotes (religión) y al poeta (poesía) capaces de encontrar la palabra “justa”. Busca de manera inadecuada, al hacerlo en los “antiguos diccionarios” (p.27), en las “aguas oscuras de las lenguas” (p. 28), en “la gran bola del tiempo”, en su “sueño ensimismado” (las dos últimas citas son de la p. 29) y solo su cólera logra sacarle las “voces que no son las suyas”; y “desterrada del idioma / de pronto se tiende en la cama y gime” (p. 31), un gemido “ancestral”, que sin embargo conecta con el nacimiento, con el balbuceo del origen (“Bienvenida, Babel, entre los mortales, / porque quien gime, en vez de hablar, / será consolado<sup>465</sup>”). Libre de los signos que la atan al pasado, de la búsqueda de la luz como símbolo de la verdad, Babel se introduce en “la noche oscura de los significantes”(p. 11), en lo impenetrable de su ambigüedad, para descubrirse “otra” en el seno de su ser:

Luego, cansada,  
se duerme  
entre viejos diccionarios  
como almohadas.  
Confía en que el sueño  
sea un himen membranoso  
y en el regreso al pasado  
de la noche abisal  
las palabras rompan la cripta

---

<sup>462</sup> Añadimos la cita completa de Ángel Gabilondo sobre este pensamiento de Foucault: “La *historia* de la locura es locura del *lenguaje*. Sin olvidar el dolor y el sufrimiento de esta experiencia, la cuestión será cómo podemos hacernos cargo de una palabra que ni siquiera se limita a encontrar obstáculos para ser proferida, es palabra, la palabra en que uno mismo consiste, y que no se posee”, (Gabilondo, Ángel, “Introducción”, en: Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996. pp. 21-22). Las cursivas son del texto.

<sup>463</sup> Sobre tal ira se puede leer también en *Solitario de amor*: “Cuando, cansada de lamer, de comer, de robar, de absorber, de devorar, Aída se harta de su presa, como una enorme comadreja saciada, se echa en el lecho, a dormir. La saciedad la malhumora y la agría su carácter. Rumia antiguos agravios que junta en su cuarto, como trofeos malignos. De la bolsa marsupial saca un insulto que ha anidado en sus entrañas como un tumor.” (p. 163)

<sup>464</sup> “El desafío”, p. 27.

<sup>465</sup> “Babel, la maldiciente”, p. 31. Nótese la utilización del lenguaje religioso, que sigue el de las “Bienaventuranzas”.

atraviesen la membrana  
y la penetren  
                    ósmosis de la cual  
Babel despertará  
como la otra de sí misma<sup>466</sup>.

Como vemos, el proceso que la ha llevado a ello no ha sido la inserción en lo simbólico sino la ósmosis, la unión consigo misma<sup>467</sup>, con aquella parte de su ser que viene de antiguo, de la “noche abisal”. Convertida en la “otra de sí misma”, Babel se resistirá a ser nombrada por cualquier sujeto que intente poseerla, y por ello escapa a las antiguas analogías:

Si fuera un animal,  
sería la lenta tortuga que reptaba  
por las eras  
                    pesada de memoria.

Si fuera un elemento  
sería la tierra profunda  
con su hondo calor.

Si fuera espacio  
sería la esfera  
ancha  
y redonda.

Si fuera un olor  
sería el olor seco de la madera  
y del hasch.

Si fuera una flor  
sería la turbadora belladona  
                    (*“mujer hermosa y veneno mortal”*)

Si fuera un sonido  
sería el latido hondo  
del tambor

Si fuera una ciudad,  
Babel sería la múltiple Babilonia,  
poblada y confusa,  
                    virgen y pública,  
sagrada y profana<sup>468</sup>.

---

<sup>466</sup> “Babel, la noche”, p. 32. En los últimos versos resuena el “Je suis un autre” de Rimbaud.

<sup>467</sup> Recordemos que este concepto alude tanto a la mezcla entre dos líquidos o gases como a la influencia recíproca entre dos individuos. Se trata, por tanto, de la mejor forma de aceptación y conocimiento del otro.

<sup>468</sup> “Babel, las analogías”, p. 33. La última estrofa señala ese carácter ambiguo y complementario de Babel, del que venimos hablando. Las analogías sirven en este caso para una mera aproximación, sin llegar a definirla.

Emprendiendo la tarea de construir un nuevo orden (“hay mañanas en que Babel báquica / despierta agitada / y cambia de lugar las habitaciones / trastorna el orden de los muebles / cambia lámparas e intenta instaurar / una nueva geometría”<sup>469</sup>.) la voz se detiene y deja hablar al libro, a la propia poesía, poniendo en evidencia su ansiedad por nombrar:

Hay gente que espera que la palabra  
del poeta la nombre,  
deje constancia de su identidad.  
No saben que el poeta no habla de los seres,  
sino de símbolos<sup>470</sup>.

No se trata de que el ser surja de esa palabra, de esa identidad poblada de signos. El ser solo puede hallarse en lo innominado, allí donde la experiencia es salto, renuncia, pérdida, goce; sobre todo, encuentro con el otro:

Ser *uno mismo* es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro. La idolatría del yo conduce a la idolatría de la propiedad; el verdadero Dios de la sociedad cristiana occidental se llama dominación sobre los otros. Concibe al mundo y a los hombres como *mis* propiedades, *mis* cosas. El árido mundo actual, el infierno circular, es el espejo del hombre cercenado de su facultad poetizante. Se ha cerrado todo contacto con esos vastos territorios de la realidad que se rehusan [*sic*] a la medida y a la cantidad, con todo aquello que es cualidad pura, irreductible a género y especie: la substancia misma de la vida<sup>471</sup>.

El descubrimiento de Babel es la conciencia de su finitud ante la imposibilidad de proponerse límites. El abandono de categorías previas abre las puertas al ser para asirse a sí mismo, recreándose a cada instante:

Su falta original —ser fundamento de una negatividad— lo obliga a crearse su abundancia o plenitud. El hombre es carencia de ser, pero también conquista del ser. El hombre está lanzado a nombrar y crear el ser. Ésa es su condición: poder ser. Y en esto consiste el poder de su condición. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo<sup>472</sup>.

Pero la posibilidad de nombrar no debe otorgarle al ser humano la dominación sobre el otro. Es imprescindible trascender nuestra condición (vida/muerte) y reconciliar los contrarios, ser todos

---

<sup>469</sup> “Babel, el espacio”, p. 35.

<sup>470</sup> “Poética”, p. 34.

<sup>471</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 268. Las cursivas son del original.

<sup>472</sup> *Idem*, p. 154.

los contrarios que nos constituyen, ser “mismo” y “otro”, volverlos complementarios: no “vida o muerte” sino “vida y muerte” unidas en el mismo ser. La experiencia amorosa, igual que la mítica o la poética, tiene la facultad de hacernos entrever, por un instante, esa indisoluble unidad. No es casual que aparezcan estas tres vertientes en los versos de Cristina Peri Rossi, puesto que cada una en su especificidad representa la puerta de entrada a un atisbo de totalidad. Dicho esto, no compartimos el análisis que propone Eduardo Chirinos en uno de sus artículos], puesto que su lectura se instala en la perspectiva tradicional del sujeto enunciador, creador de objetos que se poseen:

En ese tránsito al símbolo que supone el nombramiento del poeta, el ser se aligera de biografía, pierde su significación individual y se encarga de correspondencias, metáforas, analogías, es decir, de palabras. Sólo la palabra poética redime a los seres de su pequeñez biográfica y los transporta a otro espacio donde conquistan su verdadera identidad. “Te nombro, luego existes”, dice la hablante del poema de Peri Rossi dándonos a entender que Babel no es una persona sino un símbolo, pero un símbolo fundado en la palabra. Esta comprobación adquiere un carácter dramático si recordamos que la palabra (al igual que el símbolo y el deseo) sustituye con su presencia la posesión directa y sin intermediarios de un objeto ausente. Por eso, la historia que este libro nos cuenta es también una meditación sobre los límites del lenguaje poético, su valor fundacional y su confrontación constante con ese otro lenguaje que Babel encarna [*sic*]<sup>473</sup>.

Su visión de Babel coincide con la de la mujer tradicional:

[...] solamente mira, se deja interpretar, se ofrece, amenaza con el silencio o con el grito y el insulto. De esa fricción nace una reciprocidad que no siempre es justa con Babel dada su peculiar naturaleza: el deseo significativo del que es objeto (que se traduce en el deseo de posesión amorosa) explica el afán bautismal de la hablante, quien sólo cuenta con el precario y escurridizo poder de las palabras. No olvidemos que Babel es nombrada y como tal sólo existe en función de quien la nombra<sup>474</sup>.

Curiosamente el autor habla de la transgresión de la libertad de Babel, pero considerándola pasiva (“silencio obstinado, ídolo cruel que no emite signos y obliga a la hablante a cantar en el desierto”<sup>475</sup>) y añade en una nota, para rematar su idea: “Que no emita signos no quiere decir que no los posea. Babel es la suma de signos que, como un libro -un cuerpo- abierto, esperan ser descifrados. De allí la ávida escopofilia de la hablante respecto de Babel”<sup>476</sup>. El análisis continúa de manera similar, hasta llegar a la página 33, en donde encontramos un nuevo ejemplo, más evidente,

---

<sup>473</sup> Chirinos, Eduardo, “Babel en la noche oscura de los significantes (silencio, erotismo y creación poética en **Babel Bárbara** [*sic*] de Cristina Peri Rossi)”, *Cifra Nueva*, Trujillo, n° 7, (enero-junio 1998), p. 28.

<sup>474</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>475</sup> *Ibidem*

<sup>476</sup> *Idem*, p. 29, nota 1. Los guiones pertenecen al texto original.

de incomprensión del texto. Atendiendo a la referencia a Lacan que aparece en uno de los poemas, Eduardo Chirinos anota lo siguiente:

La mención a las ideas de Lacan no es gratuita. La misma hablante recurre a ellas para fijar hiperbólicamente la oscura antigüedad de Babel (“Anterior al travestismo / a los poemas de Rimbaud / al análisis del lenguaje / ya [*sic*] Lacan”) y denunciar de paso su incómoda pero redimible pertenencia al orden simbólico<sup>477</sup>.

Sin embargo, una lectura completa del poema nos da la clave de que su interpretación es totalmente errónea:

Amo tu dificultad  
la torpeza dormida de tus gestos  
como un lento animal antiguo  
del Mesozoico  
con las extremidades fijas  
en el lodo prenatal

Anterior a la cultura  
a la perversión del instinto  
a la transformación del hambre  
en apetito  
y del sexo  
en fantasía

Anterior al travestismo a  
a los poemas de Rimbaud  
al análisis del lenguaje  
y a Lacan

Anterior al nacimiento de los lagos  
y a la multiplicación de las lenguas

familiar a las piedras  
a los fósiles marinos

Como un ídolo cretense sellado  
que ningún sabio puede descifrar<sup>478</sup>.

Para empezar, el título del poema es “Antropología”<sup>479</sup>, es decir, el estudio de “los aspectos biológicos del hombre y de su comportamiento como miembro de una sociedad” (según la

---

<sup>477</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>478</sup> “Antropología”, p. 43.

<sup>479</sup> Con este mismo título encontramos un poema de *Europa después de la lluvia* que recoge esa renuncia al orden establecido en favor de lo antiguo-natural: “Hay noches como ésta / en que la parte más joven de mi cerebro / (ésta que sólo viene del Mesozoico) / entra en contradicción con la primera, / la que se remonta a Neanderthal. / Entonces en mis palabras de amor / hay una oculta destrucción / te acaricio con incertidumbre / olvido quién soy / no sé quién eres / [...]” (Madrid, Ed. Fundación Banco Exterior, 1987, p. 10)

definición del *DRAE* en su edición de 1992). Dicho título nos podría llevar por un camino equivocado si lo tomáramos al pie de la letra, pero conociendo las estrategias de la autora y sus preferencias estilísticas, es fácil percibir el contenido irónico. La amada, Babel, se desplaza dificultosamente, “como un lento animal antiguo / del Mesozoico / con las extremidades fijas en el lodo prenatal” (p. 43, vv. 3-6). Y luego añade: “Anterior a la cultura / a la perversión del instinto / a la transformación del hambre / en apetito / y del sexo / en fantasía” (vv. 7-12). ¿Cómo, después de esta estrofa, el señor Chirinos puede hablar de su “pertenencia al orden simbólico”? ¿quién ha convertido el instinto en perversión, el hambre en apetito y el sexo en fantasía? Si ese animal antiguo que aparece en el texto es anterior, no puede ser nombrado por un sujeto instalado en dicho orden. El resto de estrofas continúan en este sentido<sup>480</sup>, hasta terminar en los dos últimos versos, en los que precisamente expresa la dificultad del erudito y de la antropología para descifrar a ese otro, que se encuentra fuera de ese orden y por tanto es imposible de apresar mediante sus categorías, concepciones y lenguajes.

En esta misma línea, los poemas que anteceden a este (“Abecedario”, “Y sigue”, “Babel bárbara”, pp. 40, 41 y 42, respectivamente) no pueden tampoco ser leídos como “el tantálico esfuerzo de la hablante por presentificar su objeto y convertirlo en significante último”, a pesar de que “los significantes —como lo recuerda Lacan— sólo pueden conducirnos a otros significantes, articulando en su infinita búsqueda la mecánica del deseo”<sup>481</sup>. No existe ningún tantálico esfuerzo porque la acumulación de palabras no tiene el objetivo de nombrar a Babel y darle una identidad preconfigurada. No hay una única palabra que la nombre, porque el mismo origen de Babel es la ambigüedad, de manera que todos esos términos, incluso los que la contradicen, forman parte de su ser. Así se demuestra sobre todo en aquellos versos en los que la voz poética se dirige a ella utilizando vocablos ordenados alfabéticamente:

Arisca y un poco a abstracta  
Babélica y a veces bostezante  
Carnal y cortesana  
Densa, dominadora,  
Emancipada y escenográfica  
Feroz y fosca  
Gutural, gramática  
Húmeda, honda,  
Insidiosa y a veces ingenua

---

<sup>480</sup> No en el que indica el investigador: la referencia a Lacan es un mero ejemplo, podría haber señalado a cualquier otro autor del orden académico.

<sup>481</sup> Chirinos, Eduardo, *op. cit.*, p. 33.

Jerigonza, jacobina,  
Lábil, lenta  
Melancólica, mustia  
Neurótica, nostálgica,  
Ojerosa, onomatopéyica  
Púber y a veces pusilánime,  
Quimérica, quisquillosa,  
Rebelde, rumiadora,  
Solitaria y a veces salvaje,  
Telúrica, túrgida,  
Uterina, umbilical,  
vehemente y siempre vulnerable<sup>482</sup>.

Una enumeración que continúa en otro poema:

Ambigua y anacrónica  
Belicosa, beligerante, [...]  
Hegemónica, heterodoxa,  
Íntima, insatisfecha, [...]  
Primitiva, polémica,  
Quijotesca,  
Recia,  
Silabante,  
Totémica,  
Virgen<sup>483</sup>.

Y también en el siguiente:

Altiva como la la a A (anaconda)  
Balbuceante como la B (Babel bárbara) [...]  
Sardónica como la S (soez, soñadora)  
Turbadora como la T (tañido y tambor)  
Ungida, como la U (umbria [sic], ungulada)  
Visceral, como la V (vientre, voluta)  
Yuxtapuesta, como la Y(yoica)

te maldigo y te bendigo  
te nombro y te fundo<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> “Abecedario”, p. 40.

<sup>483</sup> “Y sigue...”, p. 41.

<sup>484</sup> “Babel bárbara”, p. 42. Vemos cómo en este poema la forma de nombrar es diferente, usando el estilo más propio de la analogía, el “como si”. Asimismo, es interesante el uso de la enumeración caótica en las composiciones señaladas, lo que permite no solo definir a Babel en su complejidad sino también entender el diccionario como ese lugar en donde el orden alfabético prefigura encuentros inesperados, que permiten ser “jupiteriana y jónica”, “hegemónica y heterodoxa”, “franca y fingidora”. Idéntico recurso encontramos en *Solitario de amor*:

“—Hoy me siento muy *be* —dice Aída, siguiendo el juego.

Babel, bacante, bárbara, bella y brutal, bramadora, burlona, bravía, bovina, biliosa, bostezante, a veces beoda, babeante, bestial.

—Bala, bebe, bencina, burbuja, benjuí, bisturí, balsa, boca, blanco, bolo, blonda —dice Aída, asociando libremente. [...] A la noche, bajo la cama, los diccionarios están de pie. Dormidos bajo la O opalina, bajo la dorada D, y en mis sueños hay palabras que no conozco, como bastelo y bondino”. (pp. 99-100).

Eduardo Chirinos continúa con planteamientos similares en el resto de su trabajo, llegando a afirmar que:

La ambivalencia emocional de Babel (“Odia y ama al poeta / que habla demasiado”) refleja no sólo su despecho frente a la dependencia de quien la nombra y la consecuente desvaloración de su condición de objeto que la hablante interpreta y diseña, sino también el deseo de invertir su pasiva condición de emanadora de signos para convertirse ella también en significadora. Este desafío hunde a Babel en “la noche oscura de los significantes”, donde el logro creador es tan doloroso como la experiencia del parto y tan inútil como la producción del excremento<sup>485</sup>.

No entendemos a qué inútil experiencia de la “producción del excremento” se refiere, y tras releer el poema creemos que puede tratarse de un error de interpretación del verso número 11 (“parto de nalgas”). Añadimos a continuación el poema completo al cual se refiere:

Babel, violenta,  
enfurecida,  
hojea antiguos diccionarios  
como un profanador de tumbas.  
En la noche ciega de las lenguas  
exige una luz  
reclama una revelación  
En algún lugar ha de estar  
esa palabra única  
que la nombre para siempre  
Parto de nalgas,  
último sello  
que hay que saltar,  
para empezar a ser<sup>486</sup>.

Formando parte del auto-descubrimiento de Babel encontramos en “Amanecer primero” (p. 36) reminiscencias de un naufragio previo y que establece un claro vínculo entre algunas de las obras anteriores de Peri Rossi y el relato de los supervivientes del diluvio bíblico. Según el mito, los hijos de Noé se dispersaron por diferentes lugares del planeta y parte de sus descendientes podrían haber poblado la ciudad de la famosa torre. De este modo, a la confusión de lenguas se une la idea de la diáspora como característica de Babel, “una geografía difusa / un pueblo soterrado” en donde se ven obligados a aprender una lengua nueva, bárbara (en el sentido griego), “con ecos de loro / y el timbal de la tormenta”, semejante a aquella mediante la cual Dios pudo haberse dirigido a

---

<sup>485</sup> Chirinos, Eduardo, *op. cit.*, p. 35.

<sup>486</sup> “El desafío”, p. 27.



Adán<sup>487</sup>. La referencia al grito de “Tierra” del último verso parodia a su vez el mito viril del descubrimiento y de la conquista, esta en su doble acepción (en cierto sentido no muy diferentes) guerrera y amorosa:

Flotábamos en el lecho  
-arca de Noé-  
como venidos de otro mundo  
y raras criaturas nos acechaban  
en el amanecer pluvioso  
(caras de monos, ojos de ratón)

En las nubes sudorosas como almohadas  
había signos ocultos  
  
una geografía difusa  
un pueblo desterrado.

Aprendíamos una lengua nueva  
con ecos de loro  
y el timbal de la tormenta

Dije: “Tierra”  
y era tu vientre.<sup>488</sup>

No hay que olvidar, sin embargo, que el lugar al que llegan no es un paraíso, sino el destierro. Tal caracterización de Babel no es inocente y alude a una intención claramente religiosa y política de desprestigiar el desarrollo implacable de la ciudad de Babilonia (de donde se supone que procede su nombre) y que conocieron los hebreos esclavizados en ella. Incluso se llega a tergiversar su etimología, puesto que del significado de esta como “puerta de los dioses” se pasa al conocido de aquella otra como “confusión”. La capital de Mesopotamia, como otras ciudades de este imperio, contaba con un “zigurat” o torre en cuya cima se enclavaba un santuario. Su intención, lejos de la que se le impuso en el relato bíblico, no era desafiar a los dioses sino invocar su acercamiento a la tierra. Era un espacio de encuentro entre lo divino y lo humano, de carácter eminentemente sagrado. La grandiosidad de estos emplazamientos y el sobrecogimiento que ello pudo haber producido en el pueblo hebreo son suficientes para entender el por qué de un mito que se extendió fácilmente como símbolo del castigo ante cualquier clase de desafío, que al dirigirse a la divinidad implicaba también al orden político. Lo cual puede leerse claramente en el relato original:

---

<sup>487</sup> Recordemos que esta era una de las teorías medievales para explicar la forma de comunicación divina previa a la constitución del lenguaje adánico, que dará lugar a un largo debate sobre el origen y las características de una supuesta lengua perfecta.

<sup>488</sup> “Amanecer primero”, p. 36. Las comillas y los guiones pertenecen al original.

Todo el mundo tenía un mismo idioma y usaba las mismas expresiones. Pero al emigrar los hombres desde Oriente, encontraron una llanura en la región de Sinear, y se establecieron allí. Entonces se dijeron unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y cocerlos al fuego». El ladrillo reemplazó la piedra y el alquitrán les sirvió de mezcla. Después dijeron: «Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. Así nos haremos famosos, y no nos dispersaremos por todo el mundo.» Yavé bajó para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando, y dijo Yavé: «Veo que todos forman un solo pueblo y tienen una misma lengua. Si esto va adelante, nada les impedirá desde ahora que consigan todo lo que se propongan. Pues bien, bajemos y confundamos ahí mismo su lengua, de modo que no se entiendan los unos a los otros.» Así Yavé los dispersó sobre la superficie de la tierra, y dejaron de construir la ciudad. Por eso se la llamó Babel, porque allí Yavé confundió el lenguaje de todos los habitantes de la tierra, y desde allí los dispersó Yavé por toda la tierra. (*Génesis*, 11)<sup>489</sup>.

El temor de Yavé es claro: “Veo que todos forman un solo pueblo y tienen una misma lengua. Si esto va adelante, nada les impedirá desde ahora que consigan todo lo que se propongan”. La maldición de las lenguas no es grave por su confusión implícita sino por aquello que oculta, el truncamiento de una utopía: la de una comunidad libre de dioses (e incluso de estado). De este modo, se dejaba claro lo que podría ocurrirles a aquellos que osaran levantarse en contra de la voluntad divina —del poder en sus múltiples facetas— al tiempo que se consideraba peligroso el trabajo de un pueblo unido. Así lo expone Umberto Eco, citando a Hegel:

En ese momento Hegel (*Estética* III, 1,1) recuerda: ‘¿[sic]Qué es lo sacro?’ pregunta una vez Goethe en un dístico. Y responde “lo que mantiene unidos todas las almas” ’ [sic] En la vasta llanura del Eufrates el hombre construye una ingente obra de arquitectura; todos trabajan en común y la comunidad de la construcción se convierte al mismo tiempo en el fin y el contenido de la obra en sí misma. Pero precisamente, esta construcción de un vínculo social no es simplemente una unión patriarcal: al contrario, se ha disuelto la simple unidad familiar, y la construcción que se alzó hasta las nubes representa el objetivarse de esta unión precedente ahora disuelta y la realización de una nueva y más amplia. Los pueblos de entonces trabajaron todos unidos, y tal como se habían reunido para hacer esta obra desmesurada, así el producto de su actividad debía ser el vínculo que por medio del terreno excavado, de las piedras superpuestas y por el cultivo, por así decir arquitectónico de la tierra, se ligaban los unos a los otros, tal como actualmente hacen las costumbres, los hábitos y la constitución jurídica del Estado que son los que proporcionan tal unidad<sup>490</sup>.

Pero el significado del relato iba más allá del mero desafío. La destrucción de la Torre y la confusión posterior reafirmaban el carácter primigenio, original, del lenguaje adánico —y por tanto de la palabra divina— anterior. El hebreo apareció entonces como lengua perfecta, portadora de la verdad, de forma que la relación entre las palabras y las cosas quedaba naturalizada: el nombramiento de Adán representaba la verdadera naturaleza de lo nombrado. Este hecho supuso una clara diferenciación entre los lenguajes supuestamente surgidos de la ruptura y aquella otra lengua, perdida para siempre para el resto de los mortales pero salvaguardada por los hebreos, de

---

<sup>489</sup> La cita está tomada de la edición “Latinoamérica”, de 1995.

<sup>490</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 147

cuyo discurso se desprendía la universalidad. Tal argumento desplazaba al resto al terreno de lo oscuro, lo extranjero y monstruoso, inscribiendo el mismo sentido a la mezcla y diversidad de culturas que conformaban el mundo. Junto a este importante distanciamiento, el relato impone una visión interesada de la Historia, puesto que critica la supuesta dominación perpetrada por los constructores de la torre —la Babilonia que mantuvo a los judíos como esclavos— a la vez que construye su propio discurso igualmente dominante e imperialista. En palabras del investigador Xabier Laborda:

Para el redactor del *Génesis* la torre es una montaña artificial que sirve a un credo de idólatras. De ahí que en las escrituras se presente como un desafío intolerable que recibe su castigo, con la confusión de lenguas, la ruina de la ciudad y la diáspora de sus habitantes. Babilonia quedó descrita como la ciudad montaña, un símbolo destructivo que estuvo habitado por ídolos contrarios al dios verdadero. El mito de Babel condenó a los antiguos captivos del pueblo hebreo, explicó la pérdida de la lengua original y sabia, y juzgó la diversidad de las lenguas como un castigo moral<sup>491</sup>.

Precisamente sobre la diversidad lingüística y la relación amorosa dice el poema “La torre”:

En el mundo hay más de un millar de lenguas  
sin contar la nuestra  
sin contar la confusión  
de tus verbos y los míos. (p. 37)

### 3.7.3 Palabra, cuerpo y liturgia

El poemario continúa con composiciones alusivas a la belleza de Babel —deconstruida mediante juegos del lenguaje: de “opulenta” a “Opus lenta” (p. 38)— así como a sus orígenes naturales (“Orígenes”, p. 39). De nuevo aparece el descubrimiento, a pesar de ese miedo al otro-diferente, un miedo que posee signos arcaicos, emparentados con lo religioso, lo mitológico, lenguajes en los que dominan las manipulaciones del discurso establecidas por los grupos de poder. Cierra este apartado un poema breve que recoge los resultados de esta tarea del mutuo conocimiento:

Todo estaba escrito en tu rostro  
como en una piedra antigua:  
Si no quise leer

---

<sup>491</sup> Laborda, Xabier, “Babel y la biblioteca, máscaras del mito en la lingüística”, *Revista de estudios filológicos*, n.º 25, (julio 2003). Recurso electrónico: *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, [https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-17-babel\\_y\\_la\\_biblioteca\\_-articulo.htm#\\_ftn1](https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-17-babel_y_la_biblioteca_-articulo.htm#_ftn1), p. 6.

fue por miedo a la revelación<sup>492</sup>.

Los tres poemas de la tercera parte se refieren explícitamente a la etapa del contacto sexual de los amantes. En el primero de ellos (“Misa profana”, p. 45) se mezcla el lenguaje religioso con el erótico, bastante metaforizado. El discurso de la voz poética queda entrecortado por parte del lenguaje litúrgico<sup>493</sup>:

Te amé en el *Miserere*

con algo venido de lo antiguo

*Kiryaleison*

la fuerza primitiva de la carne  
(Segunda estación: los brazos en cruz)

Con algo de la emoción salvaje  
de religiones absolutas

*Kiryaleison*

Diosa del máximo abandono,  
primitiva y pagana.

Los altos árboles  
y esta forma de hablarnos:

*Gloria*

los peces pequeños  
y el rumor de las plantas:

*Gloria*

las fiestas de la amada lujuria:

*Gloria*

Tu pensamiento es absoluto  
Cuando me reclamas  
un estremecimiento  
sacude la tierra

Huir es imposible

No hay roca que me oculte

---

<sup>492</sup> “Clave”, p. 44.

<sup>493</sup> “El Miserere” es el nombre que recibe el Salmo 51, oración de penitencia conocido como el “Kyrie Eleison” o “Kyria Eleison” (“Señor, ten piedad”) que forma parte fundamental de cualquiera de las misas cristianas. Dicho sentido contrasta con el “Gloria” y el “Aleluya”, más laudatorios. Por otra parte, hay que señalar en estos versos la afinidad con la sacralización del amor sexual en *Prosas profanas* de Rubén Darío.

ni hogar que acoja al fugitivo

*Kiryá*

Soñé escapar

*eleison*

y los mares se rebelaron

Las palabras se volvieron contra mí

*Domini*

quedé desguarnecido

*eleison*

La edad de la razón se cernía sobre mí

sus residuos mediocres,  
sus despojos

Vuelvo, sumiso,  
al antiguo culto.

Aleluya.

Las dulces y ardientes ceremonias  
del *amour fou*

donde se nace  
y se muere  
mil veces  
con todas las cosas del mundo

aureoladas de luz febril  
y declinación

¡Aleluya!<sup>494</sup> (pp. 45-47)

La intercalación de las expresiones latinas acompañan los diversos estados del amor, desde el “kirya eleison” mediante el cual el amante pide piedad ante la “fuerza primitiva de la carne” hasta el “¡Aleluya!” final, en el que se regocija por su regreso a los placeres del amor. Se muestra así la lucha del enamorado entre el dolor y el placer que le proporciona tal experiencia, que recuerda con la pasión de quien ha conocido el paraíso (“Los altos árboles / y esta forma de hablarnos: / *Gloria* / los peces pequeños / y el rumor de las plantas: / *Gloria*”) y de la que no puede escapar, a pesar de sus intentos (“Huir es imposible / No hay roca que me oculte / ni hogar que acoja al fugitivo”). Una vez más, la amada es “Diosa del máximo abandono, / primitiva y pagana”, y su “pensamiento absoluto” hace temblar las bases de su enamorado, como sucede cuando la voz divina se dirige a sus

---

<sup>494</sup> Las cursivas pertenecen al texto.

criaturas: “Cuando me reclamas / un estremecimiento / sacude la tierra”. Utilizando el lenguaje religioso en una operación que lo desacraliza —aunque demuestra una vez más lo unido que está al erótico— el poema retrata la fuerza demoledora de la pasión por encima de lo que se puede considerar “razonable”, razón por la cual el amante regresa siempre, “sumiso, / al antiguo culto. / Aleluya. / Las dulces y ardientes ceremonias / del *amour fou*”.

El siguiente texto es una declaración de amor escondida también bajo la forma del discurso religioso, esta vez del “Auto de fe”. Según la doctrina católica, el “auto de fe” era el “castigo público de los penitenciados por el tribunal de la Inquisición”<sup>495</sup>. Cabe pensar que el sentido que Peri Rossi le da en este poema alude más al autosometimiento que el amante se inflige y que padece con abnegada pasión (la misma que podría dirigirse a la figura divina). Según la definición encontrada, el auto de fe es a la vez palabra y acontecimiento, puesto que es el mismo discurso el que realiza el acto. El documento que llevaba a la ejecución del castigo sobre el hereje, como cualquier auto, constaba de numerosas referencias a otros escritos y leyes, así como al dogma y la moral católicas, para sostener su resolución. Del mismo modo, la voz poética invoca a toda una serie heterodoxa de discursos y concepciones para convertir su declaración amorosa, en acto —y por ende, puesto que se trata de un “auto de fe”, en un castigo:

Con voces inmisericordes

con coros báquicos y aleluyas  
con palacios destruidos cuyas ruinas soberbias admiramos.

Con espacios blancos donde flotan irreales  
barcos hundidos.

Con una corte de princesas de tarot  
y espadas de cartón para los juegos de la tarde.

Con la fuerza del Antiguo Testamento  
cuyos apocalípticos pecados  
son siempre más intensos  
que los mediocres desacatos del presente

Con las herejías ebrias de fe  
de los hijos rebeldes de la Iglesia

Con fantasías nocturnas llenas de presentimientos

Con los presagios de los sueños  
y de las hojas de los tréboles

---

<sup>495</sup> Tomamos la definición del DRAE en su edición de 1992, al entender que se trata de una fuente lo suficientemente católica como para darnos una explicación “fidedigna” del término. Curiosamente, en la misma entrada encontramos “hacer auto de fe de una cosa” con el significado (familiar y figurado) de “quemarla”.

Con la turbia mirada de los ocelotes en celo

con esta sujeción al deseo  
llamada -otro sí- abnegación

Sin ninguna simplicidad

Te amo<sup>496</sup>.

No es necesario decir que el discurso religioso —que, como el científico, se arroga ser portador de la verdad— es parodiado de manera clara a través de los elementos elegidos por el amante para hacer valer su fe. Junto a aquellos de índole más puramente religiosa (“voces inmisericordes”, “aleluyas”, los pecados del Antiguo Testamento —mucho mejores que los presentes, en evidente ironía— “las herejías ebrias de fe”) se encuentran los de corte mitológico (“coros báquicos”, palacios en ruinas), esotérico-simbólico (“princesas de tarot”, “los presagios de los sueños / y de las hojas de los tréboles”) así como los nacidos de la imaginación —propia o aprendida— (“espacios blancos donde flotan irreales / barcos hundidos”<sup>497</sup>, “fantasías nocturnas”) e incluso los relacionados con la naturaleza (“ocelotes en celo”). Todos cumplen la función de otorgarle verdad a la declaración última del amante, la cual, como no podía ser de otra manera, se torna “abnegación”, sacrificio de una voluntad esta vez no por motivos religiosos (a los que aludiría su definición primigenia) sino pasionales. Tal es el carácter de esa “sujeción al deseo” que cita en sus últimas líneas, y cuyo valor contradictorio —sufre y ama, se anula de manera voluntaria— le lleva a afirmar: “Sin ninguna simplicidad / Te amo.”

“La búsqueda”, texto con el que termina esta tercera parte, constituye curiosamente un auténtico “auto de fe” del amante, en el cual reconoce su error (“Como el ciego escruta signos con las manos / yo busqué en ti una certeza antepasada”, p. 49) al tiempo que expresa la índole de su nuevo descubrimiento, el de aquel saber que lo ataba al orden establecido, a la “confusión de eras y de espacios” que le llevan a conectar con el origen, el “animal prehistórico / que rumia / en el olvido fragmentos de lo que supo / y ya no sabe.” (p. 49).

El último bloque de poemas, que hace referencia a lo que queda “después del amor”, comienza con unos versos que nos traen de nuevo ecos de otras obras: de los naufragios, las

---

<sup>496</sup> “Auto de fe”, p. 48. Recordamos que la errata del verso 19 (“otro sí” en lugar de “otrosí”) se corrigió en la edición de *Poesía reunida*.

<sup>497</sup> Encontramos en este verso una autorreferencia al poema de *Europa después de la lluvia*, “Aquí todavía todo está flotando”, en el que dice: “la pequeña arca flota / algo inclinada hacia el oeste / su chimenea lanza humo / asciende por el pesado espacio / o se hunde en el mar sin fondo / sin áncora, sin fin”. (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 95).

catástrofes y los sobrevivientes de la experiencia amorosa: “Salimos del amor como de una catástrofe aérea / Habíamos perdido la ropa / los papeles / a mí me faltaba un diente / y a ti la noción del tiempo [...] Y nos despedimos con la vaga sensación / de haber sobrevivido / aunque no sabíamos para qué”<sup>498</sup>. Le siguen algunas composiciones acerca del deseo del amante (“Erótica”, p. 51, “La ley de la gravedad”, p. 52 y “Alquimia”, p. 53) interesantes por la utilización del lenguaje científico, al menos en dos de las señaladas (“La ley de la gravedad”<sup>499</sup> y “Alquimia”<sup>500</sup>), tendencia que aparecerá mejor desarrollada en poemarios posteriores.

Por otra parte, y en disonancia con lo planteado por María Rosa Olivera-Williams, entendemos que no todos los poemas de esta parte se corresponden con ese “después” de la experiencia amorosa. Los textos que lo forman, desde “Invocación” (p. 54) hasta el final, están unidos más bien por el núcleo común de esa búsqueda del ser de la que hemos hablado. Reformulando un poco su propuesta podemos decir que la división de la obra comenzaría con la elaboración de la identidad perdida de Babel, luego por el reconocimiento mutuo de los amantes (en una configuración diferente a la dialéctica del amo y el esclavo) y por último por la unión de ambos en uno solo, en la propia Babel que renace de la mirada (“Esa mirada, Babel, reclama un escriba”, p. 54), del sueño (“Babel no tiene quien la nombre / y al nombrarla la invente / la sueña erija torres”, p. 57), del nombramiento (“Te nombro, luego existes”, p. 58), del diluvio (“Siempre / en cualquier genealogía / hubo un diluvio”, p. 63), de la lectura y las interpretaciones (“No saber qué dice cuando dice / ni qué calla cuando calla [...] pero descifrar es tu tarea”, p. 64), de la simbiosis (“te tocó la suerte de las algas simbióticas: / necesitas otro organismo vivo / para fijarte”, p. 62), del deseo de ser otra (“Babel, desnuda, acaba de nacer”, p. 59) del desorden de las lenguas (“voy pronunciando lenguas [...] / el bable, la lengua que balbuceas / sobre mi hombro, las ballenas azules”, p. 60<sup>501</sup>), de la revelación (“Soñé que el viento me empujaba / en la noche de piedra”, p. 65) y por último, de las palabras (“La palabra, apuntando hacia afuera. / La palabra, sobresaliendo del vestido”, p. 66) cuando es Babel la que finalmente se crea a sí misma, en “El parto”.

---

<sup>498</sup> “La pasión”, p. 50.

<sup>499</sup> “Te amo con la inmutabilidad de las leyes físicas. / La tierra atrae a los cuerpos / como tú me atraes hacia tu centro / Igual que las piedras / caigo sobre ti desde mi altura” (p. 52).

<sup>500</sup> “Como los líquidos se precipitan unos en otros / las eras en ti van precipitándose / ecos antiguos de desprendimientos terrestres” (p. 53).

<sup>501</sup> El balbuceo aparece también en otras de sus obras, como en este poema de *Diáspora*: “Primitiva participas del rito de la palabra / como si fuera un juego / ceremonia de bacantes ebrias / Balbuceas los nombres de los dioses más secretos / con penetrante voz de hereje, / no de celebrante / y cuando cae la noche de los significados / bailas una danza macabra junto a los ídolos caídos.” (Barcelona, Lumen, 1976, p. 22).



El primer poema de la serie es “Invocación” (pp. 54-55), en donde ante la desnudez primigenia de la nueva Babel el amante propone vestirla de escritura. La desnudez alude a lo frágil: como buena hija de la modernidad, Babel sabe que el nacimiento implica la muerte y con ello la asunción del desamparo, del horror del ser humano ante su propia debilidad, “huérfana para siempre, ya que mortal” (p. 54).

En las composiciones siguientes el nacimiento de Babel se relaciona con el silencio (“Babel sabe que el silencio / es menoscabo”<sup>502</sup>) y el miedo a no ser nombrada. Un miedo que se personaliza en la experiencia del ciego (“Babel, desnuda, es como un niño ciego, / no tiene ojos / y mira, horrorizada, / con los ojos del tacto”<sup>503</sup>) y el mudo, “que en el terror del silencio / sabe que hay un secreto”<sup>504</sup>. Un temor que surge ante la ausencia del otro (“cambia el verde del iris diurno / por el negro del temor / cuando, sola, / Babel no tiene quien la nombre”<sup>505</sup>) aparentemente necesario para tener una presencia: “Te nombro, luego existes.”<sup>506</sup>. Ese “otro” a quien en otras ocasiones convierte en receptor de su transgresión, en un rival contra quien enfrentarse, en una gramática diferente:

Babel, Transgresora,  
como la amazona  
de pecho desnudo  
salta vallas, tensa el arco:  
todo obstáculo es desafío  
y en su libre gramática  
hay más de dos sexos -Alejandría-  
más de tres tiempos<sup>507</sup>.

---

<sup>502</sup> “La soledad de Babel”, p. 57.

<sup>503</sup> “Babel desnuda”, p. 56.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

<sup>505</sup> “La soledad de Babel”, p. 57.

<sup>506</sup> “Identidad”, p. 58.

<sup>507</sup> “Babel rival”, p. 59. (Los guiones son del original). El poema alude a la antigua ciudad de Alejandría y a la obra de L. Durrell. Se trata de una ciudad cuna de la civilización y ejemplo de convivencia de culturas, lenguas y prácticas. Sobre tal imagen mítica basó su novela Lawrence Durrell, tal y como se recoge en la siguiente cita: “Cinco razas, cinco lenguas, una docena de religiones; el reflejo de cinco flotas en el agua grasienta, más allá de la escollera. Pero hay más de cinco sexos, y sólo el griego del pueblo parece capaz de distinguirlos. La mercadería sexual al alcance de la mano es desconcertante por su variedad y profusión. Es imposible confundir Alejandría con un lugar placentero. Los amantes simbólicos del mundo helénico son sustituidos por algo distinto, sutilmente andrógino, vuelto sobre sí mismo. Oriente no puede disfrutar de la dulce anarquía del cuerpo, porque ha ido más allá del cuerpo. Nessim dijo, una vez, recuerdo — y creo que lo había leído en alguna parte—, que Alejandría es el más grande lugar del amor; escapan de él los enfermos, los solitarios, los profetas, es decir, todos los que han sido profusamente heridos en su sexo. (Lawrence Durrell, *El cuarteto de Alejandría. Justine*, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 12). Tanto la “libre gramática” como la diversidad de sexos y de tiempos se refieren a esa ciudad antigua, cuyo aparente caos constituía la base de su brillantez de conocimiento (literatura, arte, matemáticas, astronomía, etc.) y por ello mismo, de posible rebelión que gobernantes de todas las épocas intentaron dominar. Como Babel, Alejandría es también símbolo de la ambigüedad y de la diferencia. No es mera casualidad que Peri Rossi la cite en este poema.

De esa identidad diferente habla también el poema “Simbiosis” en clara rebeldía contra las formas tradicionales de nacer y de “serse”: “te tocó la suerte de las algas simbióticas: / necesitas otro organismo vivo / para fijarte / una voz que te bautice / para empezar a ser”<sup>508</sup>. Pero la simbiosis no es un bautismo tal y como lo conocemos, sino un proceso mediante el cual dos seres se dejan fundir en una unidad de la que ambos se benefician, sin perder su propia identidad.

En otro, es la enumeración la que regresa para nombrarla, mezclando lenguas y ciudades, haciendo uso otra vez del discurso religioso, en “Letanía” (p. 60) o atendiendo al barroquismo de su índole, a la imperfección señalada como valor diferencial con respecto al santo y al héroe —típicas figuras de la virilidad masculina (“Babel, barroca”, p. 61). Por otra parte, en “Lectura” encontramos una vez más la alusión a lo oculto: “es el secreto de tu deseo, / estratagema con la que te envuelve / como la araña a la mosca, / pero descifrar es tu tarea” (p. 64).

Poco antes del final, en “Revelación” (p. 65), el poema anterior al parto que la constituirá, se constata el imposible encuentro, la verdad de dos seres que fracasan, caminando en direcciones opuestas: “De modo que éramos como dos niños locos [...] / dos barcos opuestos / en la tempestad / Uno hacia Oriente / Otro hacia Occidente”<sup>509</sup>, empujados por un viento que les impide avanzar. Lo que el sueño-revelación-poema trasluce es la soledad intrínseca del ser humano, esa orfandad que conecta con el Dios del inicio, que “en sueños balbucea” (p. 5).

Por fin, en “El parto”, último poema del libro, Babel se pare a sí misma, dándose su propia identidad:

Desde el fondo del vientre,  
como una montaña,  
la oscura fuerza del deseo.  
El deseo, oscuro como una semilla.  
La semilla cerrada y muda  
como una ostra.  
Los labios de la ostra  
lentamente abriéndose,  
como la vulva.  
La vulva, húmeda y violeta,  
a veces, fosforescente.  
Babel, echada hacia adentro,  
como una semilla. Guardada  
como una ostra. Ensimismándose,  
como el caracol encogido.  
Babel torre, Babel casa escondida.  
“Es largo esconderse nueve meses”, dice Babel,  
henchida.

---

<sup>508</sup> “Simbiosis”, p. 62.

<sup>509</sup> “Revelación”, p. 65.

La palabra, apuntando hacia afuera.  
 La palabra, sobresaliendo del vestido.  
 La palabra, empujando su brote,  
 su alegría, su maldición.  
 Babel por las calles como una virgen,  
 como si nada escondiera. Babel bailando en bable.  
 Babel vestida.

Y de pronto, súbitamente, el grito.  
 Descendiendo por las piernas abiertas, el grito.  
 Desfondándose en las sábanas, el grito.  
 Licuándose en las caderas duras como anclas, el grito.  
 Forzándose a salir, el grito.  
 Brutal, ojeroso, hondo, gutural,  
 onomatopéyico,  
 negro, desentrañado,  
 el grito: partido en dos,  
 hecho de sangre,  
 voz de la víscera,  
 palabra sin lugar en el diccionario. (pp. 66-67)

La mezcla de lo natural y lo instintivo con el lenguaje le otorga a esta composición cierta ambigüedad, al considerarse Babel al mismo tiempo madre, virgen e hija. Al principio es el deseo el que traza el camino para elaborarse: “oscuro como una semilla” se desplaza hasta encontrarse hecho Babel dentro de sí misma, guardada “como una ostra. Ensimismándose, / como el caracol encogido. / Babel torre, Babel casa escondida. / “Es largo esconderse nueve meses”, dice Babel, / henchida.” (p. 66). De ese largo embarazo surge luego la palabra, “apuntando hacia afuera”, mientras Babel va por las calles “como una virgen [...] bailando en bable. Babel vestida”, auto-refiriéndose a los versos de páginas anteriores (pp. 56 y 60). Por último, llega el “parto”, precedido del grito “hecho sangre, / voz de la víscera”, descrito de diversas maneras (“Brutal, ojeroso, hondo, gutural, / onomatopéyico, / negro, desentrañado”) y mediante el cual nace aquello que la nombra, anterior a todo lo dado, a las categorías, a Dios y al propio nacimiento. Sorprendentemente, es el propio grito, “palabra sin lugar en el diccionario” —anterior incluso al balbuceo— lo que la constituye como ser. La revelación realmente produce un estremecimiento, sobre todo por el ritmo, cuyo *in crescendo* imita al del parto real, obligando al lector a sumirse en el texto, profundamente cautivado, como ocurre también con las revelaciones.

En los primeros once versos se utiliza la anadiplosis, figura retórica consistente en repetir una palabra del verso anterior (normalmente, la última) para empezar el siguiente. Dicha repetición es la responsable de que el ritmo vaya aumentando despacio, como durante las primeras contracciones: “la oscura fuerza del deseo. / El deseo, oscuro como una semilla. / La semilla cerrada

y muda / como una ostra”. Entre los versos 12 y 18 hay un remanso (ausencia de contracciones) antes de producirse un *crescendo*, mediante la iteración al principio de los versos 19-21 (“La palabra, apuntando hacia afuera. / La palabra, sobresaliendo del vestido. / La palabra, empujando su brote”) o al final (“Y de pronto, súbitamente, el grito. / Descendiendo por las piernas abiertas, el grito. / Desfondándose en las sábanas, el grito”, versos 26-30).

El ritmo se vuelve desenfrenado en las líneas siguientes, gracias al uso de las comas que separan los adjetivos y que le imprimen pausas cada vez más cortas a las frases: “Brutal, ojeroso, hondo, gutural, / onomatopéyico, / negro, desentrañado” (vv. 31-33). En el verso 34 se produce una pausa previa al momento final (“el grito: partido en dos”) que termina de manera brusca con la revelación de la última frase y cierra como un “amén” esta simulación, también, de letanía.

Un análisis más profundo de este poema nos lleva a entender que no es el grito, finalmente, quien crea al ser, sino la composición en su conjunto. La palabra revelada, original, que el ser humano-Babel busca no es una sino muchas, o una con diferentes significados. De ese grito, lo mismo que del balbuceo, ha de surgir el lenguaje en su naturaleza original, en su posibilidad connotativa, mágica (opuesta a la denotativa).

### 3.7.4 La poesía como principio y fin de la búsqueda

Siguiendo a Octavio Paz, la poesía es “hambre de realidad”<sup>510</sup>, evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos. Y ese “algo”, que forma parte indiscutible del ser, se revela gracias al poema y solo por él. Pero el lenguaje recuperado por la poesía, libre de los valores asignados por la cultura, no puede funcionar más que dentro del propio lenguaje poético: “El poeta no quiere decir: *dice*. Oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo”<sup>511</sup>. Las palabras de una composición poética no pueden sustituirse, no son instrumentos:

El regreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el último fin de la imagen, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. [...]. La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la

---

<sup>510</sup> Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 66.

<sup>511</sup> Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 110.

expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras —excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo<sup>512</sup>.

Se descubre así que es el propio lenguaje poético la revelación buscada por el ser, la palabra que lo nombra y lo convierte en irreductible. En este sentido, en la poesía se da la mayor experiencia de otredad, porque desbarata las falsas relaciones entre las palabras y las cosas, entre identidad, sujeto y poder, dejando a la vista la ausencia de sentido y la caída en el caos, la falta con la que todos nacemos: ese “poco ser”, esa pequeñez en medio del infinito. Pero dicha revelación confirma la libertad para comprender que la única forma de salvarnos es incluir ese vacío, de manera que ser mortales y ser vivientes no sean contrarios sino complementarios. La experiencia de la otredad consiste en vencer ese dualismo.

La muerte de Dios no significó solamente el dejar de pensar el mundo en función de lo dictado por las religiones sino que sobre todo activó la conciencia del horror primigenio del ser humano, el saberse solo y perdido en medio de un universo extraño, con las únicas certezas de saberse vivo y mortal. El miedo a la libertad, del que hablara Erich Fromm, está en el centro de esa pérdida, cuyo término positivo es la posibilidad y cuyas derivaciones vemos claramente en el desarrollo de la técnica, en la continua novedad que caracteriza a esta época. Del mismo modo que la libertad juega con lo infinito, la creación poética no cesa nunca y el libro parece estar siempre en continuo murmullo, en perpetua reescritura. *Babel bárbara* no se cierra con “El parto”, su afán creativo supera su propio espacio escrito para llevarlo más allá.

Tal concepción poética se encuentra ya en los poetas simbolistas, para quienes la poesía es la expresión, a través del lenguaje humano, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia, lo único que puede salvarnos de la nada. Esta es la visión de Mallarmé, que considera la poesía como única religión posible en un mundo sin Dios. La noción de uso poético del lenguaje que plantea —adelantándose a la teoría literaria posterior— rompe con la idea de la *mimesis* o imitación de la realidad, considerando que no existe tal vínculo entre las palabras y las cosas. Sus palabras no reflejan lo real, sino que lo anulan, lo suplantán, dejando que emerja la poesía en toda su “pureza”. Dicha concepción la encontraremos en buena parte de la literatura del siglo XX.

No es necesario aquí hacer un recorrido por las distintas poéticas hispanoamericanas del siglo XX, pero sí queremos citar a algunos poetas para quienes el vínculo entre las palabras y las cosas, el drama de la representación y la pregunta por la identidad han supuesto las bases de su

---

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 110.

obra. Evidentemente, la primera de esas voces tiene que ser la de Alejandra Pizarnik. Nadie como ella ha expresado ese desgarramiento, esa tensión entre el lenguaje y aquello que nombra como sed inalcanzable de ser. Ya en otros capítulos hemos hablado de la relación establecida en otros poemarios de Peri Rossi con la obra de la escritora argentina. Si bien aquí no aparece una referencia tan explícita, sí se extrae esa percepción suya, ese deseo constante de buscarse y ser nombrada, de que las palabras le otorguen un sentido, la salven del conocimiento de la propia mortalidad, de ese abismo que se abre en la muerte misma, en su durabilidad mucho mayor que la vida. Así, aparte de aquellos de sus poemas más conocidos en los que la poeta se pregunta por su identidad (“En esta noche, en este mundo”, “Sólo un nombre”), podemos señalar algunos ejemplos más precisos. En el primero de ellos, la voz poética se pregunta por el vacío que deja el nombre de las cosas, por esa ausencia que no puede separar la luz de la oscuridad, la realidad fugaz de su sentido:

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscara. Cúrame del vacío —dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que ya no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame —dije<sup>513</sup>.

Algo que se responde de alguna manera en otro texto, muy próximo a otros suyos en los que muestra esa ansiedad por apresar el mundo en su verdad y al mismo tiempo la certeza segura de la incapacidad del lenguaje para hacerlo:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa<sup>514</sup>.

En ocasiones, el encuentro con el otro se une al reconocimiento de ser “otras” (“otras voces”) de forma tal que no se aprecian los límites entre el “yo” y el “tú”:

Y yo sola con mis voces, y tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo<sup>515</sup>.

El poema se convierte también en ese espacio que augura la unidad completa del ser, la visión de lo absoluto gracias a la fusión de complementarios:

---

<sup>513</sup> Pizarnik, Alejandra, “Continuidad”, *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, Corregidor, Buenos Aires, 1998, p. 129.

<sup>514</sup> *Idem*, “La palabra que sana”, p. 163.

<sup>515</sup> Poema V de la serie “Endechas”, *Idem*, p. 167.

Escribes poemas  
porque necesitas  
un lugar  
en donde sea lo que no es<sup>516</sup>.

Otro autor atravesado por este tipo de preocupaciones es Roberto Juarroz, aunque su estilo se distancia del perirrossiano. Así, en su *Decimotercera poesía vertical* encontramos, abriendo el libro, el siguiente poema:

Palabras que me nombran.  
Pero todas las palabras me nombran  
cuando yo sé escucharlas.

Ahora debo aprender a decirlas  
para que otros se sientan nombrados  
si acaso las escuchan.

Para nombrar a un hombre  
se necesitan todas las palabras.

Ahora es sólo mi turno  
de continuar la ceremonia<sup>517</sup>.

La necesidad de salirse de las categorías dadas y del propio lenguaje está también presente en otras composiciones, como la que sigue:

Retroceder de todos los lenguajes.  
Reencontrar las palabras  
en su estadio de pájaros en vuelo,  
besos escapan de unos labios  
y se van por su cuenta  
a encontrar otros labios.

Y ya que no es posible  
hallar la desnudez de los orígenes,  
recuperar en las palabras  
algo tan suelto y libre  
como la desnudez de los cabellos.

Y cuando todas las palabras  
vuelvan otra vez a ser comienzo,  
también el hombre empezará de nuevo.

---

<sup>516</sup> Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 318. Este poema no aparece en la edición citada, de Corregidor.

<sup>517</sup> Juarroz, Roberto, *Decimotercera poesía vertical*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 7.

Y quizá todo empiece de nuevo<sup>518</sup>.

Asimismo, y en relación con esa búsqueda de un lenguaje original que nombre de nuevo las cosas, así como de los estrechos lazos que unen la poesía y el poema, encontramos lo siguiente:

Hay cosas que ocupan tanto su lugar  
que llegan a desplazarse a sí mismas  
y lo empujan todo alrededor,  
como inverosímiles criaturas que desbordan de su piel  
y no pueden reabsorberse.

Así a veces la poesía no me deja escribir.  
La escritura queda entonces aplastada  
como el pasto bajo un grueso animal.  
Y sólo es posible recoger unas pocas palabras  
pisoteadas en la hierba.

Pero todo poema no es más que un balbuceo  
bajo el balbuceo sin fin de las estrellas<sup>519</sup>.

Es sin embargo la obra de otro poeta, este mexicano, la que mayores similitudes muestra con la poesía de Peri Rossi (de hecho, se trata de un autor por el que repetidas veces ha mostrado admiración). Hablamos de Homero Aridjis, a quien también hemos citado al analizar *Evohé* y de cuyo estilo poético (enumeraciones, secuencias rítmicas propiciadas por la repetición de palabras al inicio de los versos, incluso cierta disposición formal) hallamos eco en buena parte de la escritura de la autora uruguaya. En el caso que nos ocupa, podemos citar algunos poemas a modo de ejemplo que como se verá muestran una cercanía mucho mayor que los citados de Pizarnik y Juarroz. Para empezar, se advierte el uso de términos y expresiones similares a las que Peri Rossi utiliza para designar a la amada —además del uso de la repetición en la quinta estrofa— en el siguiente poema:

ELLA violenta y pública  
piedra de abandono en los viveros del sueño  
en el peregrinaje lento de las horas  
que resbalan coloreándose hacia el Alba

exterminada y recobrada  
por batallones en su misma mano  
numerosos cuando la ocultan  
una sola sombra cuando el día la devuelve

faz que se dobla en el arco

---

<sup>518</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>519</sup> *Idem*, p. 66. También Juarroz utiliza el balbuceo para referirse al poema como “lenguaje original” que caracteriza al ser en su profundidad.



haciéndose durar en la luz que oprime  
para que la mirada amor o dardo  
sea ave que se eleva o desciende

plenitud quebranto inclinación  
fuego fatuo a medio cuerpo  
centro donde el esplendor se esparce  
o se concentra con el instante a la deriva

con los fetiches con los recuerdos  
con los proscritos de las calles  
con las mujeres que llaman con susurros  
con palabras de viento

con los que esperan que en lo oscuro amanezca  
para que su techo sea un techo dorado

Ella con lunas negras  
pareja y cada uno de los oponentes  
sobre el hallazgo y el trance  
al fondo de su secreto brilla<sup>520</sup>

Un estilo similar se advierte en otra composición, es la que se aprecian términos de uso más o menos abundante en la poesía perirossiana, como “ánfora” “pájaros”, “ciudades” o “mar”:

Ánfora para la fluidez implacable del origen  
para la libertad de los cuerpos  
yo te escribo sin nombre

así abro mi jaula de pájaros siniestros  
así prefiguro la seguridad de las manos  
así comprometo mi tiempo en tu tiempo  
así me descubro entero en ti compacta

Este es mi incendio de cauces y de cuencos  
mi confusión de estaturas y edades

Tú eres la impenetrable la siempre nueva  
la que dices a media voz tu movimiento

yo te escribo sin nombre en alianza  
con los fervientes de los ojos inmediatos

Tú elevas la densidad de las raíces  
tú afirmas lo que las otras niegan  
tú eres la verdad de mis días  
la espiral de mi comienzo

tú eres la inaplazable  
la mujer desnuda  
yo te escribo sin nombre

---

<sup>520</sup> Aridjis, Homero, *Mirándola dormir. Antes del reino*, México, FCE, 1984, p.119. Dadas las concomitancias que encontramos entre ambos, sería interesante realizar un análisis comparativo más profundo del diálogo intertextual, propuesta que dejamos para futuras investigaciones.

en las ciudades brumosas  
en los antemuros en la piel  
en las escaleras que no ascienden

Tú eres la que no se acaba de decir  
en una noche de verano  
la que viene del mar  
la que me precede

la que en tardes de lluvia  
se acuesta en los campos  
para que yo la ame<sup>521</sup>

Es evidente la presencia palpable en estos versos de temas de interés común, como la voluntad de nombrar a esa amada “sin nombre” que define como “la impenetrable”, “la siempre nueva”, “la que no se acaba de decir”, que cede por fin a sus deseos: “la que en tardes de lluvia / se acuesta en los campos / para que yo la ame”.

Sin embargo, el poema que más relación muestra con *Babel bárbara*, lo cual se verá a primera vista, es el siguiente:

AMO TU confusión  
los pájaros revueltos de tu lengua  
tus palabras simultáneas  
tu Babel tu Delfos  
sibila de voces enemigas

Amo tu confusión  
cuando dices noche y es el alba  
cuando dices soy y es el viento

tu Babilonia herida  
el equívoco que te hace fabular el silencio<sup>522</sup>

### 3.7.5 De la palabra única a las posibilidades múltiples del ser

Ya hemos visto cómo *Babel bárbara* desestabiliza el discurso del poder al atacar la forma misma de la representación, la imagen del mundo ligada a un lenguaje y una identidad fija que, gracias a él, repite esa representación, esa identidad y el propio lenguaje. Teniendo esto en cuenta,

---

<sup>521</sup> *Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 63. Una demostración más del interés de Peri Rossi por Aridjis es que incluyó la primera estrofa de este poema como epígrafe de *Evohé* en la edición de *Poesía reunida*, sustituyendo los versos de Safo que habían pasado a encabezar *Otra vez Eros*.

es posible situar el ejercicio del poder en el interior de esta estructura, triángulo terrible que obliga a la libertad a sumirse en el oscuro lodo de lo ya dicho o escrito, ininterrumpidamente. La significación, en su lado más oculto, lejos de dar estabilidad o certeza, ofrece la gran mentira del “yo hablo”, del lenguaje que “dice”, que nombra y con ello domina las cosas. En medio de un discurso disperso, la escritura moderna no apunta a nada salvo a la ausencia de sí misma, a la no pertenencia, a nada dicho más que en el momento de hacerse, de constituirse en la página en blanco. Ese lenguaje “insignificante”, convertido en experiencia poética, obliga al sujeto a salir de sí, a no ser más que silencio frente al “habla que habla”, oidor de un yo que no articula sonidos, que no es más que “un otro para sí”<sup>523</sup>.

Las condiciones que hicieron posible que tales significaciones cayeran dando paso a la modernidad (y a la posmodernidad) supusieron la oportunidad de un cambio de paradigma que conllevó la pérdida de todos los modelos, pero sobre todo, la no asunción de ninguno. Al dejar de confiar en todas las disciplinas y todos los discursos, lo único que quedaba era el lenguaje, pero repleto como estaba de marcas y designaciones, era preciso someterlo también a la duda. Sin embargo, puesto que el dudar era una actividad previamente establecida, el paso siguiente fue rastrear en el fondo de la sujeción que conforma al individuo, en su complicidad desconocida con la representación y por ende, con los mecanismos psíquicos del poder. La pregunta sobre el ser del lenguaje entroncaba así con el origen de las significaciones y del sujeto, cuya verdadera identidad se basa en la homogeneización y la repetición de arquetipos (de nuevo la “actuación” de Butler). Dicha operación le permite pertenecer al mundo de las categorías (familiares, laborales, de clase, nacionalidad, cultura, etc.), pero con el peligro siempre latente de ser excluido y pasar a formar parte de sus límites, de los estrechos márgenes marcados por todo aquello que se distancie de la única identidad verdadera (masculina-occidental-heterosexual-blanca-etc.): locos, enfermos, homosexuales, mujeres, poetas, etc. Y bien sabemos que esa caída es posible porque, como dice el niño del cuento, “el lenguaje es de los que mandan”<sup>524</sup>.

---

<sup>523</sup> La idea nos remite de nuevo a los conceptos de “actuación” y “actos performativos” de Judith Butler.

<sup>524</sup> Peri Rossi, Cristina, “La índole del lenguaje”, *Cosmoagonias*, Barcelona, Ed. Juventud, 1994, p. 92. En este mismo relato encontramos otra cita interesante: “«¿Quién le puso el nombre a las cosas?», le preguntó a su padre. El primero, el primero que las nombró. El que eligió los sonidos y dijo: «El lugar donde vivimos se llama casa y el astro que brilla a lo lejos se nombra con la palabra sol». Porque para imponerlo, para dar la orden de que fuera así (y en el mundo siempre había imposiciones y órdenes, por lo que él iba observando) era necesario hablar, y para hablar, era preciso antes saber qué querían decir los sonidos.” (p. 91). Las cuestiones planteadas por la inocencia del niño están emparentadas con la búsqueda de esa lengua perfecta anterior a Babel y que supuestamente revelaría la verdad de las cosas. Pero el mismo personaje del cuento, a pesar de su juventud o precisamente por ella, se responde: si el primero en nombrarlas tenía que conocer previamente el lenguaje, fue él mismo el creador o al menos formaría parte de su clase. El enigma del lenguaje de Dios, con el que supuestamente se dirigió a Adán, queda supeditado a un mero consenso entre sectores sociales dominantes, cuyo discurso se ha ido adaptando a lo largo de la historia.

Todo lo que Babel implica no lo encontraremos en este poemario, su significado se sale del ámbito lingüístico mismo para instalarse en los bordes incómodos que obligan al ser humano a preguntarse por su propia ubicación. Reconstruir la torre es dificultoso, a veces temerario, pero por alguna oscura razón siempre resulta atrayente. Tal vez porque, como propone Peri Rossi, en el fondo nos enamoramos de las diferencias y en el “resonar de tambores jacobinos” le cortamos la cabeza a todo lo anterior:

En esta visión en la que la torre parece anunciar el nacimiento del Estado Ético, la confusión de las lenguas es ciertamente el signo de que la unidad no se perfila como universal pero da vida a diversas naciones; la empresa babélica es sin embargo el primer signo de una era del progreso de la razón. Dramática intuición, resonar de tambores casi jacobinos, antes de cortarle la cabeza al orgulloso Adán y a su *ancien régime* lingüístico. Gesto de rebelión que volvemos a encontrar en la iconografía del positivista siglo XIX<sup>525</sup>.

---

<sup>525</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 147.

### 3.8. El cuerpo como texto no estable: *Otra vez Eros, Aquella noche, Inmovilidad de los barcos y Estrategias del deseo*

Cristina Peri Rossi es una escritora prolífica, en las distintas acepciones de esta palabra. Su producción —o reproducción, si entendemos la obra artística como una hija— incluye una mirada amplia, una actitud vitalista en la que confluyen diversidad de pasiones. Si hasta 1985 (año de la instauración de la democracia en su país) había publicado trece libros y más de doscientos trabajos de diferente índole (artículos, reseñas, ponencias, etc.), a partir de esa fecha, su labor se incrementa. El lapso de tiempo transcurrido desde la aparición de los relatos de *Una pasión prohibida* (1986) hasta la edición de su *Poesía Reunida* (2005) reúne tal cantidad de obra que sería muy difícil abarcarla de manera completa, al menos de una sola vez. Los veinte libros que caracterizan esta etapa, entre los que se incluye la reedición de *Diáspora* (Barcelona, Lumen, 2001) y a los que se añaden más de 1.000 textos de su trabajo periodístico son el resultado de una dedicación casi exclusiva a la escritura, gracias a los contratos firmados con algunas editoriales (como Grijalbo, en la que encontramos buena parte de su prosa) y especialmente a su participación como colaboradora fija en la sección “Grandes firmas” de la Agencia EFE y en el periódico *El Mundo*<sup>526</sup>. Se trata, por tanto, de una época efervescente, en la que la escritora se desenvuelve con placer, tal y como afirma en una entrevista realizada para *El País Cultural* de Montevideo. En ella, además de hablar de sus proyectos con la editorial mencionada y de las traducciones de algunas de sus obras (al italiano, al holandés, al inglés, al polaco, al finlandés y al hebreo), contaba la experiencia con gran efusividad, lo que se advierte en sus palabras:

Tengo un contrato firmado también con Grijalbo para publicar una especie muy personal y poco ortodoxa de mis memorias. El primer volumen se va a llamar *Locas lindas* y son retratos de diversas mujeres que conocí desde mi infancia hasta ahora. Son mujeres transgresoras, con vidas muy ricas. [...]. En cuanto a las memorias, consistirán en una serie de volúmenes ordenados no cronológicamente, sino por temas. Además de *Locas lindas*, habrá un volumen cuyo título será algo así como *Yo y las ciudades*. Es un plan que todavía no tengo muy desarrollado. Un tercer volumen será *El libro de la memoria*. Consistirá en fragmentos de aforismos, recuerdos engarzados a través de la reflexión atemporal y aespacial. Por otra parte, también en Grijalbo, he firmado un contrato para una cosa que me divierte mucho. Se trata de unas crónicas, sobre la vida cotidiana en las grandes

---

<sup>526</sup> Su labor en la Agencia EFE la realizaría entre la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI (según la propia Cristina, era la única mujer en ese momento contratada en dicha sección). En *El Mundo* comenzó a publicar, al menos hasta donde tenemos constancia, el 4 de octubre de 1997 y continúa en la actualidad. Su labor periodística también se ha desarrollado fuera de España. Es significativa su participación en *El País Cultural* (de Uruguay), especialmente entre 1989 y 1997, aunque algunos de los trabajos publicados en estas fechas fueron escritos originalmente para la Agencia EFE, tal y como recoge el propio periódico. También encontramos en este mismo medio un estudio de Rómulo Cosse sobre los relatos de *Desastres íntimos* (1997) y una entrevista realizada por Teresa Shaw (1991). Remitimos a la bibliografía para verlo con más detalle.

urbes, de las que ya tengo escritas varias. [...] Aparte estoy viajando mucho para dar conferencias. El otro día en San Sebastián, frente al mar, hice una lectura de *Babel bárbara*. En marzo me voy de gira a Estados Unidos para dar conferencias en dos o tres universidades”.

—¿No te dispersa trabajar tantas cosas a la vez?

—“Por el contrario, si escribo sobre una sola cosa me obsesiona demasiado. Mi ideal es tener tres máquinas de escribir con tres libros distintos y entonces sintonizo con uno u otro según el momento”<sup>527</sup>.

De estas declaraciones se desprende no sólo la citada capacidad de creadora múltiple, sino también esa pasión dirigida hacia diversas cuestiones que tan bien la define. Una pasión que, sin embargo, aparece estructurada y delimitada en torno a un tema, tal vez lo que podríamos denominar el esqueleto de todo su trabajo e incluso de su concepción poética (entendida en su sentido más amplio) y que sería el deseo en sus múltiples facetas. La propia autora, al referirse a las palabras de Safo<sup>528</sup> que aparecen como epígrafe en *Otra vez Eros* (1994), afirma que: “Quizás esta cita puede ser la cita para casi toda mi *Poesía Reunida*”<sup>529</sup>.

Si revisamos toda su obra a la luz de tal afirmación, nos damos cuenta de que, en efecto, es el deseo el que la va modulando. Desde los primeros acercamientos eróticos de *Evohé* (1971) hasta el último de sus trabajos poéticos publicados hasta la fecha (*La noche y su artificio*, 2014, no incluido en este estudio), se advierte ese hálito vital que la impulsa en diferentes sentidos y que es responsable de la fuerte carga emotiva y simbólica que configura su producción artística. No se trata, sin embargo, de una pasión exclusivamente amorosa sino de un sentimiento mucho más amplio, que se convierte en obsesión, y que puede dirigirse tanto a una persona como a casi cualquier actividad humana. Ya a lo largo de este trabajo hemos analizado desde otros enfoques las diferentes formas en las que tal asunto aparece dibujado, ineludiblemente imbricadas con los recursos estratégicos de desestabilización del discurso del poder. Vistas de este modo, tanto la ambigüedad del sujeto poético, la metaficción historiográfica, la parodia de los diferentes discursos académicos, la crítica a los universalismos, la exaltación homoerótica subversiva, así como la mirada extranjera (o exiliada) transgresora, no son más que ramificaciones de esa continua

---

<sup>527</sup> Shaw, Teresa, “Con Cristina Peri Rossi. Escritora de varios mundos”, *El País Cultural*, Montevideo, n° 74, (marzo de 1991), p. 9. (Las comillas pertenecen al texto original). Parte de uno de los proyectos que nombra se había publicado el año anterior en *Quimera* (“El libro de la memoria”, n° 100, 1990, pp. 76-79). En un correo electrónico personal reciente, la propia autora, al recordar resumidamente aquella época, afirma que: “Además de periodismo durante ese período di muchísimas conferencias y lecturas de mi obra en diversas ciudades pero no tengo ni la fecha ni el título: mis archivos están todavía por clasificar. Pero calculo [que] en ese lapso debo de haber dado una o dos conferencias o lecturas mensuales” (Cristina Peri Rossi, 6/10/2015).

<sup>528</sup> La cita de Safo dice así: “Otra vez Eros que desata los miembros / me tortura / dulce y amargo / monstruo invencible.” (*Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen, 1994, p.7).

<sup>529</sup> Peri Rossi, Cristina, “Lectura comentada”, *Diàlegs gais, lesbians, queer: Diàlogos gays, lesbianos, queer*, coord. por Julián Acebrón Ruiz y Rafael M. Mérida Jiménez, Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, p. 15.

insatisfacción que la impele a una búsqueda constante. Pero antes de considerar este como “el gran tema” perirrossiano habría que hacer otra apreciación, no solo en referencia a lo que ella entiende como tal, sino sobre todo en los múltiples sentidos que tal palabra aloja dentro del contexto contemporáneo en el cual nos situamos.

No es nuestra intención desarrollar aquí un estudio pormenorizado de los debates en torno a este asunto, máxime cuando han atravesado el pensamiento filosófico-psicológico (diríamos que cultural) del siglo XX. Tampoco nos proponemos alentar los encuentros o desencuentros establecidos entre el psicoanálisis y otros campos como las teorías feministas, los estudios de género, la literatura o la representación simbólica (bien sea esta a través de los sueños o de la imaginación). Lo que sí nos interesa es rescatar, de todas estas teorías, aquello que más nos ayude a relacionar los distintos significados del deseo con las diferentes estrategias —y discursos— del poder. Se trataría entonces de reconocer, por un lado, los parámetros a través de los cuales deseo y discurso del poder se han entrelazado para dotar de sentido a unas determinadas prácticas (no solo de índole sexual) y por otro, la manera en que estas se han “naturalizado” en la cultura occidental, produciendo toda una serie de saberes y verdades en torno a la formación del individuo. Desde este punto de vista, la configuración del sujeto no puede separarse de una complicada red de poderes discursivos que continuamente lo definen y lo trazan, entre los cuales el deseo —como categoría previamente establecida— es su máxima expresión. (¿No lo es, acaso, para nuestras sociedades netamente capitalistas cuya base es la consumación de los deseos previamente elaborados como necesidades?).

Es en el centro de esta problemática en donde queremos situar el estudio de los cuatro libros siguientes: *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997) y *Estrategias del deseo* (2004), entendiendo que un análisis de conjunto nos brindará una perspectiva mayor, al tiempo que evitará repeticiones innecesarias. Atendiendo a la consideración de la propia autora de que un libro completa a otro, cada uno de estos poemarios se auto-complementa a la vez que establece ramificaciones con el resto de la obra, en una versión de inter-referencialidad o intertextualidad que pocos autores consiguen, considerando su diversificación de estilo. Así, a pesar de que en *Evohé*, como ella misma sostiene, sean claves la “exaltación erótica y la ironía distanciadora”<sup>530</sup>, entre aquel libro y estos cuatro se establecen semejanzas pero también se abren abismos, como respuesta a una huida perpetrada, consciente, de un estilo propio delimitativo que la

---

<sup>530</sup> “Peri Rossi, Cristina, “Prólogo”, *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 11.

ancele a un único tipo de literatura. Tal declaración de intenciones no solo la instala dentro de la modernidad, sino que establece fuertes vínculos con algunas de las principales problemáticas de la postmodernidad, como las definiciones establecidas en torno al sujeto, la identidad e incluso la autoría literaria.

La preocupación por tales cuestiones no es nueva en Peri Rossi quien no ha tenido problemas en jugar con los géneros y las identidades de la propia voz poética. Su búsqueda de respuestas se inserta en la tradición romántica y moderna, pero atravesándola para mostrar dentro de la postmodernidad algunos de sus métodos más innovadores. Su permanencia en el desafío constante se traduce en ese uso de la ironía y la parodia (sátira en ocasiones) imposible de evitar en la lectura de cualquiera de sus libros. Un uso que la remite a toda una serie de escritoras (anteriores y contemporáneas, de diversa índole) que al menos en el ámbito hispánico se han ido labrando un espacio propio, muy superior al cuarto deseado, desde otra perspectiva, por Virginia Woolf. De esa genealogía bebe en abundancia, igual que de aquella que la une a toda una literatura amorosa y erótica, de la cual se nutre para luego transfigurarla y reescribirla, provocando una lectura desajustada, ambigua, sin perder por ello el hilo principal de la pasión.

No es casualidad —cuándo puede serlo en una obra literaria tan compleja— que buena parte de los aspectos señalados vengán a reunirse en estos cuatro libros, como si la madeja encontrada en los primeros años de su escritura hubiera mostrado de pronto el resultado de su labor, el tejido en continuo proceso de hechura y desbaratamiento. Seguramente, tampoco será un trabajo deliberadamente construido por una autora que afirma escribir desde el inconsciente: el mero hecho de pensarlo le habría hecho abandonar, de puro aburrimiento. Como le pasa a cualquier escritor que escriba desde “atmósferas” o “percepciones” (Cortázar era uno de ellos), la escritura se escribe a sí misma, de manera que el resultado no se sabe muy bien cuál va a ser, y el interés reside precisamente en no saberlo.

En el caso que nos ocupa, la publicación de estos poemas se prolongó a lo largo de una década (suponemos que su escritura también) y quedó dividida en cuatro libros (cinco, si contamos *Las musas inquietantes* (1999), que por su especial factura quedó fuera de *Poesía reunida*) que sin duda constituyen una sola obra. Entendiéndola de este modo y haciendo especial hincapié en la ausencia señalada de casualidades, cobra sentido que el deseo o la pasión en sus diversas acepciones (siendo la erótica la más evidente), la ambigüedad sexual, la indefinición del sujeto poético, el sustrato irónico, la intertextualidad (sea esta paródica o no), la transgresión feminista y la inserción dentro de una determinada genealogía de escritoras hayan encontrado su cauce en estas páginas, lo



cual no significa que no lo hubieran hecho antes, de otras maneras y en otros formatos, ni que no lo siga haciendo después. Semejante recuento de “casualidades” hubieran hecho temblar al personaje principal de *La insoportable levedad del ser*, más aún si entendiéramos (como no va a ser el caso) que también para nuestra investigación se han dado una serie de confluencias importantes en estos textos, con los cuales terminaremos nuestro trabajo, puesto que en ellos se reúne la mayor parte de los aspectos tratados por Foucault, al menos en sus orientaciones principales en torno al discurso del poder y las diferentes estrategias relacionadas con sus prácticas.

Todo esto indica que la hipótesis original, las diferentes preguntas que han motivado este estudio, nos han llevado precisamente hasta estos textos como colofón final por alguna oculta razón que irá saliendo a la luz según vayamos desenredando el hilo.

### **3.8.1 Una voz ambigua en un contexto invariablemente patriarcal**

Intentar resumir las décadas en las que se sitúan estas cuatro obras en unos cuantos párrafos es una hazaña difícil, sobre todo cuando esta se encuentra a caballo entre dos siglos, con lo que ello implica de cambios históricos y culturales. La cuestión más relevante en el ámbito español es el afianzamiento de la democracia, que en el año de la publicación del primero de los libros estudiados aquí (1994) cumplía casi veinte años. Poco más duró el poder del PSOE y de Felipe González, desbancado por el PP dos años más tarde, inmerso en casos de corrupción y otros feos asuntos de estado. Los problemas económicos y sociales seguían siendo más o menos los mismos, dentro de una sociedad del bienestar cada vez más abierta a los rápidos avances. Estéticamente, la generación de los noventa no se parecía demasiado a su antecesora, y el despliegue realizado en la ceremonia de los Juegos Olímpicos del 92 (así como en la Expo de Sevilla) así lo dieron a entender al mundo. Sin embargo, heredaba una tradición que no supo o no pudo salvar y que la ligaba a un desarrollo cultural, artístico, social y político que tal vez había fracasado en las calles de París en el 68, pero que seguía vivo en muchas partes del continente europeo y americano, especialmente en el mundo hispano.

La razón de que tal oportunidad se perdiera fue, entre otras cosas, la intencionada y dirigida fijación por parte de la sociedad española en los éxitos de una democracia impuesta por un régimen caduco, cuyos continuadores no dudaron en subirse al “tren de la modernidad”, lo que en su caso

significaba el asentamiento de un neoliberalismo económico que al principio tendría inevitables tintes socialistas para calmar a unas “minorías” no tan silenciosas. Pasados los 80, con su *glamour* y sus avances sociales (educación, sanidad, etc.), los 90 abrirían una nueva etapa, más superficial y hedonista, pero aún no tan desvirtuada como la que vendría con el cambio de siglo.

El mundo de las letras continuaba liderado por las cada vez mayores empresas editoriales, cuyos altísimos ingresos se iban incrementando con el aumento desmesurado de los *best-sellers* (casi siempre procedentes de Estados Unidos) y la apuesta general por una literatura ligera, de trama atractiva y lenguaje a ser posible poco elaborado, una literatura “fácil y digestiva” como las que se dirigen “al corazón femenino”, a ese “corazón cursi y tierno que tienen tantos humanos, entre ellos los lectores de *best-sellers*”<sup>531</sup>. La cita, recogida por Laura Freixas, además de apuntar a uno de los principales debates literarios surgidos durante esta década, señala la evidencia de que la transformación más importante, la interna, aún no se había dado. A pesar de la sustitución del vídeo y el cassette por el DVD, el uso generalizado del ordenador personal, la tecnología móvil aún en ciernes a finales de los noventa o la esperada irrupción de Internet, ese “espíritu español” que tan bien se había recogido en las películas del destape y en las azafatas del *Un, dos, tres...* continuaba vivo. Un espíritu que, como bien analiza Freixas, se mantenía en todas las clases sociales y esferas del saber. Como ella misma expone en su “Prólogo malhumorado”: “Creo que es necesario reflexionar en voz alta sobre todas estas cosas, buscando un espacio ni académico ni frívolo: el del debate público”<sup>532</sup>. Por supuesto, aunque las “cosas” a las que se refiere se centran en el terreno literario, sabemos que el “espíritu” del que hablamos empezaba a hacerse visible de manera cada vez más evidente, especialmente en actos de violencia que terriblemente, todavía hoy, llenan nuestras calles de flores y de lazos violeta.

Lamentablemente, tampoco el espacio de las letras ha logrado superar ese mal, y a pesar del esfuerzo de muchas investigaciones como la de Freixas —realizadas tanto por mujeres como por hombres, pero más por las primeras— se sigue echando en falta un tratamiento igualitario para las escritoras en los manuales de historia de la literatura (más en los de literatura española que en los de hispanoamericana), así como en el sistema educativo, incluidas las universidades. Si bien la valoración no es tan negativa como la que imperaba en la prensa española de los 90, aún se advierten ciertas reticencias, incluso en obras con enfoques tan diferentes como los propuestos por

---

<sup>531</sup> “El culebrón del Planeta”, *La Vanguardia*, (8-11-1996), en Freixas, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000, p. 76.

<sup>532</sup> *Idem*, p. 20.

Jordi Gracia y Domingo Ródenas en uno de los volúmenes recientemente publicados por la editorial Crítica y que constituyen una magnífica revisión de la literatura española, dejando desfasados los antiguos sistemas de estudio basados en la mera clasificación de obras, generaciones y autores<sup>533</sup>. En este sentido, dos graves errores nos han llamado la atención, al menos en el volumen que más nos concierne y que abarca de 1939 a 2010<sup>534</sup>. El primero de ellos se encuentra en el hecho de que la mayoría de las autoras que nombran no aparecen en los capítulos correspondientes a la primera parte —“Historia y sistema literario”, en la que se analizan los hechos histórico-sociales en consonancia con la vida cultural y literaria— sino en la segunda, la dedicada a “Autores y obras”. Casi ninguna aparece en el índice general, al menos en el correspondiente a la época que estamos tratando, y solamente son citadas en capítulos generales del citado apartado (relación de nombres y obras, más o menos desarrollada), eso sí, con títulos tan sugerentes como “Más cambios para la lírica”, que a juzgar por el número de páginas que le dedican (de la 811 a la 815) debemos suponer que no han sido muchos o lo que es más probable: que desde su perspectiva, no han sido importantes.

Peor aún —y tal vez por estar habituadas a estas ausencias— nos parece el vacío en torno, precisamente, al “fenómeno” que Freixas investiga en su libro: el auge de la llamada “literatura de mujeres” o “femenina” (incluso el tremendamente recurrido “femenil” que resalta aquello que intenta evitar y que aún nadie ha definido de manera coherente), que mantuvo vivo el ambiente cultural y universitario de los 90. ¿Cómo es posible que un manual como este ignore los debates, congresos, jornadas, entrevistas, reseñas, artículos y otros textos en los que se desarrollaba una incipiente crítica literaria feminista y cuya pregunta principal —malinterpretada superficialmente por buena parte de la crítica periodística— era si existía o no una “literatura femenina”? Ni siquiera en aquellas partes en las que se trata el auge editorial, centrándose en las grandes empresas pero también en algunas de las pequeñas, mencionan colecciones como la de “Feminismos” de Cátedra o Lumen, o la de signo parecido de Icaria, por no hablar de las biografías de Circe, o la editorial Horas y Horas, creada en 1991 por la Librería de Mujeres. Y estos son solo unos cuantos ejemplos de algo que se vivió como un acontecimiento, a pesar de la mala prensa y los equívocos, a raíz de los cuales Laura Freixas realizó su estudio, muy a pesar suyo, puesto que como ella misma dice en el prólogo antes citado: “Como cualquier novelista o cuentista, aspiro a escribir en paz con mis

---

<sup>533</sup> La obra completa consta de nueve volúmenes, uno de ellos dedicado a la historia de la teoría literaria en España.

<sup>534</sup> Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.

cuentos y novelas, sin meterme en otras camisas de once varas que las propias de mi oficio”<sup>535</sup>. Se ve que similares razones tuvieron que tener también José María Pozuelo Yvancos y sus colaboradores para “no meterse en camisas de once varas” y por tanto, ni siquiera citar la teoría crítica feminista en el volumen dedicado, precisamente, a la teoría literaria en España<sup>536</sup>. Ignorar estos hechos, a pesar de que tal vez dichos estudios todavía hoy carezcan de un *corpus* tan grande como el de otros países (incluidos algunos hispanoamericanos), no parece tener ninguna explicación, salvo la gazmoñería y el machismo presentes aún en la laureada academia española, a pesar de honrosas excepciones, y que recuerdan aquellas palabras de Juan Valera, en las que se hacía alusión a que si las mujeres entrasen en la Academia, las reuniones “estarían expuestas [...] a que el amor invadiese las almas de los académicos con gran detrimento de la filología”<sup>537</sup>. Teniendo en cuenta que el artículo es de 1891, poco más hay que añadir.

El asunto cobra aún mayores dimensiones si atendemos a las palabras de Freixas, en las que afirma que:

Quizá la observación de que falta diálogo es aplicable no sólo al tema que me ocupa, sino en general al ámbito literario. Aquí también puede hablarse del fin de las ideologías: apenas hay ya, entre escritores, polémicas políticas ni estéticas. Las hay en todo caso personales, sobre temas tan apasionantes como quién pone a caldo tal editor en sus memorias, o a quién deja herederos —y no precisamente espirituales— tal poeta recién fallecido. Por lo demás, las distintas generaciones y corrientes conviven en una tolerancia que, como suele ocurrir, se confunde con la indiferencia. Es cierto que algunos críticos y columnistas opinan, pero sus opiniones rara vez suscitan controversia. Ni siquiera hay espacio para ello. [...] En este clima de apatía, si un tema hay que despierte pasiones es precisamente el del papel de las mujeres en la literatura. Pero curiosamente (o no tanto: en otros temas no se dialoga por desinterés; aquí, una casi diría que por miedo) tampoco en este caso hay un verdadero debate<sup>538</sup>.

El estilo desenfadado de Freixas expresa de manera clara no sólo la inexistencia de una crítica literaria fuertemente desarrollada, capaz de acoger las nuevas tendencias, sino el escaso interés demostrado por esta —salvando, por supuesto, el trabajo realizado dentro de grupos específicos de algunas universidades. La pregunta urge de nuevo en torno no sólo a las razones por las que dicho debate no fue acogido por parte de la crítica académica, sino también en relación a las razones por las que, más de una década después, la importancia del mismo (aun cuando este fuera,

---

<sup>535</sup> Freixas, Laura, *op. cit.*, p. 17.

<sup>536</sup> José María Pozuelo Yvancos (dir.), Fernando Gómez Redondo (et al.), *Las ideas literarias: (1924-2010)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2011.

<sup>537</sup> Valera, Juan, “Las mujeres y la Academia”, citado por Laura Freixas, *op. cit.*, p. 83.

<sup>538</sup> Freixas, Laura, *Idem*, pp. 23-24.

en algunos casos, superficial) no sea ni tan siquiera citado, mucho más teniendo en cuenta su enorme desarrollo, como se desprende de la cantidad de grupos de investigación que poseen la mayor parte de las universidades españolas en la actualidad (centros de estudios de la mujer, institutos de investigación feminista, centros de estudios de género, etc.)

Tal carencia de recursos para elaborar un breve resumen de lo acontecido en esta década en cuanto al auge de las escritoras y de las teorías feministas en general (en varias disciplinas) nos hace pensar que el camino aún está haciéndose y que por tanto investigaciones como la nuestra son trascendentales a la hora de trazar puentes y añadir puntos de vista a un debate siempre en continua renovación. Dejaremos dicho estudio para un trabajo posterior, esperando que la institución literaria sea lo suficientemente receptiva entonces como para acoger a los estudios de género o feministas en su seno, sin estos atisbos reduccionistas a los que nos tienen acostumbradas.

Este es, por otra parte, el ambiente socio-cultural en el que la obra de Peri Rossi se revela (puesta ya a proyectarse de otro modo) como un ánfora en medio del desierto; una época en la que aparecieron numerosas antologías que intentaban recoger las voces de nuevas o desconocidas escritoras, como las realizadas por Sharon K. Ugalde o Noni Benegas, y a las que acompañaron también colecciones similares de cuentos, en una actividad casi frenética por hacer visible el trabajo de las escritoras, a pesar de las claras intenciones mercantilistas de algunas editoriales<sup>539</sup>. Un trabajo del que sí se hacen eco —el “suficiente”— Jordi Gracia y Domingo Ródenas, en el citado manual de la editorial Crítica:

El fenómeno no ha cesado pero seguramente irá diluyéndose lo que fue una urgente reivindicación literaria y civil y es hoy una evidencia consumada, como explica sin tapujos desde el título mismo otra antología de Sharon Ugalde de 2008, *En voz alta. (Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70)* o la de Meri Torras *El poder del cuerpo. Antología de la poesía femenina contemporánea* (2009) [...] <sup>540</sup>.

Afirmación que completa sin tapujos, advirtiendo que: “El canon literario sigue inclinado masivamente hacia el lado masculino, pero la literatura difícilmente sabe —ni debe— adaptarse a las leyes de igualdad ni es tiempo ya de una discriminación positiva”<sup>541</sup>. No sabemos si con ello

---

<sup>539</sup> Nos referimos a las siguientes obras: Ugalde, Sharon K., *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991 y Benegas, Noni y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997. (Esta última, con un interesante estudio preliminar de Noni Benegas).

<sup>540</sup> Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo, *op. cit.*, p. 813.

<sup>541</sup> Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo, *idem*, p. 814.

quiere dar el asunto por zanjado o si es una mera estrategia de defensa ante posibles ataques críticos: en cualquiera de los dos casos, es evidente que su postura no excluye la réplica sino que más bien la incrementa. Y es posible que, justamente por ello, dé respuesta de alguna manera a la pregunta planteada anteriormente.

Dejando atrás el debate planteado, cabe destacar que no fue precisamente Cristina Peri Rossi una escritora vilipendiada por la crítica periodística de esta etapa, como lo demuestran las reseñas de su obra que más adelante comentaremos. Tampoco fue encuadrada —al menos de manera tan evidente como a algunas narradoras hispanoamericanas (Isabel Allende, Laura Esquivel, Gioconda Belli, Marcela Serrano, etc.) dentro de los archiconocidos campos editoriales de “literatura de mujeres” o “literatura femenina”, igualando en ambos casos y como bien apunta Freixas en el libro citado, los términos “mujer” o “femenino” a “literatura de mala calidad”. Tampoco es un asunto al que ella le preste demasiada importancia, salvo en algunos artículos, como “Literatura y mujer”, donde sostiene que:

Las maneras de ser hombre o de ser mujer son tan múltiples y variadas que se puede admitir, sin error, que cada sexo encierra en sí mismo diversos sexos; la reducción a “literatura masculina” a toda la escrita por hombres o “literatura femenina” a toda la escrita por mujeres ignora esas diferencias, hace tabla rasa de esos múltiples sexos que por simplificación inexcusable llamamos varón o hembra<sup>542</sup>.

Y concluye diciendo:

Para terminar, confieso que si descartamos los factores sociales e históricos que imprimen unos rasgos particulares a la literatura de los marginados y de los oprimidos (y por ende, a la femenina), diferenciar una literatura de mujeres de una literatura de hombres me parece peligroso y delirante. Peligroso, porque las distinciones conducen fácilmente a las marginaciones; y delirante, porque en un mundo de igualdad (que todavía no conocemos) las diferencias sexuales tendrían poco peso sobre un producto tan elaborado como el arte<sup>543</sup>.

No ocurre lo mismo con otros temas relacionados también con las mujeres, sus luchas y sus reivindicaciones, como se desprende de sus artículos: “Malos tratos”, “El día siguiente” (sobre la píldora del día después), “La prostitución al desnudo”, “Que viva la paridad” o “Sospechosos recelos ante una ley necesaria” (sobre la ley de violencia de género)<sup>544</sup>. En estrecha relación con

---

<sup>542</sup> Peri Rossi, Cristina, “Literatura y mujer”, *Los novelistas como críticos*, (Norma Klahn y Wilfrido H. Corral compiladores), México, Fondo de Cultura Económica y Ediciones del Norte, 1991, pp. 525-526.

<sup>543</sup> *Idem*, p. 531.

<sup>544</sup> Remitimos al anexo final para las referencias completas de los artículos citados.

este asunto encontramos textos en los que la homosexualidad es dominante, como “Ocultos tras el armario”, “Orgullo gay”, “Sacerdocio y homosexualidad”, “Ventajas del matrimonio homosexual” o “Los juicios paralelos”.

Además, son abundantes aquellos trabajos en los que dominan las preocupaciones más íntimas o cotidianas, muchas veces en torno a problemas de salud, teñidos de una ironía que convierte el posible drama en una escena humorística. Así lo podemos ver en el siguiente fragmento:

Lo mío era de codo derecho, con prolongación hacia el hombro, del mismo lado, y hacia la mano, salvo que fuera completamente al revés: que lo mío fuera de cervicales, con prolongación hacia el hombro, codo, brazo y mano. “No es raro, con su profesión”, me dijo el médico, muy comprensivo; sólo mi que mi profesión -escritora- [*sic*] no tiene seguro de paro, ni baja por enfermedad, de modo que más valía que me lo arreglara como pudiera. “Difícil”, sentenció, filosóficamente, y me mandó unas pastillas antiinflamatorias. Leí el prospecto. Los efectos secundarios era aterradores: gastritis, úlcera, perforación intestinal, diarrea, vómitos, mareos, inestabilidad psíquica y taquicardia. Heroicamente, me arriesgué. A la semana, tenía un dolor de estómago insoportable, la lengua color arroz con leche, el duodeno inflamado y el dolor de codo, brazo, antebrazo seguía igual. La de medicina general me dijo: “¿Por qué no leyó el prospecto?”. “Lo leí”, dije. En cuanto al traumatólogo que me las había recetado, me preguntó: “¿Por qué leyó el prospecto? Los pacientes que leen los prospectos presentan los efectos secundarios”. ¿Y para que estarán escritos?, me pregunté yo<sup>545</sup>.

Junto a él, aparecen otros asuntos que se perfilan ya desde el título: “Síndrome posvacacional”, “Los adelantos de la técnica”, “El móvil”, a través de los cuales se podría hacer un seguimiento no sólo personal sino también de toda la sociedad española y de los cambios producidos en el seno de la vida cotidiana. Un procedimiento que también podemos realizar a partir de aquellos textos en los que son protagonistas los temas de la actualidad española o catalana de la época, como “¡Basta ya!”, “Queridos Reyes Magos” (escrito en forma de carta en la que pide diferentes “regalos” para diversos políticos), “Por fin la calle es de los pueblos”, “Las preocupaciones reales en España”, “Más divine que gauche” o “Por fin, mayoría”. Tales preocupaciones alcanzan también a su país o a otros de América Latina, aunque en mucha menor proporción (“Artigas y el federalismo”, “Una esperanza para Latinoamérica”, “Como Uruguay no hay”), incluyendo en algunos casos referencias a las dictaduras (“¡Yo estoy mejor que él!”, “La aparecida”). Dentro del contexto mundial, las temáticas aumentan y se diversifican, aunque en general tienden siempre a la crítica feroz, traspasada de ironía, al modo de vida occidental:

---

<sup>545</sup> Peri Rossi, Cristina, “La medicina adelanta una barbaridad”, *Agencia EFE*, marzo 2001, p. 1. El artículo continúa contando en el mismo tono humorístico sus peripecias con varias terapias y medicinas, sin encontrar ninguna solución a los múltiples síntomas que estas le van provocando: “Aún así, debo escribir este artículo. Esto me pasa por no tener un negro o una negra que me escriba una novela de éxito”. (*Idem*, p. 2)

“Terapias S. A.”, “Estresados”, “¿Verdadero o falso?”, “1999”, “Carta abierta a Noé”, “El día después”.

El mundo del arte, de la literatura y de la cultura en general también tienen su espacio, en artículos como: “Vapor viejo”, “El último libro romántico”, “Los rostros de la escritura”, “El primer Eros”, “Poesía de la diversidad”, “El coleccionismo como arte”, “La metáfora del viaje” (en el semanario uruguayo *Brecha*), “Cine y educación”, “Centro Bonnemaison”... entre los que señalamos con especial relevancia aquellos dedicados al fallecimiento de escritores, con los que en algunos casos había mantenido amistad (“Entrañable Moix”, “Alias Carvalho”, “José Agustín o la fragilidad”). Junto a todos estos trabajos, aparecen otros en los de asuntos tradicionalmente vinculados al rol masculino, sobre el cual no había escrito antes y que sorprende más por los conocimientos plasmados (incluso el uso del vocabulario periodístico relacionado) que por el hecho de ser mujer y escribir, por ejemplo, sobre fútbol: “El cansancio de los héroes”, “Se ganaron el jornal”, “Vaan Gol frente a piñónfijo”, “El fútbol como metáfora”, “Globaliza, que algo queda”, “Pelados contra peludos”, “El día que le gané a Maradona”<sup>546</sup>.

### 3.8.2 Recepción y acogida de cuatro obras singulares

Lo primero que llama la atención al analizar la recepción de estos cuatro libros —en épocas muy diferentes— es su desigual acogida por la crítica, al menos la inmediata. Así, si sobre *Otra vez Eros* (1994) no hemos encontrado ningún tipo de reseña o similar, sobre *Estrategias del deseo* (2004) aparecieron en su momento al menos tres noticias de índole diferente, precisamente en *El Mundo*, periódico para el que ella escribía por aquellos años. En el mismo medio se pueden leer también dos críticas escritas por Luis Antonio de Villena, muy parecidas entre sí —a pesar de distar un año entre ambas y tratar libros distintos— sobre *Aquella noche* (1996) e *Inmovilidad de los barcos* (1997). Acerca de este último escribía otra reseña (como veremos, mucho más elaborada) María Victoria Reyzábal, casi un año después de su edición.

Está claro que con este panorama poco podemos decir de la acogida que tuvo *Otra vez eros*, aunque entendemos, por las referencias encontradas en artículos especializados y en entrevistas a la autora que el éxito fue al menos moderado, teniendo en cuenta que no había publicado ningún libro de poesía desde 1991, año en el que también salía a la luz *Fantasías eróticas*. Tampoco tuvo

---

<sup>546</sup> Remitimos al anexo correspondiente al final, para ver las referencias completas de estos artículos.



demasiada repercusión *La última noche de Dostoievsky*, última obra que publicó con Grijalbo y en donde trataba el deseo en otra de sus dimensiones: la pasión por las apuestas y el juego. Es probable también que el éxito obtenido con *Solitario de amor* y *Babel Bárbara* propiciase una menor atención hacia un nuevo libro sobre el erotismo, a pesar de que este fuera de factura diferente. Tampoco el ambiente crítico —en franca decadencia, como bien explicaba Laura Freixas— era el más propicio, pendiente como se estaba del número de ventas, antes que de propuestas de mayor envergadura.

Afortunadamente, no pasó lo mismo con *Aquella noche* (1996), que al menos sirvió para que Luis Antonio de Villena se explayara en un texto lleno de tópicos en el que describe las “evidencias” de esta obra. Entendiendo su comentario más como un trabajo periodístico que de rigor crítico, su diatriba contra el libro e incluso contra la validez de la autora como tal marcan la idiosincrasia de su autor, que además de tratarla de “poetisa” es capaz de afirmar: “Intuyo (como poeta y lector) que Peri Rossi rebosa cualidades poemáticas, y no debe volverse —desde luego— una Pablo de Rokha femenina. Basta que -como en sus piezas mejores- deje que lo real vuele en la intensidad fragante de la emoción diaria y del lenguaje salvo”<sup>547</sup>. No sabemos a qué se refiere exactamente De Villena con estas últimas palabras, pero si lo que quería era afirmar que en su opinión el libro es desigual, no era necesario ni compararlo con Pablo de Rokha (comparación que tampoco explica, pero que adquiere implícitamente un sentido negativo) ni aludir a su calidad poética como una “intuición” que aparentemente solo se percibe en sus “piezas mejores”.

Es obvio que mantener el mismo tono lírico, alto, en un libro de poemas es bastante difícil. Generalmente, la obra poética se conforma de altibajos, hecho constatable que el señor De Villena debería saber, si es verdad que es, como presume indirectamente por sus palabras, un habitual lector de poesía, al menos de aquella que le da a la voz poética una “emoción cuidada”, como termina afirmando en su artículo. De la lectura de su texto lo que podemos extraer es una visión un tanto viciada, seguramente, por el auge de la literatura escrita por mujeres de ese momento, lo que se desprende ya desde el subtítulo “Poemario que cuenta los vaivenes anímicos del amor lésbico” y que refuerza líneas más abajo: “Poemas sencillos, breves, expresivos, Cristina cuenta los vaivenes anímicos de una mujer que ama a otras mujeres”. No se trata, según él, de una obra sobre la pasión amorosa y sus desórdenes, sino específicamente sobre el “amor lésbico”. Así, aunque el autor señala

---

<sup>547</sup> De Villena, Luis Antonio, “Experiencias de una mujer. Poemario que cuenta los vaivenes anímicos del amor lésbico”, *El Mundo*, (13 de julio de 1996). Extraído de la versión electrónica: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/07/13/esfera/126122.html>. Todas las citas pertenecen a este artículo, de una sola página. Los guiones pertenecen al texto original.

algunas de sus virtudes, sus palabras quedan finalmente atrapadas por una visión reduccionista, que lo lleva continuamente a considerar no sólo las preferencias sexuales de la poeta, sino al mero hecho de ser mujer: “Aquella noche [sic] es un buen libro de versos y posee la virtud añadida de dar voz a la mujer más marginada pero, a menudo, no sabe superar la anécdota”. Precisamente, una visión tal vez demasiado estrecha de la poesía le lleva a considerar lo anecdótico como una de las principales características del poemario, lo cual tiende según él a restarle valor, al no alcanzar una supuesta —y “obligada”— trascendencia:

Los versos de Aquella noche [sic] tienen -cuando se logran- el encanto de lo próximo, pero también -si demasiado inmediatos- la trampa de la inanidad. [...] La poeta -cualquier poeta- es muy dueña de entrar en la vía de lo cotidiano, pero está obligado a trascender el aforismo. Cristina Peri Rossi tiene muchos momentos de claro lirismo o de sutil ironía (como la muy feminista Oda al pene, [sic] donde le pide al macho sublimar el incordio colgajo) pero, en varias ocasiones, la prisa, la inmediata necesidad de poetizar lo cercano, le traiciona.

Además de dejar en evidencia su desconocimiento sobre el aforismo, la cita recoge parte de otro problema, que se suele dar con bastante frecuencia, por la propia idiosincrasia del recurso, y es la incapacidad (o la falta de perspectiva) para comprender la ironía. Un hecho que queda constatado al citar una de sus composiciones:

Experiencias de amor, desamor, desengaño, tristeza o bohemia, hay poemas donde la fuerza lírica logra superar la anécdota: [...] Pero en otras ocasiones, convertido en pareado, en leve epigrama, en frase que se pretende feliz, el poema queda sin resolver como tal. Así, Cardiopatía [sic]: Nunca he podido estar segura de mis sentimientos;/ en cambio, siempre lo he estado de mis emociones./ (Así es como deben producirse los infartos). [sic] El poema realista -fácil, cercano al lector, de voluntad cómplice- tiene la posibilidad capciosa de subrayar la evidencia.

Puesto que su crítica no hace más que subrayar evidencias —otras— no sorprende que el texto que le dedica al siguiente libro de poesía (*Inmovilidad de los barcos*, 1997) adolezca de lo mismo. Para empezar, alude de nuevo al coloquialismo y lo anecdótico como rasgos fundamentales, para lo cual vuelve a remitir a la obra de Benedetti, así como a las “posibilidades” de la escritora uruguaya: “Cierto que Cristina tiene talento -seguro- para ir más lejos, más densa”<sup>548</sup>, aunque esta vez parece perdonarle tales fallos: “Pero no es pequeño regalo, el de estos poemas (frescos, limpios) que hablan, desde la aventura, del gozo peculiar y extraño de estar vivos.” Sus consideraciones acerca de las preferencias sexuales de la autora o de su género quedan también manifestadas

---

<sup>548</sup> De Villena, Luis Antonio, “La poesía de la vida. Un himno desolado, tierno, duro, visceral y acusador”, *El Mundo*, (19 de julio de 1997). Extraído de la versión electrónica: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/07/19/esfera/281466.html>. Todas las citas pertenecen a este artículo, de una sola página. Los guiones cortos que aparecen en las mismas pertenecen al texto original.

—“confesa de amar a las mujeres, sigue pareciéndome, como lector habitual suyo, mujer extrarradial, que, entre otras cosas, probablemente quiere decir vitalista”— a pesar de que no quede muy claro lo que él entiende por ello (ni nosotros tampoco: ¿“extrarradial y vitalista”?) De nuevo pierde el sentido de la ironía, cuando entiende “Oración”<sup>549</sup> como un poema que se queda “en mero apunte, cuya buena idea, [*sic*] parece solicitar más cuerpo, más lírica, mayor hondura o textura”.

En general, y como ya indica el subtítulo (“Un himno desolado, tierno, duro, visceral y acusador”) su crítica en este caso es más positiva, tal vez porque el libro hable “del amor, del paso del tiempo, de la sórdida aspereza de la vida en las grandes ciudades, del futuro visto como páramo infecundo, o de la alegría que, a veces, subitáneamente [*sic*] nos asalta y nos salva.” Tal vez ayude el hecho de que no trate del amor entre mujeres... En cualquier caso, se confunde este autor al afirmar que Peri Rossi siente nostalgia “de los grandes transatlánticos que, antes, cargados de gente y de sueños, cruzaban el Atlántico”. Los barcos por los que la escritora siente nostalgia son los que veía en los días de su infancia, cuando sus padres la llevaban al puerto de Montevideo.

Mucho más interesante nos parece la reseña que le dedica María Victoria Reyzábal, que contradice bastante las ideas de Villena. Además de hacer una breve referencia a su intensa labor como escritora, la investigadora se adentra en el análisis con una perspectiva mucho más trabajada, así como un mayor conocimiento de la obra de Peri Rossi. Frente a la alusión empedernida al coloquialismo y lo cotidiano, Reyzábal alude a la hondura del poemario, como “Noria psíquica y existencial reflejada en frecuentes cambios de ritmo, de tono y extensión en las diferentes composiciones.” Se trata de una obra que recoge esos “materiales de desecho / completamente reciclados” de los que habla la autora uruguaya en el poema que abre el libro, en evidente sentido irónico puesto que los asuntos tratados son diversos:

Recapitulaciones vitales, nostalgias, ansias de renovación, amarguras y rabias suscitadas por el recuerdo del pasado, peleas contra el tiempo fugaz que se escapa inexorablemente, reconciliaciones con el desgaste vital, deseos no agotados de vivir plenamente... son algunas de las claves que explora Peri Rossi en un volumen vibrante que, bajo las oscilaciones anímicas que registra, deja un regusto a rebeldía amansada, que no derrotada, a placidez liberada de conformismo<sup>550</sup>.

Una serie de temas que se entrelazan, como ella misma sugiere, con “la esencia de la creación, la relación entre poeta y lector, la naturaleza de las palabras, de la literatura”, remitiendo

---

<sup>549</sup> “Libranos, Señor, / de encontrarnos, / años después, / con nuestros grandes amores”(Peri Rossi, Cristina, “Oración”, *Inmovilidad de los barcos*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 1997, p. 47).

<sup>550</sup> “*Inmovilidad de los barcos*. Lírico torbellino de emociones”, *Reseña*, n° 293, abril de 1998, p. 38. (El artículo solo tiene una página).

siempre, independientemente del tono escogido, “a la estética, es decir, a la literatura, el ansia de belleza incluso en el dolor y el fracaso [...]”

Lamentablemente, este es el único texto crítico significativo que hemos encontrado sobre los cuatro libros que estamos analizando. En el caso de *Estrategias del deseo*, lo único que hemos podido conseguir son tres textos que aluden a su edición pero que apenas incluyen opinión de ningún tipo. Se trata más bien de notas de prensa que recogen declaraciones de la autora sobre aspectos concretos del libro, especialmente el amor y el deseo, antes y después de su publicación, lo que demuestra, por otra parte, el interés que esta suscitó al menos entre un determinado público. Así, de sus reflexiones sobre el erotismo vertidas en una jornada poética en la Universidad Menéndez Pelayo en agosto de 2004 (unos meses antes de que el poemario se editara) se desprenden algunos rasgos presentes en el libro y que aparecen recogidos en textos posteriores, de octubre y noviembre del mismo año, en lo que entendemos una permanencia de esa atención prestada al menos por la crítica más inmediata<sup>551</sup>.

### 3.8.2.1 Estructura formal y comparación entre ediciones

#### a) *Otra vez Eros* (1994)

*Otra vez Eros* está formado por cuarenta y un poemas titulados. No aparece dividido en partes y, como es habitual, podemos encontrar poemas muy breves, de tres versos (“Estado de celo”, p. 33<sup>552</sup>) junto a otros bastante más largos (“Periplo”, pp. 55-57; 47 versos). Las diferencias con la edición de *Poesía reunida* no son demasiado relevantes, pero recogemos las más importantes en la siguiente tabla:

---

<sup>551</sup> Los textos a los que se hace referencia son:

Peñalver, Alejandra, “Peri Rossi exalta el poder del deseo”, *El Mundo*, (13 de agosto de 2004). Extraído de la versión electrónica: <http://www.elmundo.es/papel/2004/08/13/uve/1678883.html>

\_\_\_\_\_, Agencia EFE, “Celebración del amor y el sexo”, *El Mundo* (sección electrónica “[elmundolibro.com](http://www.elmundolibro.com)”), (25 de octubre de 2004). Extraído de la versión electrónica: <http://www.elmundo.es/mundolibro/2004/10/25/poesia/1098701191.html>

Lucas, Antonio, “Peri Rossi destapa los resortes del deseo en su nuevo libro de poemas”, *El Mundo*, (2 de noviembre de 2004). Extraído de la versión electrónica: <http://www.elmundo.es/papel/2004/11/02/cultura/1713544.html>

<sup>552</sup> Salvo indicación expresa, citaremos siempre por la primera edición, de 1994.

Primera edición, de Lumen (1994)	Edición de <i>Poesía reunida</i> (2005)
p. 7. Epígrafe. Falta un verso en la cita de Safo: “ <i>Otra vez Eros que desata los miembros dulce y amargo monstruo invencible.</i> ”	p. 595: Epígrafe. Se añade el verso que falta: “ <i>Otra vez Eros que desata los miembros me tortura dulce y amargo monstruo invencible.</i> ”
p. 10. “Condición de mujer” v. 18: “atributo de los hombres?”	p. 598. “Condición de mujer”: v. 18: “atributo sólo de los hombres?”
p. 20. “Filosofía” v. 5: “Ante al caída internacional del comunismo”	p. 608: “Filosofía” v. 5. Errata corregida (“sustitución de “al” por “la”) “Ante la caída internacional del comunismo”
p. 44. “Cita de Pavese” Último verso: “trabajar cansa”	p. 630. “Cita de Pavese” Último verso: se introduce la cursiva “ <i>trabajar cansa</i> ”
p. 55. “Periplo” v. 10: “cigarrillos, hasch y esas cosas” v. 13: “tú, a Molina Foix,”	p. 641. Corrección de una palabra y cambio de nombre de un escritor: v. 10: “cigarrillos, hash y esas cosas” v. 13: “tú, a Salvador Espriu,”

### b) *Aquella noche* (1996)

Los cuarenta y seis poemas que componen este poemario están titulados y no aparecen estructurados dentro de diferentes secciones o partes. De nuevo se alternan poemas muy cortos (“Adicción”, p. 37; 3 versos) con otros largos (“Un marido celoso”, pp. 81-82; 39 versos). No hay ningún epígrafe. En la siguiente tabla podemos ver las escasas diferencias que hay entre esta primera edición y la recogida por Lumen en 2005:

Primera edición, de Lumen (1996)	Poesía reunida (2005)
p. 13. “Mujer de principios” v. 1: “He sido fiel al <i>blues</i> ”	p. 655. “Mujer de principios” v. 1: Eliminación de la cursiva: “He sido fiel al blues”
p. 17. “Humildad I”	p. 658. Cambio en el título: “Humildad”
pp. 57-58. “Historia de un amor” v. 6: “Marx tuvo que escribir <i>El Capital</i> ” v. 7: “y Neruda, la <i>Oda a Leningrado.</i> ” v. 13: “Virginia Woolf tuvo que escribir <i>Orlando</i> ” v. 19: “Ingrid Bergman filmó <i>Stromboli</i> ” v. 20: “y Pasolini, los <i>Cien días de Saló.</i> ” v. 22: “Lluís Llach tuvo que cantar <i>Els Segadors</i> ”	pp. 681-682. “Historia de un amor” Introducción de cursivas en los títulos de las diferentes obras: v. 6: “Marx tuvo que escribir <i>El Capital</i> ” v. 7: “y Neruda, la <i>Oda a Leningrado.</i> ” v. 13: “Virginia Woolf tuvo que escribir <i>Orlando</i> ” v. 19: “Ingrid Bergman filmó <i>Stromboli</i> ” v. 20: “y Pasolini, los <i>Cien días de Saló.</i> ” v. 22: “Lluís Llach tuvo que cantar <i>Els Segadors</i> ”

p. 73. “Contra Flaubert” vv. 2-3: “Sólo un macho parisiense / esnob y pagado de sí mismo”	p. 690. “Contra Flaubert” vv. 2-3: Cambio de una palabra (“parisiense”) y eliminación de la conjunción “y”: “Sólo un macho francés / esnob pagado de sí mismo”
p. 75. “Humildad II” vv. 5-6: “Y me pregunta, muy interesado, si yo los he escrito todos”	p. 691. “Humildad II” Cambio en la disposición de los versos (con lo cual, aumenta su número) vv. 5-7: “Y me pregunta, muy interesado, si yo los he escrito todos”
p. 89. “Monólogo” v. 7: “No importa si tu amada te llama por teléfono”	p. 699. “Monólogo” v. 7. Introducción del artículo “el”: “No importa si tu amada te llama por el teléfono”

### c) *Inmovilidad de los barcos* (1997)

El libro consta de cuarenta y nueve poemas, repartidos en dos partes: “I. Inmovilidad de los barcos” (formada por 8 composiciones; pp. 11-20) y “II. Ciudades” (41; pp. 21-65). Introducen todo el poemario dos citas de *Adagia*, de Wallace Stevens, en inglés, con su correspondiente traducción al español. El poema más breve es “Adicciones” (p. 53; 3 versos) y el más largo, “Alegría de vivir” (pp. 42-43; 45 versos). En este caso sí hemos encontrado bastantes diferencias entre ambas ediciones (la primera y la incluida en *Poesía reunida*) que referimos a continuación:

Primera edición, de Lumen (1997)	<i>Poesía reunida</i> (2005)
p. 7. Las citas de Wallace Stevens aparecen en inglés y más abajo, se repiten traducidas al español.	p. 707. Las citas de Wallace Stevens aparecen en inglés y a continuación de cada una, entre corchetes, traducidas al español.
p. 25. “La ambigüedad del amor” (p. 25): v. 15: “Ocultemos los animales que llevamos adentro”	p. 725. “La ambigüedad del amor” v. 15. Cambio de la palabra “adentro”: “Ocultemos los animales que llevamos dentro”
pp. 42-43. “Alegría de vivir” v. 16: “(Ríete, estúpido, dinero” v. 23: “(Nunca sabrá cuán contenta estoy)”	p. 742. “Alegría de vivir” Cambio de mayúsculas a minúsculas, al principio de cada verso: v. 16: “(ríete, estúpido, dinero” v. 23: “(nunca sabrá cuán contenta estoy)”
p. 44. “Edad” v. 3: “(tenía cuarenta y dos años, un larga”	p. 744. “Edad” Corrección de la errata: v. 3: “(tenía cuarenta y dos años, una larga”
p. 52. “Megalópolis” Último verso: “ <i>Me mataré si no vienes.</i> ” (Entre comillas y en cursiva)	p. 752. “Megalópolis” Último verso: <i>Me mataré si no vienes.</i> (Solo en cursiva)

p. 55. “Los psicoanalistas” v. 7: “Del otro lado del sillón”	p. 755. “Los psicoanalistas” Introducción de minúscula al inicio del verso: v. 7: “del otro lado del sillón”
p. 60. “Moira” vv. 1-2: “Como la generación de las hojas, / así la de los hombres” v. 7: “y el Sida nos exterminó” v. 13: “Heráclito Sófocles y Parménides”	p. 760. “Moira” vv. 1-2: “ <i>Como la generación de las hojas, / así la de los hombres</i> ” (en cursiva) v. 7: “y el sida nos exterminó” (cambio de mayúscula a minúscula en “Sida”) v. 13: “Heráclito, Sófocles y Parménides” (introducción de una coma)
pp. 61-62. “El mundo del futuro” v. 11: “en la bici electrónica” v. 23: “en el Internet”	p. 761. “El mundo del futuro” Cambio de palabras: v. 11: “en la bici estática” v. 23: “en internet”
p. 64. “Última entrevista” v. 20: “sabiendo que mis cortos regresos”	p. 762. “Última entrevista” Sustitución de una palabra para evitar repeticiones en el poema: v. 20: “sabiendo que mis cortos retornos”

#### d) *Estrategias del deseo* (2004)

Las cincuenta y nueve composiciones de *Estrategias del deseo* no aparecen divididas en secciones o partes, están introducidas por una cita de J. M. Caballero Bonald y otra de Homero Aridjis y todas están tituladas. El poema más corto es “Perfume” (p. 65), de tan solo dos versos, aunque hay bastantes de tres (“Querida mamá”, p. 82; “Exuberancia”, p. 55) y el más largo tiene sesenta y ocho versos (“Exaltación libidinal”, pp. 48-50), aunque también hay otros casi de la misma extensión (“Un ciclo entero”, de 66 versos, pp. 25-27; “Noche en D. Mer”, de 65 versos, pp. 45-47). Seguramente debido a que fue publicado un año antes de la *Poesía reunida*, no encontramos apenas diferencias entre ambas ediciones, salvo algunos cambios formales:

Primera edición, de Lumen (2004)	Edición de Lumen, 2005
p. 7. Epígrafes sin cursiva.	p. 767. La cita de Homero Aridjis aparece en cursiva.
p. 10. “Lo fatal” — <i>fue Ilión, fue la gran gloria de los teucros</i> —	p. 770. “Lo fatal” El mismo verso aparece solo en cursiva: — <i>fue Ilión, fue la gran gloria de los teucros</i> —

### 3.8.3 Cuerpos y deseos en el contexto del discurso del poder

Hablar de deseo, identidad y escritura de mujeres (o femenina) —independientemente del lugar o las condiciones sociales en el que esta se produzca— es introducirnos en un debate abierto con visos de no cerrarse nunca, de aquellos que se refieren al “aspecto o a la apariencia de algo” tanto como a los que se ocultan bajo las faldas, también para aludir a lo incierto o misterioso. Que el lenguaje nos siga sorprendiendo con analogías como esta no es casualidad: de sobra sabemos que no es inocente. Elemento imprescindible de la representación, fuerza elemental que sujeta y delimita cualquier vínculo con aquello que llamamos realidad, se cuele también dentro de lo imaginario, lo simbólico y lo onírico. El valor de los sueños cobra especial relevancia como desenmascarador de toda esa serie de edificios y fantasmas contruidos para controlar a la especie humana: solo en ese espacio incontaminado —por lo incongruente, como en el caso de la enfermedad o la locura— es posible percibir su cara más perversa, que lejos de esconderse es tan evidente como la carta robada de Poe.

Las relaciones de fuerza que durante años han mantenido el discurso sobre la sexualidad que actualmente conocemos no nacieron de un día para otro. Tampoco fueron dictadas por una voz-autoridad, ni siquiera por instituciones tan longevas como el cristianismo, la monarquía o el sistema capitalista. Atendiendo a la idea foucaultiana de que “el poder no se posee, se ejerce en todo el espesor y sobre toda la superficie del campo social”<sup>553</sup>, la construcción simbólica de lo que hasta ahora hemos conocido como ‘mujer’ está traspasada no tanto de represiones como de toda una cantidad de discursos que sobre ella se han entrecruzado, formándola y al mismo tiempo convirtiéndola en responsable de su propia configuración. Como cualquier sujeto, es resultado de un proceso de subordinación y producción naturalizado por la repetición que el propio sujeto realiza, desde esa individualidad preconcebida que ha asumido, podríamos decir que inconscientemente, como “normal” y especialmente como “suya”. Pero ¿quién es realmente este sujeto? ¿A quién se refiere cuando se considera a sí misma “mujer”, “heterosexual”, “de clase media”, “occidental”, “esposa”, “madre”, “hija”, “amante”, etc.? y sobre todo ¿cómo es posible que haya asumido una identidad sin darse cuenta? ¿quién es esa —ese— que habita en su cuerpo, que ha desarrollado toda su vida a partir de un conjunto de lo que ahora se presenta como falsas verdades? Aunque no se refiera exactamente a este asunto, la siguiente cita de Foucault puede esclarecer algunas dudas:

---

<sup>553</sup> Foucault, Michel, “El poder y la norma”, en Máiz, Ramón (comp.), *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 211.



Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir<sup>554</sup>.

En la intersección entre el poder y la sociedad como conjunto de individuos es donde la concepción del sujeto se torna relevante, dejando a la vista su adscripción menos a una voz represora —ligada a una autoridad en concreto o a una institución-sistema— que a un proceso de sujeción auto-inducida. Como señala Foucault:

Una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia. De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones. Bentham se maravillaba de que las construcciones panópticas pudieran ser tan ligeras: nada de rejas, ni de cadenas, ni de cerraduras formidables; basta con que las separaciones sean definidas y las aberturas estén bien dispuestas. [...]. La eficacia del poder, su fuerza coactiva, han pasado, en cierto modo, al otro lado —al lado de la superficie de aplicación. El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento<sup>555</sup>.

Por esta razón, el estudio de las relaciones de poder lleva necesariamente implícito el análisis del sujeto, de las condiciones de posibilidad que lo hacen posible y de las estrategias, discursos, modos que han servido para su reiteración como proceso de normalización. Son dichos procesos establecedores de identidad sobre los que Foucault trabajó a lo largo de casi toda su vida, constituyendo una base importantísima para las teorías feministas y los estudios homosexuales, entre otros, que han visto en él —a pesar de las críticas— un baluarte de las corrientes anti-esencialistas. Así, aunque su labor no se circunscriba solo a la historia de la sexualidad, sí termina siendo lo que Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría denominan una genealogía del “sujeto deseante”<sup>556</sup>, es decir, de aquel ligado a una “ética del deseo” universalista para la cual la formación de la identidad es una de sus piedras fundamentales. Tal como el propio Foucault apunta en numerosos trabajos, a pesar de haberle dedicado muchas de sus páginas al poder, en realidad su investigación se basaba en el sujeto y en sus diferentes modos de subjetivación:

---

<sup>554</sup> Foucault, Michel, “Verdad y poder”, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992, p. 182.

<sup>555</sup> Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 206.

<sup>556</sup> Varela, Julia y Fernando Álvarez-Uría, “Ensayo introductorio. Capitalismo, sexualidad y ética de la libertad”, en: Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. xxii.

Así, el tema general de mi investigación no es el poder sino el sujeto. Es verdad que me involucré bastante en la cuestión del poder. Muy pronto me pareció que, mientras que el sujeto humano está inmerso en relaciones de producción y de significación, también se encuentra inmerso en relaciones de poder muy complejas<sup>557</sup>.

Es desde esta perspectiva desde donde queremos realizar el análisis de estos libros de Peri Rossi en los que el deseo y el problema del género se plantean literariamente. Más allá de los debates establecidos acerca de la existencia (incluso la conveniencia o no) de una escritura “femenina” —independientemente de lo que podamos entender como tal— creemos que su obra poética posee la capacidad de instalarnos fuera de los límites establecidos por esa “ética” de la que hablaba Foucault. A pesar de lo que algunas críticas han sostenido, no creemos que su escritura se pueda etiquetar de ningún modo, mucho menos encasillarla como “literatura femenina” o “de mujeres” o “lesbiana”<sup>558</sup>, no porque consideremos tales clasificaciones como negativas (en el sentido impuesto por los discursos “normalizadores”) sino porque creemos que con ello se siguen reforzando las mismas estrategias, el mismo tipo de relación entre saber y poder conducentes al establecimiento de una verdad. De más está decir que tal afirmación no implica un rechazo rotundo a los trabajos de otras mujeres —sean estas creadoras o críticas— dirigidos a la búsqueda de una identidad propia, en el sentido de que tal proceso forma parte también de las estrategias de ruptura que los sujetos instalan dentro de las relaciones de poder.

En un sentido paradójico, la reafirmación de una “escritura femenina” dentro del sistema simbólico patriarcal conlleva la asunción al menos de una etiqueta clasificatoria que aunque se distinga de lo que se ha considerado hasta el momento como tal puede establecer una serie de características que terminen convirtiéndose en pautas establecidas con la intención de fundar un canon. Sin embargo, por otra parte, su irrupción precisamente dentro de ese modelo universalizador la constituye en una estrategia desestabilizadora, siempre y cuando no se deje seducir por los encantamientos del poder, tan propicios a hacernos creer falsas promesas.

Es preciso que las mujeres —como “sujetos deseantes” previamente diseñados en la heterosexualidad— seamos conscientes de las “tretas del poder” (por invertir el título de Josefina Ludmer) y formemos parte activa de sus relaciones, poniéndolo continuamente en evidencia. De ahí que la ironía y la parodia se conviertan en herramientas significativas: lo han sido desde el principio

---

<sup>557</sup>Foucault, Michel, “El sujeto y el poder”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 50, n° 3 (julio-septiembre, 1988), p. 3. Recurso electrónico disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>

<sup>558</sup> La propia Cristina Peri Rossi así lo ha manifestado en muchas entrevistas. Trataremos su visión más adelante, al analizar sus poemas.

para el arte, que tanto escapa a las definiciones, y lo son desde hace unas décadas para las escritoras, especialmente para las hispanoamericanas, tanto poetas como narradoras. Ya lo decía una gran ironista como Rosario Castellanos:

Ante esto yo sugeriría una campaña: no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír, porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!<sup>559</sup>

Tal propuesta encaja perfectamente con la “repetición paródica” propuesta por Judith Butler, en su consideración del género como acto “performativo”<sup>560</sup> gracias al cual ha sido posible su caracterización esencialista: en sus gestos, comportamientos, estilos... se percibe la falsa ilusión de identidad sexual, una identidad constante e idéntica a sí misma, además de perpetuadora de un modelo tan idealizado que se torna imposible. Ese “llegar a ser mujer” del que hablara Simone de Beauvoir se convierte de pronto en el talón de Aquiles del mismo discurso universalista del poder, que al proponer modelos difícilmente alcanzables deja en evidencia su supuesta base “natural”.

Butler desarrolla la teoría de Foucault en torno a la formación del sujeto, centrándose en uno de sus aspectos fundamentales, que el filósofo no trató en profundidad, como es la cuestión de género<sup>561</sup>. De este modo, compartiendo su idea de que el sujeto no es una causa del poder sino su efecto y entendiendo que la identidad es el resultado de un proceso y no una esencia previamente establecida, lo mismo se puede decir en cuanto a la diferenciación sexual. De hecho, es el género el aspecto imprescindible de su configuración, del cual van a depender todas las demás inscripciones y discursos. En este sentido, podríamos decir que si “no se nace mujer” al menos sí se nace con un

---

<sup>559</sup> Castellanos, Rosario, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, *Mujer que sabe latín*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, p. 38.

<sup>560</sup> Así lo describe Butler: “Dicho de otra forma, actos, gestos y deseo producen el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que sugieren, pero nunca revelan, [*sic*] el principio organizador de la identidad como una causa. Tales actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son *inventos* fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.” (Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001, p. 167. Las cursivas pertenecen al texto).

<sup>561</sup> Si bien Foucault no trató explícitamente esta cuestión, sí aparecen referencias a la división por sexos, especialmente a la hora de tratar su ubicación dentro de unos patrones heterosexistas. También alude a la “histerización del cuerpo de la mujer” como una de las estrategias desplegadas por los dispositivos de saber y de poder, mediante el cual su cuerpo fue “saturado de sexualidad” y sometido a toda una serie de controles y prácticas médicas que servirían para “naturalizar” sus funciones sociales y familiares (control de una fecundidad regulada, reforzamiento de su papel dentro de la familia, etc.). Por otro lado, la “socialización de las conductas procreadoras”, otra de las estrategias enumeradas, implica una concepción de la pareja heterosexual con una diferenciación sexual claramente definida. (Para tratar este asunto con más detalle, ver: Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006, especialmente el capítulo IV, “El dispositivo de sexualidad”).

cuerpo al que inmediatamente se le asignan un sexo y un género, que de no estar claramente definidos (malformaciones, hermafroditas, etc.) provocan exclusiones, marginalidad y en general desestabilizaciones dentro del sistema de correspondencias. La marca es instalada en el cuerpo reconocido como femenino y a partir de ahí, claramente se le instala dentro del cuerpo social, del cual absorberá toda la serie de concepciones y discursos que naturalmente le corresponden.

Por otro lado, la concepción de Foucault del poder como acto<sup>562</sup>, así como de la importancia de la repetición<sup>563</sup> en el proceso formativo de los sujetos son tomados por Butler para elaborar su teoría del género como “actuación”. Para ello, desarrolla en profundidad las maneras en las que la identidad se conforma, no solo externamente (a través del cuerpo y su inserción social: ropa, gestos, lenguaje y rituales de todo tipo) sino también internamente (apartado este que Foucault apenas trató y que ella analiza de manera pormenorizada en su libro *Mecanismos psíquicos del poder*<sup>564</sup>). Es así que el género se define como ese conjunto de signos de muy diversa índole que en su incesante actividad repetidora se legitiman a sí mismos, eludiendo remitir a su propia imagen reflejada, recreada en el mismo transcurrir de la iteración:

Como no hay una “esencia” que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y ya que el género no es un hecho, los diversos actos de género crean la idea de género, y sin esos actos no habría ningún género. Así, el género es una construcción que constantemente oculta su génesis; [...]<sup>565</sup>.

Cuestión sobre la que se extiende en las siguientes páginas:

---

<sup>562</sup> Foucault habla de ello en muchas ocasiones, al intentar explicar que el poder no se posee, sino que se ejerce, con lo cual lleva implícita la marca de la acción. También hay que tener en cuenta que su concepción del poder siempre estuvo vinculada al estudio de las diferentes formas de subjetivación, como se desprende de las siguientes palabras: “El ejercicio del poder no es simplemente una relación entre “parejas”, individuales o colectivas; se trata de un modo de acción de algunos sobre algunos otros. Lo que es decir, desde luego, que no existe algo llamado el Poder, o el poder, que existiría universalmente, en forma masiva o difusa, concentrado o distribuido. Sólo existe el poder que ejercen “unos” sobre “otros”. El poder sólo existe en acto aunque, desde luego, se inscribe en un campo de posibilidades dispersas, apoyándose sobre estructuras permanentes. Ello también significa que el poder no es una especie de consentimiento”. (Foucault, Michel, “El sujeto y el poder”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 50, n° 3 (julio-septiembre, 1988), p. 14. Recurso electrónico disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>).

<sup>563</sup> Sobre la repetición como elemento constitutivo de la subjetivación, podemos leer: “[...] también es necesario haberse construido una representación hartamente invertida del poder para llegar a creer que nos hablan de libertad todas esas voces que en nuestra civilización, desde hace tanto tiempo, repiten la formidable conminación de decir lo que uno es, lo que ha hecho, lo que recuerda y lo que ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que uno no piensa y lo que piensa no pensar. Inmensa obra a la cual Occidente sometió a generaciones a fin de producir —mientras que otras formas de trabajo aseguraban la acumulación del capital— la sucesión de los hombres; quiero decir: su constitución como “sujetos”, en los dos sentidos de la palabra.” (Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 63-64).

<sup>564</sup> Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>565</sup> Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001, p. 171. Las cursivas son del original.

Como en otros dramas sociales rituales, la acción de género requiere una actuación *repetida*, la cual consiste en volver a realizar y a experimentar un conjunto de significados ya establecidos socialmente y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. [...] El género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de acción y de donde resulten diversos actos, sino, más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una *repetición estilizada de actos*. El efecto del género se produce mediante la estilización del cuerpo, y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. [...] El yo con un género constante mostrará entonces estar estructurado por actos repetidos que intentan aproximarse al ideal de una base sustancial de identidad, pero que, en su discontinuidad ocasional, revela la falta de base temporal y contingente de esta “base”<sup>566</sup>.

Precisamente, en esa “repetición estilizada de actos” es donde la filósofa ve mayores posibilidades de subversión, mediante estrategias que parodien, supriman o transformen las mismas, desvirtuando identidades permanentes y sobre todo las verdades a ellas ancladas. En la risa propuesta por Rosario Castellanos está el primer paso desestabilizador, especialmente cuando aparece en un contexto social determinado, no indicado como “risible” por una voz no autorizada, en un tipo de discurso en donde no está prescrita, o enmarcada dentro de una serie de rituales ligados a determinados ámbitos del saber o del poder institucional (juzgados, iglesias, aulas, parlamentos, hospitales, auditorios, bibliotecas, tanatorios, cines, etc.). Pero la risa sola no es suficiente, para que el efecto permanezca debe convertirse en algo mucho más ambiguo, que deje entrever las falsas verdades sin desvelarlas completamente. Por eso tanto la ironía como la parodia (en menor medida, la sátira) son fundamentales en el discurso transgresor, en primer lugar porque al parodiarse se remite a un discurso o modelo original que en el caso del género no existe. Y en segundo, porque precisamente al no existir se está realizando una parodia sobre otra parodia, lo que permite asumir múltiples perspectivas, diversidad de sujetos antes preestablecidos que se superponen como en un juego, dando lugar a identidades nómadas, móviles, ambiguas, en permanente fluctuación, más amantes de la fluidez que de la petrificación. En palabras de Butler:

La noción de parodia del género que aquí se presenta no supone que exista un original imitado por tales identidades paródicas. De hecho, la parodia es de la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se constituye por la fantasía de una fantasía —la transfiguración de un Otro que siempre es ya una “figura” en ese doble sentido—, así la parodia de

---

<sup>566</sup> *Idem*, pp. 171-172. Nótese las deudas explícitas con Foucault: “No se trata de concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplicaría o en contra de la que golpearía el poder. En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el vis-à-vis del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido.” (Foucault, Michel, “Curso del 14 de enero de 1976”, *Microfísica del poder*, op. cit., pp. 143-144).

género revela que la identidad original sobre la que se modela el género es una imitación sin un origen. Para precisar más, es una producción que, en efecto —es decir, en su defecto—, se presenta como una imitación. *Este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de identidades que sugiere una apertura a la resignificación y la recontextualización; la proliferación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica afirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas*<sup>567</sup>.

Hemos subrayado la última frase porque nos parece especialmente esclarecedora a la hora de explicar el aumento de textos de escritoras hispanoamericanas en el que alguno de estos mecanismos pasan de ser un recurso ocasional para convertirse en parte de un estilo propio, que las une y al mismo tiempo las diferencia. Como veremos a la hora de analizar los poemas de Peri Rossi, el juego de ambigüedades en torno al género de la voz poética (casi siempre identificado con el del autor) permite esa crítica a las consideraciones esencialistas, como también sucede al utilizar símbolos tradicionalmente vinculados al discurso heterosexista para hablar del deseo de una mujer hacia otra mujer, o al parodiar las actuaciones tradicionales del género no marcado, unido a una universalidad que no es tal<sup>568</sup>. En un primer momento, parecería que algo ha sucedido para que dichos elementos entrasen de repente en acción, sin embargo, un estudio genealógico (al estilo de Foucault) seguro que nos daría resultados curiosos. Un recorrido superficial lo relacionaría no solo con la tradición literaria ya archiconocida (con *El Quijote* como mayor ejemplo de texto paródico) sino con aspectos de índole sociológica, como el uso del disfraz y el carnaval presentes ya desde la Edad Media<sup>569</sup>; los juegos de travestismo en el teatro del Siglo de Oro español; la asunción de la voz o una identidad masculina por parte de las mujeres escritoras, etc. Es probable que tuviéramos suficientes ejemplos para relacionar el uso de la ironía y la parodia con estos sujetos marcados, como las mujeres, los artistas, los locos, los niños, los esclavos, los extranjeros, los homosexuales, los travestis, los transexuales y todos aquellos que por diferentes motivos quedan fuera del proceso homogeneizador. Al mismo tiempo, descubriríamos que casi siempre los textos literarios más significativos y rompedores tienen a la parodia o a la ironía como elementos predominantes, acordes a diversos objetivos que en última instancia revelan siempre una intención desnaturalizadora y reacia ante los prejuicios formativos, inhibidores de las libertades creativas y de esas identidades móviles a las que nos hemos referido.

---

<sup>567</sup> Butler, Judith, *op. cit.*, p. 169. Las cursivas son nuestras.

<sup>568</sup> Para una relación de estas cuestiones con el sujeto lírico, remitimos al análisis de *Evohé*.

<sup>569</sup> En este sentido, los análisis de Bajtin tienen mucho que ver con el poder paródico, desestructurador de identidades.

Aunque en terrenos diferentes, el predominio de la ironía moderna, los juegos paródicos de las vanguardias y de los más recientes movimientos de la postmodernidad se corresponden con un mismo espíritu: el que une la desestabilización del sujeto moderno con la caída de los grandes relatos y otras grandes cuestiones que se han puesto en entredicho a lo largo del pasado siglo. Es en este sentido en el que mejor se perciben sus resultados, como bien expone Butler:

Las prácticas de la parodia pueden servir para volver a implicar y consolidar la distinción misma entre una configuración de género privilegiada y naturalizada y otra que aparece como derivada, fantasmagórica y mimética: una copia fallida, por así decirlo. Y de seguro la parodia se ha usado para impulsar una política de desesperación, que afirma la exclusión aparentemente inevitable de los géneros marginales del territorio de lo natural y lo real. Sin embargo, este fracaso para hacerse “real” y encarnar “lo natural”, a mi juicio, es un fracaso constitutivo de todas las prácticas de género, debido a que estos sitios ontológicos son fundamentalmente inhabitables. Por lo tanto, hay una risa subversiva en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos. La pérdida de las normas de género tendría el efecto de hacer proliferar diversas configuraciones de género, desestabilizar la identidad sustantiva, y privar a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas centrales: “hombre” y “mujer”. La repetición paródica del género también presenta la ilusión de la identidad de género como una profundidad inmanejable y una sustancia interior. Como resultado de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un “acto”, por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de “lo natural” que, en su misma exageración, revelan la situación fundamentalmente fantasmática<sup>570</sup>.

Esto cobra especial relevancia al tratar de los procesos de subjetivación cobra el asunto de la sexualidad al que Foucault le dedica todo un proyecto que queda suspendido por su muerte. Aunque en ninguno de sus trabajos analiza el tema del deseo “femenino” de manera directa —mucho menos del lesbiano— sí se ocupa del mismo al relacionarlo con aquellos dispositivos del poder forjadores de una identidad previamente diseñada. De igual modo, el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* se esfuerza en demostrar cómo se produjo ese estrecho vínculo entre sexo y verdad en Occidente, cuál es el discurso sobre la sexualidad que nos domina desde lo que él llama “época clásica” (siglos XVII y XVIII) y qué condiciones hicieron posible el surgimiento de ese “sujeto deseante” que marca la ética moderna: un sujeto típicamente capitalista, no marcado por la represión sino por toda una serie de actos que lo reiteran dentro de una específica “voluntad de saber” vinculada a unas “políticas de verdad” surgidas al amparo de múltiples intereses y promovidas por diferentes fuerzas en conflicto. La intersección de “sujeto/género/sexo/deseo” da como resultado la instauración de una “normalidad” masculina o femenina, heterosexual-

---

<sup>570</sup> Butler, Judith, *op. cit.*, p. 177.

reproductiva, que lejos de la perversión o el onanismo, del incesto y demás prácticas tabúes, se comporta dentro de la sociedad respetando los diversos sistemas de control.

El cuerpo desaparece de la escena, dejando en su lugar toda una serie de lenguajes velados, sesgados por la idealización de la mujer como único objeto amoroso, mitificada y tergiversada; un lenguaje que a través del sistema de la “confesión” (primero en la religión, para luego pasar al terreno médico, psicoanalítico, científico, amoroso, desplazándose hasta cubrir toda la esfera social) ha conseguido hacer de la sexualidad el asunto central de la modernidad. Frente a la común idea de la represión sexual, la investigación de Foucault deja al descubierto toda una serie de mecanismos orientados a la proliferación de discursos sobre el sexo, que poco a poco van fundando una idea determinada de sexualidad y por supuesto, de aquello que se considera deseable. En este sentido, la elaboración del deseo no se puede separar de las construcciones normativas del sujeto, independientemente de su índole, puesto que en definitiva, en una sociedad dominada por la “ética deseante” el objeto en cuestión es secundario, siempre que entre a formar parte del sistema de relaciones de poder.

### **3.8.3.1 Formas del deseo en el contexto de los actos performativos del género**

Una de las principales virtudes de la obra poética de Cristina Peri Rossi es la ambigüedad de género presente en sus diferentes sujetos líricos. Tratar de encuadrarla dentro de categorías establecidas sería ir en contra de sus propios principios, como lo afirma en esta respuesta a una entrevista:

De lo que hay que ser consciente es de que ninguno de esos trajes es definitivo, de que eso tiene que ver con la sociología de la literatura: para mí, Cristina Peri Rossi, es irrelevante que no haya otras escritoras lesbianas. Aunque para los lectores eso sea una base de apoyo, para mí lo importante es, justamente, no quedar encasillada como escritora lesbiana, de modo que la gente tenga que aceptar que una escritora que ha hecho una opción personal, en algunos momentos, por el lesbianismo, puede escribir sobre otras cosas.

Cuando me decía que no había escritoras en el mundo hispano que asumieran su lesbianismo (aunque yo creo que ha habido y hay cantidad que lo practican), Anna Caballé me hablaba de mi valor, de mi valentía. Pero creo que hay que cambiar la palabra, es decir, se trata de autenticidad. La cuestión es que yo soy demasiado soberbia como para aceptar no ser quién soy<sup>571</sup>.

---

<sup>571</sup> Pérez Fondevilla, Aina, “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Lectora*, n° 11 (2005), p. 188.



Sin embargo, y como la misma autora también sostiene, “una identidad excesivamente laxa puede provocar la desintegración de la personalidad; una identidad excesivamente polimorfa es esquizofrénica y produce un profundo desasosiego”<sup>572</sup>. Habría que encontrar un límite, por tanto, entre la delimitación convencional y la transgresora, puesto que finalmente vivimos en el lenguaje y necesitamos palabras para referirnos a las cosas. Lo importante, en última instancia, es ser conscientes de las estrategias utilizadas por el poder e intentar por ello no caer en absolutismos sino permitir la fluidez, el desplazamiento de conceptualizaciones y modelos del que ya hemos hablado. Es así que podemos aceptar las propuestas de algunas teóricas del feminismo y del lesbianismo de caracterizar estos textos como “poesía lesbiana *queer*” y a sus creadoras como “poetas lesbianas *queer*”, entendiendo que el término *queer* en castellano al menos no tiene las reminiscencias que sí posee en su idioma original (y por las cuales fue asumido por grupos de sexualidades no heteronormativas)<sup>573</sup>. En cualquier caso, se trata de un problema al que Peri Rossi alude desde la ironía desmitificadora, que desnuda el exceso de reflexión. Así lo expone en el poema “Contra la identidad”:

La pregunta que me atormentaba a los seis años  
«¿porqué soy yo y no cualquier otro u otra?»  
sigue sin respuesta  
muchos años después.

Sólo que en ese tiempo  
a menudo he sido otro  
otra  
sin necesidad de ir a Casablanca  
a cambiar de sexo  
ni a una clínica de cirugía estética  
a cambiar aspecto<sup>574</sup>.

Está claro que el problema de la identidad no se agota deconstruyendo el género ni asumiendo aquellas que nos parezcan más “auténticas”, y el poema en este sentido lo deja bien claro: ni la medicina es capaz de responder por el más íntimo ser. Sin desvirtuar ninguna de las opciones, el autoconocimiento es más un viaje continuo, casi siempre en círculos, que una llegada a

---

<sup>572</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>573</sup> Así lo expresa en la “Introducción” Elena Castro, en su libro *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria, 2014. En el mismo, realiza un importante estudio de las “poetas lesbianas queer” en el ámbito español, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. El trabajo incluye un análisis de la obra poética de Peri Rossi, centrada en *Habitación de hotel* (2007).

<sup>574</sup> Peri Rossi, Cristina, *Estrategias del deseo*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 22. Citaremos siempre por esta edición.

buen puerto<sup>575</sup>. De ahí que las múltiples personalidades que constituyen al individuo no lo abandonen nunca, desapareciendo y volviendo a aparecer años más tarde, en las situaciones más insospechadas. Es el caso de la “extranjera”, a quien Peri Rossi parecía haber dejado atrás después de más de veinte años viviendo en Barcelona:

Extranjera en la ciudad  
extranjera entre los otros  
de noche  
me encierro en el bar gay.  
Ah, mis hermanos...  
el alegre maricón con el pelo verde  
que baila sensualmente  
mientras se mira en el espejo  
cual Narciso teñido  
la profesora de francés  
vestida de George Sand  
con su alumna preferida  
(Balthus)  
y las parejas siamesas  
que han conseguido  
eliminar las diferencias.  
Pido una copa  
todo el mundo baila,  
todo el mundo menos yo.  
¿Será posible que aquí también  
entre falsos pelirrojos  
y lesbianas sin pareja  
te sientas otra vez una extranjera?<sup>576</sup>

El texto desvela también el peligro de los grupos minoritarios, tendentes en muchas ocasiones a convertirse en guetos tan cerrados que provocan aquello mismo de lo que han huido: la exclusión. Y es que el principal problema no es que el género sea una construcción simbólica, sino que sea una categoría por la que se clasifique y se diferencie, otorgándole una valoración a esa diferencia. De este modo, la voz poética lesbiana (puesto que se considera “entre hermanos”) se siente extraña precisamente en el mundo del disfraz y los sujetos alternativos, comprendiendo nuevamente que la identidad no es solo una cuestión de sexos y que además, puede perderse en cualquier momento, subyugada por el deseo, poseída por el “otro” u “otra”:

Cuando te conocí  
perdí todos los papeles  
los de escribir  
y los de vivir

---

<sup>575</sup> Más ejemplos de la identidad encontramos en poemas como “Humildad I”, de *Aquella noche* (p. 17).

<sup>576</sup> “Extranjera”, *Idem*, p. 44.

Quedé sin tablas  
No sabía quién era

en/amorada debería  
escribirse siempre en/ajenada [*sic*]<sup>577</sup>.

Sobre la enajenación provocada por el enamoramiento ha escrito la autora muchos poemas, incluso una novela entera, como tuvimos la ocasión de comprobar en el capítulo anterior. Una circunstancia que suele pasar de la efusividad más absoluta al dolor más desgarrador, convirtiendo a la persona en una superviviente que regresa a la realidad, como sucedía también en *Solitario de amor*; como un bebé, como una “niña de pecho” re-nacida, devuelta al mundo de los cuerdos (“Ya no estoy loca”):

Y ahora se inicia  
la pequeña vida  
del sobreviviente de la catástrofe del amor:  
hola, perros pequeños,  
hola, vagabundos,  
hola, autobuses y transeúntes  
Soy una niña de pecho  
acabo de nacer  
del terrible parto del amor  
Ya no amo  
Ahora puedo ejercer en el mundo  
inscribirme en él  
soy una pieza más del engranaje  
Ya no estoy loca<sup>578</sup>.

El escepticismo resultante de la pérdida de tales batallas amorosas se percibe de diferentes maneras en las obras analizadas, dejando un sabor amargo casi siempre pasado por la sutil (a veces no tanto) ironía. Los versos de carácter más amoroso de los libros anteriores dejan paso a la desconfianza surgida prácticamente desde el inicio de la relación, convertida en herramienta obsesiva, que en ocasiones roza la paranoia. El miedo a la muerte del ser amado acompaña en ocasiones, en textos en los que se recurre a un lenguaje científico que contrasta con el literario. Por debajo de todo es la fatalidad la que reina y Casandra quien mejor representa esta etapa en la que la voz poética designa a sus amantes papeles predeterminados, abocados al fracaso. Una etapa en la que, a pesar de ello, aparece la mayor cantidad de poemas eróticos, en los que el cuerpo de la mujer

---

<sup>577</sup> Peri Rossi, Cristina, “Juegos de rol”, *Inmovilidad de los barcos*, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Bassarai, 1997, p. 26.

<sup>578</sup> “Después”, *Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 47. Todas las citas las haremos por esta edición.

se hace aún más presente y la asunción de un sujeto lírico “femenino” o “lesbiano *queer*” es la nota dominante.

No son estos los únicos asuntos que trata la autora en estos cuatro libros, pero sí los que dibujan una línea unificadora, aunque su aparición en cada uno de ellos no sea regular ni su intención sea la de narrar una historia determinada. Además, se advierte que la protagonista no es una y en el vaivén temporal de la vida (aunque la autora afirma en una entrevista tener una concepción cíclica del tiempo<sup>579</sup>) hay encuentros “casuales” y citas que nunca pudieron ser, o que se dieron más tarde. Sobre el primer caso encontramos un ejemplo en *Otra vez Eros*, en el que además se entrecruza el pensamiento de la voz poética con la descripción de lo que ocurre:

Bajo la luz del semáforo  
(No morí entonces, como era de esperar)  
volver a vernos  
(Unas canas más, ah, qué raro vestido)  
saludarnos —incertidumbre entre la mano y el beso—  
Ibas rumbo a la oficina  
tanto tiempo sin vernos  
(en cambio, moriré de cosas veniales)  
«Leo en los periódicos lo que escribes»  
escribo más que eso, te juro  
He pagado el precio, y aún más,  
«Un día de éstos podríamos encontrarnos»  
(te juro: no morí por eso)  
Recordaremos los amigos, los paseos  
Como una pequeña piedra del zapato  
extraerás de la memoria alguna anécdota común  
el semáforo cambia  
Nunca supe qué era el olvido<sup>580</sup>.

De manera más concisa está tratado el tema en “Oración” (“Líbranos, Señor, / de encontrarnos, / años después, / con nuestros grandes amores”), recogido en una nota al pie al inicio de este capítulo y sobre el cual la autora afirma lo siguiente:

Yo creo que una vez que deseaste vuelves a desear. Si quieres, si te lo permites. Todo lo que has deseado alguna vez, forma parte de ti. Respondió a alguna pulsión. Por algo lo investiste, [...] incluso tengo un poema que dice: “Líbranos, Señor, / de encontrarnos, / años después, / con nuestros grandes amores”. ¿Por qué? Porque cuando nos encontramos con el “gran amor” ya lo hemos dejado, nos costó un dolor horrible hacerlo, y hemos colocado la libido en otro lugar. Si tienes una gran lucidez y te permites libertad contigo misma —a mí me pasa, cuando me encuentro con grandes amores— te justificas. Siempre justifico mi deseo. Hay un momento en que sé perfectamente que

---

<sup>579</sup> Como apunta en esta frase: “[...] tengo una concepción totalmente circular del tiempo y creo que nada pasa. Por eso es que a mí los cambios me vuelven loca.” (Rowinsky, Mercedes, “La lectura como acto de complicidad amorosa”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, nº 190, enero-marzo 2000, p. 58.)

<sup>580</sup> “Cruce de calles”, *Otra vez Eros*, *op. cit.*, p. 58.

podría volver a desear a esa persona aunque quizá no me convenga pero es un deseo que yo sigo reconociendo<sup>581</sup>.

Tanto estas declaraciones como el último verso del poema anterior (“Nunca supe qué era el olvido”) le dan la vuelta a la concepción más usual del reencuentro amoroso como conflictivo, centrado en el recuerdo de la ruptura o al menos viciado por un cierto desinterés. Sin embargo, Peri Rossi rompe con tal patrón al considerarlo desde un punto de vista abierto, temerosa de la posibilidad de que el deseo —que aún pervive— reinicie una relación con la que ha sufrido tanto. Casi en el otro extremo, cuando el amor aún está lleno de ilusiones (a pesar de la desconfianza citada), encontramos poemas en los que se narra esa fiesta de las primeras citas, esos días en los que el tiempo se detiene y otro cuerpo lo inunda todo:

No podíamos hacer cosas normales  
cosas como comer  
leer el diario  
comprar un par de medias  
no teníamos tiempo  
ni ganas  
para las cosas normales  
de modo que todo era excepcional  
todo era íntimo  
urgente fundamental  
agónico desesperado  
andábamos todo el día con ojeras  
y yo no tenía apetito  
me contabas, a veces,  
pantagruélicas comidas  
que devorabas lejos de mí  
pero cuando tu estómago me veía  
se cerraba, intoxicado por el amor  
(esa alienación transitoria, según sólo hoy según Freud).  
Habíamos contraído una manía  
y las manías son excluyentes<sup>582</sup>.

Etapas en las que el deseo arrebató al ser de sí mismo, en un impulso animal al que Peri Rossi alude con frecuencia, como en el siguiente ejemplo:

Te amo en estado de celo.  
Largos gemidos de mi voz  
en la noche urbana  
—sin coyotes—

la ansiedad,

---

<sup>581</sup> Rowinsky, Mercedes, “La lectura como acto de complicidad amorosa”, *op. cit.*, p. 58.

<sup>582</sup> “Alienación transitoria”, *Estrategias del deseo*, p. 59.

para la cual no hay calles  
suficientes en el plano

la vibración imperceptible  
del suelo de mi casa

el tumulto de la sangre  
palpitando en vías estrechas

la lenta,  
hipnotizada mirada  
que te devora

en puro canibalismo  
anterior a la cultura.

El acto ritual de amancebarnos  
—diluidas las falsas fronteras de los sexos—  
Sustitución del crimen ritual,  
imposible<sup>583</sup>.

Una etapa en la que no se puede permanecer mucho tiempo sin correr grandes peligros, como se percibe en los últimos versos del siguiente poema, cuyo tono lírico esconde un cierto sesgo irónico, dejando abierta la puerta de una interpretación entre sosegada y recriminatoria, de esa parte de la relación amorosa en la que lo novedoso se ritualiza, empañándose de costumbre cotidiana.

No fuimos muy lejos  
Se puede decir que no conocimos Shangai  
ni las islas del Peloponeso

No viajábamos mucho  
Nadie consiguió vendernos un crucero a ninguna parte

En realidad no salíamos casi de tu habitación  
de paredes color coral  
y lecho como un arca

Fumábamos:  
cigarrillos, hasch y esas cosas  
Yo, a veces, citaba a Baudelaire:  
—«la Nature c'est un temple divin»—  
tú, a Molina Foix,

pero en tus gestos  
yo encontraba el misterio del mar  
—cetáceos pesados, múltiples pulpos—  
la gravedad de la tierra  
—raíces rojas, piedras ocultas—

[...] No fuimos muy lejos  
Se puede decir que no conocimos Shangai  
ni las islas del Peloponeso

---

<sup>583</sup> “Estado de celo II”, *Otra vez Eros*, pp. 34-35.

Nadie consiguió vendernos un crucero a  
ninguna parte

Nos perdimos en el agujero negro  
del amor

y no enviamos postales<sup>584</sup>.

En cualquiera de estos casos, se advierte una concepción del deseo que lo abarca todo, transformando no solo los hábitos o los objetivos vitales, sino el ser mismo, comprometido a salirse de sí, a darse por entero al otro ser:

Porque en el amor hay una entrega, y te vuelves menos egoísta. Justamente, para mí amar implica renunciar a una cantidad de objetivos personales, individuales. Uno no ama para hacer lo que le da la gana, sino para renunciar en parte a lo que nos da la gana y hacer a veces lo que el otro quiere. [...] Pero, en todo caso, creo que el amor no es solamente el amor interpersonal, sino también el amor a la gente, a ciertas ideas, a ciertos objetos y, sobre todo, un amor a la vida, que implica renunciar a los placeres perversos<sup>585</sup>.

Su visión abarca mucho más que el mero impulso erótico o amoroso hasta convertirse en una forma de entender la vida, de expresarlo todo como una fuerza fundamental, primigenia, que impulsa el movimiento, la lucha, la exaltación, el grito... la realidad modelada por las propias necesidades y los más íntimos sueños, en perpetua fuga, en líneas que se pierden en el horizonte, puesto que:

El deseo es siempre una pregunta, nunca es una respuesta. ¿Qué deseo cuando deseo? Y vamos dándoles distintas respuestas. ¿Quién puede confesarse en serio lo que desea? Te lo puedes decir en el interior. Quizás los artistas tenemos más osadía porque tenemos menos represiones. La libido es una fuerza. El objeto es hasta cierto punto, irrelevante. Eso lo saben mejor los hombres por su aparato genital. El hombre está acostumbrado a no preguntarse por qué tiene una erección. A las mujeres al no tener algo erecto, el Yo nos dice: “¿Y cómo se te ocurre desear esto?” Ya está reprimiendo, ya está poniendo la censura<sup>586</sup>.

Remitiéndonos a lo dicho anteriormente acerca de la identidad y sus construcciones, la elaboración del deseo descansa igualmente sobre una serie de discursos que lo han hecho posible; discursos en torno al sujeto y a un uso determinado de los placeres sexuales sobre los cuales no se ha dejado de hablar. Partiendo de la hipótesis de Foucault y otros pensadores, el deseo no ha sido

---

<sup>584</sup> “Periplo”, *Idem*, pp. 55- 57.

<sup>585</sup> Prinz, Ulrike, “Con Cristina Peri Rossi. Ellas juegan solas”, Sección “Cultura”, *Brecha*, Montevideo, 8 de abril de 2009, p. 18.

<sup>586</sup> Rowinsky, Mercedes, “La lectura como acto de complicidad amorosa”, *op. cit.*, pp. 58-59.

reprimido por una ley jurídica, sino que es la propia ley la que ha creado el deseo. De esta manera, la función de la “confesión” —que inunda tanto los ámbitos religiosos como los psicoanalíticos— no ha sido liberar a la persona de sus deseos, sino precisamente obligarle a que se defina como lo que se espera de ella. Como no hay un “deseo original” y puesto que el hecho de “hablar del deseo” es la forma histórica del mismo, no puede haber una catarsis. Por tanto, “la ley represiva no constituye el momento discursivo de *negación* del deseo, sino el de su *producción*”<sup>587</sup>. Donde hay deseo, la relación de poder está presente:

El modelo jurídico del poder postula la existencia de una relación externa entre deseo y poder, de modo tal que el poder se ejerce sobre el deseo y el deseo es silenciado o censurado en virtud de ese poder, o resurge en una forma sustituta que disfraza de manera adecuada sus metas ofensivas. En cualquier caso, el modelo jurídico conserva el supuesto de un deseo original y primario al cual *se puede* y *se debe* regresar a fin de superar el extrañamiento característico de la neurosis. [...]. La teoría del discurso productivo de Foucault sugiere que el modelo jurídico «fabrica» la noción misma del deseo original con la intención de consolidar y afianzar su propio poder<sup>588</sup>.

La cita de Butler ayuda a entender las bases que hicieron que Foucault se adentrara en una historia de la sexualidad basada en la reproducción de los discursos y no en la función represiva de la ley. Teniendo en cuenta las relaciones entre sujeto, sexo, género y deseo (que por otra parte dan título al primer capítulo de *El género en disputa*<sup>589</sup>) así como su elaboración cultural *interesada*, una subversión de los mismos tendría que pasar necesariamente por la desnaturalización de los discursos vinculados a estos conceptos, algo a lo que ya Foucault aludía al hablar de la “inversión irónica” en el terreno de la confesión y cuya explicación citamos a través de Butler:

En efecto, tanto el sujeto como su deseo oculto son constructos que el discurso jurídico despliega con el fin de amplificarse; pero el modelo jurídico siempre conlleva la posibilidad de subvertirse, en la medida en que sus mecanismos confesionales de control del deseo se convierten en asientos no previstos de producción del deseo: cuando la confesión psicoanalítica se erotiza, la escena de la culpa se confunde con la escena del placer y se crean nuevas posibilidades de placer en el interior de las prácticas discursivas. En rigor, toda vez que existe una regulación discursiva del placer aparece una erotización de la regulación, y la escena de represión se transforma en ocasión de juego erótico. En consecuencia, la ley queda desviada de su meta represiva en virtud de de su nuevo despliegue como fuente de placer. En términos dialécticos, la pretendida oposición entre el deseo y la ley queda subvertida como resultado de una inversión irónica; sin embargo, veremos que esa inversión se resiste a avenirse a una unidad dialéctica<sup>590</sup>.

---

<sup>587</sup> Butler, Judith, *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2012, p. 307.

<sup>588</sup> *Idem*, p. 310.

<sup>589</sup> El título exacto es “Sujetos de sexo/género/deseo”.

<sup>590</sup> Butler, Judith, *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, *op. cit.*, p. 310.



Las ideas expresadas por Foucault se pueden ver reflejadas de alguna manera en el pensamiento de Peri Rossi, tanto a la hora de relacionar las construcciones culturales del deseo e identidad como a la hora de descubrir fórmulas para subvertirlas. Para la escritora uruguaya, está claro que el deseo es el fundamento de toda su creación artística, hasta el punto de declarar que:

Creo que parte de mi obra se puede decir que es una fenomenología del deseo. Porque el deseo es lo que nos mantiene vivos. Entonces, el núcleo inabordable es por qué deseamos lo que deseamos, y esa es la clave de nuestra subjetividad. [...]. Nos conocemos a través del deseo<sup>591</sup>. (p. 10)

Su gran tema, la obsesión que le mueve no solo a escribir sino a enamorarse a pesar de todo, es esa “fenomenología”, la de un deseo para el cual, parafraseando uno de los versos citados, “no hay calles suficientes en el plano” (“Estado de celo”, II) y cuya fuerza inalcanzable se advierte también en el siguiente poema:

La noche en que nos conocimos  
yo empecé a perder  
La cerilla explotó  
y me quemó los dedos  
manché mi blusa con el vino  
Olvidé por completo el nombre  
Del mes y del día.

Tanta turbación  
sólo podía hacer la prueba  
de un deseo muy grande

tan grande  
que ni tú misma  
podías satisfacer<sup>592</sup>.

Pero no solo es el deseo en sí lo que no puede satisfacer la amada, sino la búsqueda personal que inicia la voz poética, por el autoconocimiento. Una búsqueda realizada a partir del discurso que produce el deseo al mismo tiempo que lo elude, lo evita, lo repite, lo conserva. De ahí que el trabajo sea en vano, puesto que el lenguaje jamás servirá para decir la verdad del mismo, ni tampoco la del sujeto hablante. Se trata, en última instancia, de una simple estrategia:

---

<sup>591</sup> Litvan, Valentina, “Con Cristina Peri Rossi. El deseo nos mantiene vivos”, *El País Cultural*, nº 356, (11 de febrero de 2000), p. 10.

<sup>592</sup> “Aquella noche”, *Aquella noche*, p. 9.

Las palabras no pueden decir la verdad  
la verdad no es *decible*  
la verdad no es lenguaje hablado  
la verdad no es un dicho  
la verdad no es un relato  
en el diván del psicoanalista  
o en las páginas de un libro.  
Considera, pues, todo lo que hemos hablado tú y yo  
en noches en vela  
en apasionadas tardes de café  
—*London, Astoria, Arlequín*—  
sólo como seducción  
en el mismo lugar que las medias negras  
y el ligero de encaje:  
estrategias del deseo<sup>593</sup>.

La voluptuosidad presente en la mayoría de los poemas en los que la pasión es predominante (no solo en su acepción erótica o amorosa) contribuye a entender mejor la intensidad de tal estado, que abarca la mente y los cuerpos, la vida entera, en una gozosa interacción que insufla algo más que aire o simple esperanza:

Porque el deseo es el motor de la existencia: para mí la vida es deseo y la muerte es no-deseo. Creo que una de las maneras de estar vivo es ser deseante, y no estoy hablando solamente del deseo sexual: estoy hablando de un deseo que te atraviesa toda; del deseo del que hablan los psicoanalistas, es decir, un deseo que impregna todo lo que hacés. Entonces, me interesa fundamentalmente como me interesa la vida, cosa que explica que pase por distintos lugares, porque también las novelas que he escrito con tema social o político forman parte de un deseo, de otro deseo que no es el erótico, el deseo de amor o el deseo de compañía<sup>594</sup>.

Son muchos los ejemplos en los que la definición de ese “motor” es predominante e incluso evidente<sup>595</sup> —buena parte de ellos pertenecientes a *Estrategias del deseo*— pero como decíamos al principio de este apartado, la pasión entraña numerosos riesgos, no solo por el desorden que provoca en el acontecer cotidiano sino sobre todo por la desestabilización de la identidad. Está claro que cualquier sentimiento, vivido de manera exagerada, puede llegar a convertir al individuo en otra persona o dejar en evidencia sus máscaras. Igual que se dice popularmente del poder, podríamos afirmar que el deseo no corrompe, sino que desenmascara:

---

<sup>593</sup> “Estrategias del deseo”, *Estrategias del deseo*, p. 11

<sup>594</sup> Pérez Fondevilla, Aina, “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”, *op. cit.*, p. 182.

<sup>595</sup> Véanse, por ejemplo, en *Estrategias del deseo*: “Contra lo ordinario” (p. 31), “Malas juntas” (p. 42), “Exuberancia” (p. 55) y sobre todo “El deseo” (pp. 66-67), conjunto de seis composiciones breves en las que se lo define desde diferentes perspectivas. Por ejemplo: “El deseo es un pájaro que huye / enjaulado muere / libre / un día regresa a la misma flor.” (Poema número I de VI).

Sí, es verdad, nos asustan las pasiones porque ponen en peligro el yo. [...] Yo pienso que hay toda una elaboración moderna en torno a la “normapatía”, para evitar que nos encontremos en esas situaciones límite. [...] Pero el problema no es la pasión, sino el objeto, que puede ser destructivo. Sobre todo si la pasión tiene como finalidad la posesión. Esto ya está en los griegos, que comprendían que la guerra es una pasión. En los enfrentamientos entre griegos y troyanos, de pronto Homero pone en boca de un griego, dirigiéndose a su enemigo: “te comería el hígado”. El hígado era considerado la víscera de todas las pasiones, las fundamentales, los humores. También se dice “te mataría a besos”, “te comería a besos”, ¿no? El miedo a las pasiones es el miedo a la dependencia del yo, pero también es verdad que la falta de dependencia hace la vida un poco anodina<sup>596</sup>.

Por otro lado, el proceso permite al “yo” salirse de los compartimentos estancos de las configuraciones de identidad, de las elaboraciones artificiosamente construidas a través de las cuales lo reconoce el otro, e incluso él mismo (ella misma). Pero lo peor (o mejor) del elemento subversivo del deseo no es la modificación momentánea de tales elaboraciones, la clave está en la duda que instaura en el interior del individuo, exponiéndolo a la posibilidad de su disolución como entidad unificada. Las consecuencias de ello pueden ser enormemente positivas, puesto que abren una multiplicidad de vías de acceso a otras experiencias, tanto amorosas como vitales, pero también se corre el riesgo de que sean nefastas, hundiendo al “yo” en una búsqueda de huidas momentáneas hacia adicciones de diverso tipo, para escapar de esa identidad no deseada (alcohol, drogas, sexo, apuestas, compras compulsivas, nuevas tecnologías, etc.). Frente a estas dos salidas se encuentra la opción más común, la auto-represora, normalizada, cuyo modelo de socialización implica la entrada en una zona de confort, en donde cada quien asume su rol y trabaja, vive, goza en consecuencia. Sin embargo, la seguridad que promete no está tan libre de dolor ni sufrimiento: este simplemente se oculta, y no hay más que ver el aumento de las consultas psiquiátricas y psicológicas, la venta de ansiolíticos y el volumen de ventas de libros y programas de autoayuda, para demostrarlo. Sobre dicha forma de seguridad alentada por esta economía capitalista escribe en tono enormemente irónico la escritora uruguaya:

Es muy difícil venderme alguna cosa  
ando siempre con los mismos pantalones  
una chaqueta —de preferencia blanca—  
y blandos mocasines  
Soy un fracaso para los vendedores  
no aseguro nada:  
ni la puerta de mi casa  
ni los muebles  
—auto no tengo—  
y en cuanto a asegurarme la vida,  
sería muy difícil:  
fumo demasiado

---

<sup>596</sup> Nuño, Ana, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, Barcelona, n° 185 (noviembre de 1999), p. 10.

escribo demasiado  
amo demasiado  
No insistan, señores:  
el deseo  
—ese deseo que siento por ti—  
nadie puede asegurármelo  
Ni siquiera yo misma<sup>597</sup>.

La doble cualidad intrínseca del deseo, el hecho de reunir en sí misma tanto placer y al mismo tiempo tanta turbación<sup>598</sup> —“El dolor de ahora es parte de la felicidad de entonces. Ese es el trato”, como decía el personaje de C. S. Lewis en la película *Tierras de penumbra*— la convierten en ese tipo de actividades arriesgadas que constituyen la vida<sup>599</sup>. De este modo, igual que determinados deportistas no pueden dejar de entrenar para superar su récord anterior, la persona apasionada no puede acercarse a la realidad de otra manera, y por una inversión, lo que antes de la relación era “vida común” ahora es un caos:

Para que yo pudiera amarte  
los españoles tuvieron que conquistar América  
y mis abuelos  
huir de Génova en un barco de carga.

Para que yo pudiera amarte  
Marx tuvo que escribir El Capital  
y Neruda, la Oda a Leningrado.

Para que yo pudiera amarte  
en España hubo una guerra civil  
y Lorca murió asesinado  
después de haber viajado a Nueva York.

Para que yo pudiera amarte  
Virginia Woolf tuvo que escribir Orlando  
y Charles Darwin  
viajar al Río de la Plata.

Para que yo pudiera amarte  
Catulo se enamoró de Lesbia  
y Romeo, de Julieta  
Ingrid Bergman filmó Stromboli  
y Pasolini, los Cien Días de Saló.

---

<sup>597</sup> “Fracaso del mercado”, *Aquella noche*, p. 49.

<sup>598</sup> Véase como ejemplo el poema “Infierno, paraíso”, (*Estrategias del deseo*, p. 38), en donde se percibe dicha característica ya desde el título. Sobre el amor como condena o como desamor remitimos a los poemas de *Estrategias del deseo*: “La índole del placer” (pp. 80-81) y “Derrota” (pp. 83-84).

<sup>599</sup> Dice al respecto Peri Rossi: “El sexo desordena el mundo. Por eso siempre tiene que estar tan reglamentado, porque si lo dejamos suelto es capaz de cambiar cualquier sociedad. Por eso, se va tan poco a poco, por eso tiene que pasar tanto tiempo para que se acepte el matrimonio homosexual, por ejemplo. El deseo tiene que estar socialmente controlado [...]”. [Pérez Fondevilla, Aina, “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Lectora*, n° 11 (2005), p. 192].

Para que yo pudiera amarte,  
Lluís Llach tuvo que cantar Els Segadors  
y Milva, los poemas de Bertolt Brecht.

Para que yo pudiera amarte  
alguien tuvo que plantar un cerezo  
en la tapia de tu casa  
y Garibaldi pelear en Montevideo.

Para que yo pudiera amarte  
las crisálidas se hicieron mariposas  
y los generales tomaron el poder.

Para que yo pudiera amarte  
tuve que huir en barco de la ciudad donde nací  
y tú resistir a Franco.

Para que nos amáramos, al fin,  
ocurrieron todas las cosas de este mundo

y desde que no nos amamos  
sólo existe un gran desorden<sup>600</sup>.

### 3.8.3.2 Del fatalismo simbolista a la parodia postmoderna: una respuesta al sentido de la vida

La fatalidad que desprenden sus versos, producto de una larguísima historia, es la prueba irrefutable para la voz poética de que cualquier historia de amor está inevitablemente condenada al fracaso<sup>601</sup>.

Cuando empezamos a amarnos  
me dijiste que te hubiera gustado conocerme mucho antes  
Yo, que preveía lo que iba a suceder,  
te contesté  
que hubiera preferido que nos conociéramos cien años  
después<sup>602</sup>.

---

<sup>600</sup> “Historia de un amor”, *Aquella noche*, pp. 57-58.

<sup>601</sup> Sobre el miedo al amor, tratado de manera más directa, encontramos también los poemas: “Encuentro” (p. 24), “La ambigüedad del amor” (p. 25) y “Última entrevista” (pp. 63-64), de *Inmovilidad de los barcos*. Algunos ejemplos más del determinismo implícito en estas relaciones aparecen en poemas como “Hijos del azar” (pp. 14-15), “Hijos del azar II” (pp. 16-17) y “Cita en Orly” (pp. 19-20) de *Estrategias del deseo*. Precisamente, en este último una serie de acontecimientos hacen que la cita prevista no se realice, lo cual se percibe como un claro síntoma de esa fatalidad de la que hablamos.

<sup>602</sup> “Relojes”, *Inmovilidad de los barcos*, p. 33.

El escepticismo unido a la predeterminación produce un efecto extraño en el poema, entre la ironía y la burla de sí misma, teñida en último caso de un cierto resentimiento. Es por ello que la figura de Casandra vuelve a vislumbrarse en uno de los versos del poema anterior (“Yo, que preveía lo que iba a suceder”), mientras que en otros casos la alusión es más directa:

Los antiguos faraones  
ordenaron a los escribas:  
consignar el presente  
vaticinar el futuro  
pero el presente es efímero  
y el futuro incierto  
salvo para aquellos que saben leer  
en la Naturaleza el lenguaje de los símbolos  
—Baudelaire—.  
Perdóname si en el presente  
he sufrido por el futuro  
cual Casandra rodando por las calles  
de la antigua Troya  
—«*fue Ilión, fue la gran gloria de los teucros*»—  
perdóname si en el presente  
he sufrido por el pasado.  
De Virgilio a Sigmund Freud  
todo está perdido de antemano,  
y sin embargo,  
como jugadores locos —Dostoievski—  
seguimos apostando<sup>603</sup>.

El miedo sigue presente a pesar de la aceptación que es casi una renuncia vital, una búsqueda sorda de aquello que el ser humano desconoce e irremediamente se le escapa. La preocupación por el paso del tiempo, por el triunfo seguro de la muerte —un asunto que ha pasado bastante desapercibido para la crítica— se hace presente en la insistencia en escribir para no olvidar, el impulso básico que mueve la escritura perirrossiana, tal y como ha afirmado en algunas entrevistas, así como en poemas de libros anteriores<sup>604</sup>.

Escríbelo  
para que no perezca.  
Escríbelo  
contra el olvido.  
Escríbelo  
para retenerlo.  
Fíjalo en palabras

---

<sup>603</sup> “Lo fatal (Rubén Darío)”, *Estrategias del deseo*, p. 10. La referencia clara al poema de Darío remite a las concepciones simbolistas (y modernistas) acerca de la pérdida del sentido y la poesía como única salvación.

<sup>604</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes poemas de *Lingüística general*: “Escribo porque olvido / y alguien lee porque no evoca de manera suficiente” (p. 9) y “Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar / no están” (p. 10). Ambas citas pertenecen a la primera edición de este libro, editado por la editorial Prometeo, en 1979.

runas del deseo  
abecedario del amor  
palíndromo de *ama*  
*ama la ama*.  
Y una vez escrito  
una vez fijado en tinta  
en papel  
en caligrafía  
en cuartillas  
una vez clavado  
retenido  
encerrado en palabras  
léelo.  
Comprenderás entonces  
que todo ha sido inútil:  
la vida se nos escapó  
entre las caricias  
y los besos  
como se nos escapó en palabras.  
In memoriam<sup>605</sup>.

La predestinación fatalista y el paso del tiempo ahogan a la voz poética en un mar de sentimientos contrarios, en una lucha incansable que la sumerge en el pensamiento obsesivo, desconfiado, y sin embargo teñido de esa ironía que le sirve para salir a flote:

Las pocas veces  
que he sido feliz  
he tenido un profundo miedo  
¿cómo iba a pagar la factura?

Sólo los insensatos  
—o los no nacidos—  
son felices sin temor<sup>606</sup>.

Algo que se percibe cargado de mayor dosis de humor en los siguientes versos, en los que la voz poética, como imitando al desconfiado hermano de la conocida fábula, mantiene “un ojo aquí y otro en el porvenir”. El poema se titula, precisamente, “Estrabismo”:

Mis ojos  
te contemplaban  
separadamente,  
como en una sala de espejos deformantes:  
con el izquierdo, enamorado,  
observaba a una bella criatura,  
sensible y dulce como una mariposa.  
El derecho, en cambio,

---

<sup>605</sup> “In memoriam”, *Estrategias del deseo*, pp. 12-13.

<sup>606</sup> “Miedo”, *Estrategias del deseo*, p. 21.

percibía el rictus amargo de los labios,  
la rigidez de la mirada,  
la impasibilidad del gesto.

La sabiduría es imposible  
para aquellos condenados a conocer la realidad  
con los equívocos instrumentos de los sentidos,  
sensibles al deseo<sup>607</sup>.

La propia voz es consciente de su interpretación sesgada, percibida a través de unos sentidos “equívocos”, “sensibles al deseo”. Y sin embargo, a la vez sabe que no puede dejar de desconfiar, de adelantarse a los acontecimientos tan temidos destinados a cumplirse por el mero hecho de nombrarlos. La mente obsesiva no descansa, y la preocupación por la pérdida del ser amado se torna en pensamiento paranoico cuando se refiere al paso del tiempo, a ese cuerpo cuyo proceso de envejecimiento se percibe como una especie de muerte a plazos, profundamente dolorosa en la rotundidad de su planteamiento, potenciado además por la utilización del discurso científico. Precisamente, es dicho discurso —o su parodia— el que introduce el elemento desestabilizador, capaz de quitarle dramatismo a la escena:

Me preocupo por tu cuerpo  
tus leucocitos tus linfocitos  
el páncreas la glándula pineal  
y la velocidad de electro sedimentación.  
Observo angustiadamente  
tu palidez  
y el color de tu orina.  
Temo que un agente patógeno  
—un virus, una bacteria maligna—  
lo deteriore lo destruya  
como un terremoto  
un aluvión  
una guerra  
otra catástrofe cualquiera.  
Todos los días pasan cosas así.  
Todos los días muere lentamente  
lo que más amo<sup>608</sup>.

---

<sup>607</sup> “Estrabismo”, *Inmovilidad de los barcos*, p. 41.

<sup>608</sup> “Paranoia”, *Estrategias del deseo*, *op. cit.*, p. 62. El tema se trata de similar manera en: “Darwinismo” (p. 23) y “Paranoia II” (p. 63), de este mismo libro.





Lo que la parodia señala en primer lugar es la universalización del discurso. Como bien expuso Foucault, de manera contraria a lo que se intenta hacer creer, la preexistencia de un objeto no produce su estudio mediante una serie de procesos y metodologías, sino que es el mismo análisis, realizado a través de ese método determinado, el que crea el objeto. De esta forma, son las características del discurso científico las que lo hacen tomar como “verdadero” y todo aquello que se salga del mismo será tomado como “sospechoso” o “no verdadero”. Así lo explica el propio Foucault:

Existen, evidentemente, otros muchos procedimientos de control y delimitación del discurso. [...] Creo que se puede también aislar otro grupo. Procedimientos internos, puesto que son los discursos mismos los que ejercen su propio control; procedimientos que juegan un tanto en calidad de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar<sup>611</sup>.

Y en otra cita, en concreto sobre las disciplinas afirma:

[...] en una disciplina, [...] lo que se supone al comienzo no es un sentido que debe ser descubierto de nuevo, ni una identidad que debe ser repetida; es lo que se requiere para la construcción de nuevos enunciados. Para que haya disciplina es necesario que haya posibilidad de formular, de formular indefinidamente nuevas proposiciones [...] una disciplina no es la suma de todo lo que puede ser dicho de cierto a propósito de alguna cosa [...]. Pero es más, para que una proporción [*sic*] pertenezca a la botánica o a la patología es necesario que responda a condiciones, en un sentido más estrictas y complejas que la pura y simple verdad: en todo caso, a otras condiciones<sup>612</sup>.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, ninguna disciplina puede ser tomada como absoluto, como verdad universal que describa una realidad objetiva, oculta para los que no se encuentren dentro de la disciplina en cuestión. Lo que esto significa en última instancia —y que Foucault expone de manera más o menos explícita en su obra— es que la “voluntad de verdad” adherida a la medicina, la física, la economía o la filología se sostiene en la repetición de un proceso discursivo delimitado por reglas y normas, lo que finalmente viene a decir que se trata de un discurso más, cuya idiosincrasia define previamente sus métodos pero también su objeto de conocimiento. Es precisamente en este sentido en el que la parodia le vale a Peri Rossi para invertir el juego del poder, haciendo acopio de un vocabulario científico para elaborar un texto poético, situando la supuesta verdad del primero en la misma órbita del segundo, cuestionando su objetividad a la hora de explicar el sentimiento amoroso o el erótico, traspasado por toda una

---

<sup>611</sup> Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 25.

<sup>612</sup> *Idem*, pp. 33-34.

tradición cultural que no puede obviarse. De ahí que la voz poética concluya diciendo que ninguna de ellas le vale: “Hipótesis científica / o cultura, / lo mismo da: / mis vísceras no distinguen, / aman, sin preguntarse qué es el amor”.

Otra de las repercusiones de estos procesos clasificadores es la excesiva especialización que lleva implícita. El hecho de que la medicina estudie el amor solo desde el punto de vista de las consecuencias corporales que este implique, y que luego la psicología se encargue de establecer sus conclusiones de manera independiente, conlleva toda una serie de visiones sesgadas de la realidad que en ningún modo se acercan a esa universalidad con la que se autodefinen. Y la propia Cristina Peri Rossi lo expresa de este modo:

Es que hemos sido víctimas de esa división terrible. ¡Tú hablas con un psicoanalista y no sabe dónde tiene el hígado! Explica todo desde el punto de vista de lo psicológico, pero no hay psique sin cuerpo. De hecho, incluso el propio Freud, en el ensayo *El malestar en la cultura*, decía que quizás lo peor que había ocurrido en el siglo XX había sido la separación entre la neuropsicología y la psicología. Cada uno con su verdad solito, sin hacer la síntesis... Esto ha sido algo bastante característico de la cultura en los últimos siglos: cada sistema ha pretendido explicar todo el mundo, cosa que sería completamente tranquilizadora si pudiera hacerse. Pero el mundo es demasiado variado y los seres humanos tenemos tan pegado lo uno a lo otro que separarlo, aunque sea sólo para estudiarlo, es también reduccionista<sup>613</sup>.

La separación entre cuerpo y mente forma parte también de los procesos de normalización de la diferenciación sexual, mediante los cuales la mujer pasa a constituirse como cuerpo mientras que la identidad del hombre se configura como lo abstracto-universal, algo ya tratado por Simone de Beauvoir y que las teorías feministas posteriores han estudiado en profundidad y desde diferentes perspectivas. También Foucault realiza una historia de los cuerpos en su *Historia de la sexualidad*, centrándose sobre todo en los diferentes dispositivos de control utilizados dentro del campo de las relaciones de poder para fijar toda una serie de concepciones mediante las cuales estos son controlados y reglamentados, unidos a una identidad marcadamente heterosexista y atada a un género determinado. Así, sostiene que a lo largo de la historia se ha ido imponiendo toda una serie de ropajes al cuerpo para ocultarlo, velarlo, señalarlo, definirlo y en definitiva saturarlo desde disciplinas tan distantes como la ciencia, la religión, el sistema educativo, la literatura, la pintura o más recientemente, el cine y la televisión. Tal proceso lo ha convertido en un elemento tabú, elogiado al mismo tiempo que rechazado, especialmente en aquellos aspectos relacionados con los fluidos y las secreciones, sobre lo que Peri Rossi opina lo siguiente:

---

<sup>613</sup> Pérez Fondevilla, Aina, “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Lectora*, n° 11 (2005), p. 184.

A mí me llama la atención mucho en las culturas evolucionadas de Occidente, toda esta historia con la pureza del cuerpo, la limpieza del cuerpo, las sales. Analizando incluso los temas literarios sin tocar nunca, es decir con un miedo como si ya sólo se quisiera ser pensamientos. La pasión ensucia y me parece que es una manera neurótica de decir que el cuerpo es peligroso. Es como si, además, hubiera una fantasía de inmortalidad detrás. Como si yo no me ensucio nunca, no como nada malo, no fumo, no fornico, me voy a salvar. Ahí yo creo que hay una cosa muy peligrosa... Me parece que hay un rechazo enorme al cuerpo en toda esta sociedad<sup>614</sup>.

La postura de la voz poética es transgresora al describir el cuerpo de la amada sin cortapisas, alentada por el propio deseo que domina una mirada diferente, no solo de “mujer” a “mujer” sino de “cuerpo de mujer” a “cuerpo de mujer”, cargada de erotismo. Así lo confirma la propia autora:

Para mí, lo corporal es una dimensión fundamental. Yo me enamoro en la cama; con la gente con la que quiero conversar o compartir ideas me tomo un café. [...]. Para mí, el cuerpo y los sentidos son la dimensión donde se juega verdaderamente la relación con el otro. Volviendo a la mirada, la mirada sostiene el deseo del otro y el propio deseo, es el lugar del encuentro o el desencuentro<sup>615</sup>.

En este sentido, la mirada de Peri Rossi es muy particular, siendo una de las pocas poetas del ámbito hispano capaz de mostrar una sexualidad sin tapujos, que juega con las presunciones de sexo/género e incluso con las del propio sujeto lírico. Su palabra se instala en una modernidad extraña, plagada de ese espíritu romántico presente en Baudelaire y del desenfado vanguardista, proponiendo siempre una dimensión lúdica, risible, inteligente y conocedora de la tradición a la cual transgrede. Tal bagaje es imprescindible para dibujar una voluptuosidad delicada y a un tiempo estridente, que huye de adecuaciones fáciles y lenguajes típicamente emotivos (“femeninos” dirían algunos) sin caer en lo obsceno carente de simbolización. La variedad de tratamientos, tonalidades y discursos permite realizar un seguimiento de las fluctuaciones poéticas y vitales de esta etapa, que en el ámbito específico de lo erótico desarrolla lo expuesto en menor medida en libros anteriores, desmontando una vez más categorías previas. Una muestra de ello es el siguiente poema, en el que la obsesión fetichista cambia su único objeto de culto (zapatos de mujer, pies femeninos, etc.) por la multiplicidad de ellos, yendo del cuerpo en su totalidad al “orgasmo desgajado”, de la “bárbara matriz” a las “súplicas perentorias”:

Fetiche tu cuerpo  
fetiches tus pechos  
fetiches de mi deseo tu lujuria  
tu clítoris tu vagina  
fetiche cebado tu bárbara matriz

---

<sup>614</sup> Pérez-Sánchez, Gema, “Entrevista”, *Hispanamérica*, nº 72, (1995), p. 71.

<sup>615</sup> Nuño, Ana, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, Barcelona, nº 185 (noviembre de 1999), p. 11.

oscuro túnel de mi deseo  
fetiches tus nalgas, lunas paralelas  
fetiches tus labios blancos  
fetiche tu orgasmo desgajado  
raíz del fondo de la tierra  
fetiches tus gemidos parturientos  
tus súplicas perentorias  
fetiches de mi deseo tus lóbulos  
tus pies pequeños  
tu nunca tu boca tus cabellos.  
Fetiches de mi deseo  
que agitan mi imaginación  
y turban mi sueño<sup>616</sup>.

En otras ocasiones es la apropiación de palabras pertenecientes a otros discursos la estrategia seguida, con la intención no solo de encontrar nuevas formas de escritura sino también de desmitificar introduciendo el juego lingüístico y simbólico que permite hablar de asuntos importantes sin tanta seriedad. No son pocas las veces en las que las referencias y las transgresiones se dan en varios niveles de escritura, como sucede en el siguiente poema, en el que las alusiones claras a Rabelais permiten una lectura más homofágica de apropiación del cuerpo de la amada y de sus intenciones de “devorarlo”, con todas las consecuencias:

Le gustaría comerse los dedos  
de mi pie izquierdo  
con una suave salsa de cerezas  
y sorber con fruición los huesecillos.

Asaría mi tobillo derecho,  
atado con delicado cordel,  
a las finas hierbas.

Bebería mi sangre menstrual,  
con unas gotas de licor  
y una pizca de canela.

Doraría los puños al horno,  
rociados con zumo de ciruelas  
y pasas desecadas al sol.

Saltearía mis muslos en aceite  
y los devoraría a la noche,  
acompañados con dulce vino.

Después —grande, como una vaca  
cansada de comer—,  
se echaría a rumiar  
su gigante bolo alimenticio  
satisfecha de la deglución.

---

<sup>616</sup> “Fetiche”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 34.

Si alguien le reprochara  
haber devorado lo que amaba,  
con los ojos resplandecientes de placer, diría:  
«De lo que se come, se cría»<sup>617</sup>.

Lo más interesante de la composición es que no se trata de la simple descripción de una escena, sino de la fantasía que la voz poética proyecta sobre la otra. Como en anteriores ocasiones, es la mujer amada la que hace desfallecer al amante, que se siente desposeído (o desposeída), como si realmente lo hubieran devorado.

En otros casos, se remite a una simulación del lenguaje dieciochesco, en el que se mezclan las fórmulas convencionales de respeto —el tratamiento de “señora” así como el uso de los pronombres personales de la tercera persona “su”, “la”, “usted” junto con las formas verbales correspondientes— con lo “irreverente” de su contenido (“la monto la manto la palpo la sobo / la beso la calco la solapo”):

No sé qué apetencias oscuras  
hay en su cuerpo, señora,  
encerradas en carnes blancas,  
señora.  
Para que de pronto, su ansiedad estalle  
como granada abierta  
(de grandes labios rojos)

Me hago cargo, señora,  
me hago cargo:  
la monto la manto la palpo la sobo  
la beso la calco la solapo  
y usted bala como bovina  
usted ruge como marabunta  
usted piafa como yegua de raza  
usted resopla como marsopa  
usted finalmente acaba  
a caballo  
y yo acabo<sup>618</sup>.

Si consideramos que este tipo de lenguaje ya en su contexto se podía entender como paródico —como apropiación de un discurso amoroso convencional en el que las referencias eróticas estaban absolutamente vedadas y si acaso aparecían de manera muy sutil— el poema podría entenderse como un caso de intertextualidad, en homenaje a toda una corriente “libertina” importante en el desarrollo de una cultura sexual no solo en el plano simbólico. Una corriente que

---

<sup>617</sup> “Rabelesiana”, *Otra vez Eros, op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>618</sup> “Encomienda”, *Otra vez Eros, op. cit.*, p. 38.

en su transgresión no dejaba de instalarse, según Foucault, dentro del discurso de la “confesión” que ha dominado la historia de la sexualidad de los últimos siglos.

En cualquier caso, es ese erotismo explícito y sutil al mismo tiempo el que domina en la mayor parte de las composiciones amorosas, como se puede observar en los siguientes ejemplos, cuyo impacto se ve aumentado por la brevedad. El primero dice así:

Tu sexo es un panal  
donde mil abejas laboriosas  
liban una miel que se me queda entre los dedos<sup>619</sup>.

El segundo alude a lo mismo, pero con una concisión mayor:

El olor de tu sexo en mis dedos  
dura más que el Must de Cartier<sup>620</sup>.

La obsesión por el cuerpo no impide reconocer el amor que la promueve, aunque en algún momento la voz poética sienta la necesidad de exponerlo abiertamente, en unos versos que expresan además la complejidad de un sentimiento caracterizado por la no exclusión, ni de cuerpos ni de almas. Tanto el deseo como el amor han alcanzado a las virtudes y a los defectos, más a la imperfección que hace de la belleza algo único que a su elaboración cultural. Es la mirada subjetiva la que de nuevo hace acto de presencia, esta vez deslizada sutilmente en una declaración de principios:

No he amado las almas, es verdad,  
sus pequeñas miserias  
sus rencores sus venganzas  
sus odios su soberbia  
en cambio he amado generosamente  
algunos cuerpos  
mi amor los ha embellecido  
más que el maquillaje  
mi amor los ha enaltecido  
siempre es más fácil amar un seno flácido  
un ojo ligeramente estrábico  
que el mal carácter  
la mezquindad  
o el narcisismo  
llamado otrosí ego.  
No he amado las almas, es verdad,

---

<sup>619</sup> “Panal”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 32.

<sup>620</sup> “Perfume”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 65.

sus pequeñas miserias  
sus rencores sus venganzas  
sus odios sus soberbia  
en cambio  
he amado hasta el éxtasis  
algunos cuerpos  
no necesariamente hermosos<sup>621</sup>.

La alusión a la separación entre alma y cuerpo nos hace recordar otro de los recursos ya utilizados por la autora en sus libros anteriores, como es la introducción de la simbología religiosa, aunque su presencia es menor<sup>622</sup>. En el caso del poema que transcribimos, es la imagen de Dios (que en realidad es Diosa) reflejado en el cuerpo de la amada lo que se revela:

Descubrir a Dios entre las sábanas  
—no en el templo fariseo  
ni en la altiva mezquita—  
sábanas blancas  
sudario del amor que te cubría  
manto sagrado  
iniciar la bienaventurada ascensión  
de tu piel a la eternidad  
de tu vientre al círculo celestial  
sentir a Dios en tus húmedas cavidades  
en el grito vertiginoso  
de la jauría de tus vísceras  
Saber  
que Dios está escondido entre las sábanas  
sudoroso  
consagrando tu sangre menstrual  
elevando el cáliz de tu vientre.  
Descubrir de pronto que Dios  
era una Diosa,  
última ascesis,  
de aquí a la eternidad<sup>623</sup>.

El cruce de lenguajes pertenecientes a otras disciplinas o formas del discurso es una técnica recurrente en su obra, también en aquellos poemas en los que se analiza la sociedad de consumo occidental. Es común, en este sentido, la inclusión intertextual, a modo de *collage*, de frases supuestamente escritas en las paredes, escuchada a algún viandante o leída en el cartel de un vagabundo. En estos casos, el recurso es muy útil para recoger la violencia subliminal presente en el mundo capitalista, cuya sobreabundancia de objetos y mensajes vuelven insignificante al individuo

---

<sup>621</sup> “De aquí a la eternidad IV”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 37.

<sup>622</sup> Encontramos más ejemplos del uso de la simbología religiosa en: “De aquí a la eternidad II”, “De aquí a la eternidad III” (p. 35), “De aquí a la eternidad, IV” (p. 36) e “Infierno, paraíso” (p. 38) de *Estrategias del deseo*, op. cit.

<sup>623</sup> “De aquí a la eternidad”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 33.



moderno. Las relaciones personales, la vida misma se convierten en la mezcla indefinida que muestran los siguientes versos:

Un helicóptero  
una batidora  
una nevera  
jeringuillas desechables  
peluquines  
uñas postizas  
latas de Pilsener  
alka-seltzer  
muñecas hinchables  
*Cómo superar el complejo de inferioridad*  
comida macrobiótica  
heavy metal  
barras de labios  
el riñón de una mujer en paro  
leche en polvo  
abedules de plástico  
cigarrillos importados  
y una leyenda medio borrosa en una esquina:  
“Me mataré si no vienes.”<sup>624</sup>

La enumeración caótica vuelve a aparecer en este poema, lo mismo que hace en el siguiente aunque en menor medida, para contar, en tono irónico, la relación del sujeto lírico con una medicina que, como decía su autora en el artículo citado, “adelanta una barbaridad”<sup>625</sup>. Además, se definen algunos de los problemas de las grandes ciudades, como se hace patente en las referencias al tráfico, la contaminación y muy especialmente, la pobreza:

El médico del cuerpo  
dice que camine dos kilómetros diarios  
por la ciudad  
No entiendo cómo puede hacerle bien a mi corazón  
contemplar la hilera de autos  
como hormigas por el túnel  
los contenedores de basura repletos  
(leche en polvo, desodorantes, televisores rotos)  
*colgados* pidiendo  
viejos pidiendo  
niños pidiendo  
y aquella parejita  
pulcramente vestida:  
«Nos hemos ido del pueblo  
Queremos comer».

---

<sup>624</sup> “Megalópolis”, *Inmovilidad de los barcos*, op. cit., p. 52.

<sup>625</sup> El asunto es tratado con similar ironía en otros textos, como los pertenecientes a *Inmovilidad de los barcos* “Ambulatorio” (p. 54) y “Los psicoanalistas” (p. 55).

La medicina no es una ciencia exacta<sup>626</sup>.

De talante igualmente crítico pero más reflexivo es el siguiente ejemplo, en el cual es la propia voz poética la que se incluye dentro del grupo de explotados por el capital, comparando con lucidez la pérdida de conciencia política y el avance del individualismo, imprescindible para crear sujetos capitalistas que asuman de alguna manera su situación dentro de una “normalidad”. Un proceso que vuelve a poner en primera línea las consideraciones de Foucault en torno a la creación de los sujetos y su estrecho vínculo con esas maneras de hacer ver un constructo como algo preexistente, “natural”. La figura del camarero es representativa de un sistema en el que, a pesar de todo, se entrecruzan toda una serie de discursos en los que sujetos pertenecientes a otra época se enfrentan a una realidad que no reconocen y que ya no saben cómo cambiar. En este sentido, la voz poética termina solidarizándose con el camarero, igual que en otro momento lo hiciera con los estudiantes, los obreros o cualquier otro grupo excluido que reivindicase sus derechos. La única diferencia es que ahora es ella la única excluida. El camarero solo “hace su trabajo”:

El camarero del bar donde amo  
escribo sueño pienso me aburro  
te espero (mi segunda residencia  
si fuera una escritora de moda  
una burguesita de moda  
una tenista o una presentadora de televisión)  
el camarero del bar me sonrío  
a pesar del calor del verano.  
Trabaja demasiado  
catorce horas de una mesa a la otra  
y el pedido lo más rápido posible  
cualquier día se va a deshidratar  
y los médicos le darán pastillas de potasio,  
no un salario mejor  
ni menos horas de trabajo.

El camarero tiene camisa blanca  
y un pantalón negro  
los cabellos cortos  
veinticinco años.  
Le gustaría irse a dormir  
pero los parroquianos de estío en la ciudad  
somos pobres, insomnes y muy pesados  
comemos bebemos charlamos.  
está deseando irse  
¿para esto se hizo la revolución bolchevique?,  
¿para esto triunfó el capitalismo?  
Catorce horas salvajes

---

<sup>626</sup> “Medicina”, *Aquella noche*, op. cit., p. 67.

catorce horas sumisas.  
«Después me toca limpiar», me dice  
con resignación.  
No leyó *El capital*,  
no sabe posiblemente en qué consiste la plusvalía,  
pero la genera.  
Las mesas están sucias  
los residuos del comer  
del beber  
los servicios también están sucios  
cuando se cumplan las catorce horas se irá  
mal pagado  
mal dormido  
convencido de que éste es el único sistema posible.  
Es verdad  
yo tampoco puedo pagarle con poemas  
yo también estoy mal pagada.  
Le deseo las buenas noches  
me voy a dormir  
nuestra jornada de bar ha sido larga  
a pesar de que yo sí leí *El capital*<sup>627</sup>.

Por otro lado, encontramos textos en los que de nuevo la autora se apropia de otras formas discursivas. Así, como si de un texto postmoderno se tratase, el formato textual más representativo de nuestra sociedad, el anuncio publicitario, es adoptado en la búsqueda de la musa perdida (lo cual tampoco deja de ser una crítica):

Se busca musa. Abstenerse flacas  
resentidas travestidos y envidiosas.  
Sueldo escaso  
noches de amor intenso  
y libros como hijos<sup>628</sup>.

---

<sup>627</sup> “Barnanit V”, *Estrategias del deseo, op. cit.*, pp. 76-77. Recordemos que “Barnanit” es la unión de “Barna” (“Barcelona”) y “nit” (“noche”, en catalán).

<sup>628</sup> “Anuncio publicitario”, *Estrategias del deseo, op. cit.*, p. 89. El poema forma parte de una serie en la que, humorística y críticamente, se cuenta la huida de la musa, que quiere independizarse y conseguir su propia identidad. Los otros dos poemas son “La musa rebelde” (p. 87) y “Despedida de la musa” (p. 88).

### 3.8.3.3 De deseos y escrituras múltiples

En otro orden de cosas, hay que recordar que para Cristina Peri Rossi el deseo no se centra exclusivamente en la pasión amorosa, sino que se expande hacia otros aspectos de la vida, llegando incluso a no poder entender esta sin su presencia:

Y hay todo tipo de pasiones, no sólo la amorosa. Está la pasión del juego —yo he escrito una novela sobre esto—, o la pasión por la ópera o la gente que se muere en el estadio de fútbol porque su equipo metió un gol o porque se lo metieron. [...]. Yo definiendo la pasión lúcida, la pasión consciente, que elige la aniquilación frente a la vida anodina. Es cierto que la pasión consume energía, provoca dependencia, pero también nos produce una intensidad que no tienen otras cosas<sup>629</sup>.

Una concepción tan amplia del deseo se hace visible no solo en la novela que nombra (*La última noche de Dostoievsky*, publicada en 1992) sino también en los volúmenes publicados por la misma época, incluso un poco antes, como en los conjuntos de cuentos *Una pasión prohibida* (1986) y especialmente en *Desastres íntimos* (1999, el mismo año de edición de *Inmovilidad de los barcos*). En todos ellos, el desorden amoroso se entremezcla con obsesiones de índole más adictiva<sup>630</sup>, como en buena parte de los poemas analizados, cuyos títulos ya anuncian su presencia, como ocurre con “Adicción” (No, no ingiero drogas. / Desde pequeña /sé intoxicarme sola”<sup>631</sup>) y el más irónico “Adicciones” (Todos somos adictos a algo / Entre dosis y dioses, sólo / hay una e [sic] de diferencia”<sup>632</sup>). Con idéntico título encontramos este, mucho más largo, en cual el deseo erótico se iguala al impulso ludópata, alternándose el paso de un cuerpo a otro con la visita a un casino o una sala de juegos:

Cuando me cansaba de un amor  
me dedicaba al juego  
—casino del Parque Rodó, casino de Carrasco,  
Amélie Le Bains, Sant Pere de Ribes—.  
Y perdía el poco dinero que tenía  
pero por un rato  
—un par de horas cada noche—  
recuperaba la excitación que el amor ya no me daba.  
Creía que se trataba de una cuestión de sentimientos  
pero la psicóloga me dijo:  
«adicta a la intensidad».

---

<sup>629</sup> Nuño, Ana, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, Barcelona, n° 185 (noviembre de 1999), p. 10.

<sup>630</sup> De hecho, la que hasta el momento es su última novela lleva por título *El amor es una droga dura* (1999).

<sup>631</sup> *Aquella noche*, op. cit., p. 37.

<sup>632</sup> *Inmovilidad de los barcos*, op. cit., p. 53.

¿Será posible que haya amado  
al dieciséis rojo  
tanto como a tu vulva?  
¿Es posible que esperar negro el siete  
me produzca la misma excitación  
que el color de tus bragas?<sup>633</sup>

La frialdad con la que se comparan los dos procesos —el ludópata y el erótico— que podríamos definir como una mirada objetiva de corte racionalista está en consonancia con el dictamen de la psicóloga (“adicta a la intensidad”) así como con las preguntas que se hace la propia voz poética, en cierto modo asombrada de que ambos deseos puedan proceder de una misma fuente, de que en el fondo estén íntimamente relacionados. Pero la comprobación de tal certeza no viene de la mano de la psicología. La voz poética es consciente de su tendencia a vagar por las noches sin rumbo, a pasar horas solitarias dominadas por la ansiedad, buscando una respuesta y al mismo tiempo sabiendo que esta no existe, que en realidad los cuerpos, los cigarros y los números del bingo solo son paliativos, excusas que la alejan de algo más grande, también simulacro, pero que nunca defrauda porque en el fondo es lo más próximo a ella misma:

A la madrugada solitaria  
de viejos humos vagabundos  
y andenes húmedos de esputos  
salgo a caminar  
huyo del silencio nocturno de mi cuarto  
busco las luces  
ah, los neones amigos: siempre ahuyentan  
mis lobos interiores  
mis fieras hambrientas  
(mis Vallejos antepasados).  
Voy en busca de algo  
me pierdo en las estrechas calles del puerto  
busco compañía  
ah, las dulces drogas que desde Baudelaire  
corren por las alcantarillas de las ciudades nocturnas  
—Londres, París, New York, Madrid—  
ah, la carne desconocida  
que vibra y se excita con la mirada.  
Por fin encuentro un antro abierto  
una ergástula de placeres solitarios  
el *peep-show* oculto entre los árboles:  
una librería abierta toda la noche  
donde revolcarme entre los libros  
gozar con versos de otros  
y al fin, llegar al orgasmo  
con un poema autodestructivo de Allen Ginsberg<sup>634</sup>.

---

<sup>633</sup> “Adicciones”, *Estrategias del deseo*, op. cit., p. 56.

<sup>634</sup> “Sábado a la noche”, *Estrategias del deseo*, op. cit., pp. 53-54.

La principal virtud de este poema es esa sorpresa final, en la que el placer de los libros es igualado al goce erótico, en una “antro-librería” similar a esos burdeles recónditos en donde los goces de la carne se venden a muy bajo precio, a veces por casi nada. La principal diferencia estriba en que revolcarse “entre los libros” de otros es una actividad gratuita, sin los inconvenientes de otras adicciones a la hora de realizarse en público y que puede ser “autodestructiva” pero no tan peligrosa. Por otra parte, el recorrido del sujeto lírico por la noche solitaria —“de viejos humos vagabundos / y andenes húmedos de esputos”— evocan las visiones decadentes de los simbolistas franceses, de todos los poetas malditos —y malditas— que han convertido a esas ciudades citadas en personificaciones de la más efervescente bohemia. De ahí las referencias a las drogas, los puertos, “los Vallejos” y Baudelaire, actualizados en lugares iluminados con luces de neón, aunque los “lobos interiores” sigan siendo los mismos, aunque sea una mujer quien realice ese camino marcadamente masculino, porque a pesar de no estar explícito, en el contexto de la obra se sobreentiende así. De la misma manera que asumimos que el sujeto lírico (y también el narrador omnisciente) es tradicionalmente masculino, salvo que aparezca alguna identificación del género, aquí no es necesario hacer tal distinción porque a quien imaginamos caminar por esas calles sucias y desoladas de la ciudad es a una mujer, la que ha alabado sus amores y placeres de todo tipo sin necesidad de definirse continuamente como tal.

En este sentido, la escritura de Peri Rossi ha logrado diferenciarse, pero no separándose del lenguaje tradicionalmente dominado por el hombre, sino apropiándose de él sin llegar a copiarlo. La problemática sostenida por parte de escritoras, pensadoras y críticas acerca de una “escritura diferente” queda así superada, al menos en parte, por medio de un proceso que deconstruye las convenciones literarias, los preceptos concebidos de manera natural, desvinculándolos del sujeto para y por el cual fueron creados. Del mismo modo en que los diferentes estilos y corrientes artísticas han roto con las formas anteriores a lo largo de la historia, la autora juega con las identidades hasta llegar a desestabilizar los lugares comunes a ellas adscritas. Y el resultado de tal procedimiento, repetido e instalado en el mismo centro de la repetición previa —es decir, dentro de lo que conocemos como “literatura”— es la asunción por parte de quien lee de una normalidad que sin embargo no está atravesada por los universales ni las consideraciones esencialistas. La normalidad propuesta la forman sujetos e identidades múltiples, géneros descentrados que bullen en un mundo caracterizado por las diferencias, entendidas estas como valores en sí mismas, fuera de la dialéctica jerarquizante que habitualmente las domina.

Relacionado con esto, esa concepción amplia del deseo que para Peri Rossi coincide con su consideración más vital de la existencia se desgrana en una sociedad saturada de prejuicios, en donde una mujer jamás podría hacer públicas sus inclinaciones, fueran estas de la índole que fueran, sin poner en riesgo su propia identidad, su valoración como persona, incluso por sí misma. Sin embargo, en estos poemarios no es difícil encontrar versos como los que siguen, en los que las hipérbolos sirven para satirizar un sistema que promueve la autodestrucción por el exceso, paradójicamente destinado a llenar las carencias<sup>635</sup>:

Me he fumado todos los cigarrillos de este mundo  
llené mis pulmones de nicotina y alquitrán  
de monóxido de carbono y de tabaco.  
Me fumé todas las alegrías todas las tristezas  
todas las guerras las revoluciones los golpes de poder  
y los fracasos.  
Me fumé la soledad y la compañía  
la letra de los tangos y los solos de trompeta  
los versos de Baudelaire y de Verlaine  
en rojas cajetillas Fortuna o L&M.  
Me fumé las noches y los orgasmos  
las ganas de vivir y de morirme  
me fumé las flores de los tilos  
y las pestañas de una rubia  
la humedad de una vagina  
y la crueldad del anochecer.

Cuando dejé de fumar  
pareció que la vida se había detenido.

Ahora ya no fumo  
ya no trago humo  
ya no chupo alquitrán por los pulmones.  
Y la vida vuelve a comenzar  
sus imprevisibles gozos  
su pasión  
algo que llevarme a la boca  
filtro o pezón  
una cultura de prematuros destetados  
una sociedad oral  
que quiere consumirlo todo  
hasta la muerte misma  
inhalando monóxido de carbono  
una cultura de la intoxicación,  
todos bebés de pecho  
todos ansiosos e insatisfechos<sup>636</sup>.

---

<sup>635</sup> Acerca de la sociedad contemporánea, el capitalismo y el contexto histórico encontramos ejemplos demoledores como: “Una historia de las revoluciones” (*Aquella noche*, p. 41), “Moira”, “El mundo del futuro” (pp. 60 y 61-62 de *Inmovilidad de los barcos*), “Once de septiembre” y “Madrid, 11 de marzo” (*Estrategias del deseo, op. cit.*, pp. 92-94 y pp. 95-96, respectivamente).

<sup>636</sup> “Banarnanit IV”, *Estrategias del deseo, op. cit.*, pp. 74-75. Sobre las adicciones encontramos también los poemas: “Diplodocus” (*Inmovilidad de los barcos*, p. 59) y “Adicciones II” (*Estrategias del deseo*, pp. 57- 58). Su pasión por el tabaco se ve reflejada en muchos de sus artículos así como en su libro *Cuando fumar era un placer*, (Barcelona, Lumen, 2003), en el que hace un recorrido biográfico y cultural alrededor del mismo.

### 3.8.3.4 Diatribas irónicas contra el discurso patriarcal

La crítica demoledora a la sociedad de consumo no lo es tanto si la comparamos con la que le dirige al hombre, especialmente a sus compañeros de oficio, en una actitud que desmitifica la institución literaria, sus usos y costumbres, mezcla del psicoanálisis y de una observación casi costumbrista. Así se puede comprobar en los siguientes versos:

Escriben porque tienen el pene corto  
o la nariz torcida  
porque un amigo les robó la amante  
y otro le ganaba al póker  
escriben porque quieren ser jefes de la tribu  
y tener muchas mujeres  
un cargo político  
un tribunal  
una tarima  
(muchas mujeres).

No se leen entre ellos  
no se lo toman en serio:  
nadie está dispuesto a morir  
por unas cuantas palabras  
colocadas en fila  
(de izquierda a derecha,  
no al estilo árabe)  
ni por unas cuantas mujeres:  
después de los cuarenta,  
todo son posmodernos<sup>637</sup>.

La ironía se ve acuciada por la repetición del verso “muchas mujeres”, en el que se alude de manera explícita al deseo real de todo escritor “de oficio” o incluso el “superventas”, de utilizar la literatura con la intención de convertirse en un personaje medianamente famoso y así poder satisfacer sus deseos eróticos. El objetivo queda claro desde el primer verso, y se va aclarando aún más según avanzamos en la lectura: en el fondo, el mundo literario podría ser tan válido como cualquier otro (“un cargo político, un tribunal, una tarima”), incluso el tipo de escritura (de izquierda a derecha o en sentido contrario). La referencia al postmodernismo los encuadra dentro de esos mismos grupos en los que las posturas —ideológicas, artísticas, metafísicas— forman parte también de la misma estrategia superficial y superflua, de escaso interés para quienes consideran la

---

<sup>637</sup> “Teoría literaria”, *Aquella noche*, p. 27. El último verso recuerda al artículo citado en otra parte de este trabajo, titulado “Los héroes están cansados”, en donde se habla de la claudicación de muchas personas progresistas, después de los cuarenta.



literatura y el arte como concepciones reales de vida. Un ejemplo similar, mucho más explícito en cuanto al objetivo amoroso, es el siguiente poema, cuyos versos finales permiten a la ironía mostrarse aún más ambigua:

He compartido mesa  
congresos conferencias  
con muchos escritores  
Los he oído recitar  
pontificar  
exhibirse como machos en celo  
apostrofar  
sentenciar  
juzgar  
Los he visto firmar autógrafos  
los he contemplado ligar  
emborracharse  
subir a la habitación  
con la admiradora arrobada.

Todos ellos sabían algo  
que las lectoras no saben:  
la literatura no es de verdad<sup>638</sup>.

Mucho más mordaz es la ironía presente en la crítica al hombre —como ser sexuado o como universal— que aparece en aquellos poemas de corte más evidentemente antimachista o antipatriarcal, cuyo análisis podríamos empezar por uno relacionado también con la tradición literaria:

En efecto, detesto a Flaubert.  
Sólo un macho parisiense  
esnob y pagado de sí mismo  
puede burlarse hasta ese punto  
de los sueños de una mujer.  
Un macho,  
es decir,  
alguien que no sueña.  
(Los hombres siempre han estado  
celosos de los sueños de las mujeres  
porque no pueden controlarlos.)  
Flaubert *soñó* a Emma Bovary,  
pero puede decirse, con toda certeza,  
que Emma Bovary jamás *soñó* a Flaubert.  
(Al final de sus días, Flaubert estaba  
harto de la fama de Madame Bovary.  
Era más célebre que él.)<sup>639</sup>

---

<sup>638</sup> “Mis contemporáneos”, *Aquella noche, op. cit.*, p. 25.

<sup>639</sup> “Contra Flaubert”, *Aquella noche, op. cit.*, p. 73.

A partir de la famosa frase del escritor francés, la autora desmitifica toda la serie de concepciones en torno a los sueños (deseos) de las mujeres, dejando en evidencia la falsedad un imaginario supuestamente universal. Dicho imaginario permite que el hombre, como autor (no sólo de novelas, sino de una visión de la realidad) sueñe (cree, imagine) un ideal femenino encarnado en un personaje literario, pero no que se dé un proceso contrario, en el que sea la mujer la que imagine al hombre (y a sí misma) en una relación de correspondencia. Por otro lado, el hecho de soñar aparece también en una acepción contraria a la acción de instaurar símbolos. Si quien sueña imagina mundos diferentes al real, e incluso aspira a lo imposible, está claro que el hombre, desde la perspectiva más radicalmente patriarcal-universalista, no hace más que repetir siempre el mismo sueño: aquel en el que reinstaura los símbolos que le permiten mantener una interesada relación de poder. Y sin embargo, a veces los resultados son imprevisibles y se consigue el objetivo contrario, como bien anuncian los últimos versos: “(Al final de sus días, Flaubert estaba / harto de la fama de Madame Bovary. / Era más célebre que él)”.

Un ataque más general, a modo de descripción etnográfica o antropológica, se desprende de las palabras de otro de los poemas, en el que la ambigüedad en torno a lo masculino como marcador de género y a la vez signo de la totalidad podría permitir una doble lectura a la hora de elucidar el sujeto-objeto al que se refieren. Y sin embargo, es precisamente dicha identificación la que deja claro de quién se trata:

Dicen amar las cosas que sin embargo  
cazan.

Se reúnen por hábitos y profesiones.

Desdeñan las cosas que no entienden  
y verdaderamente entienden pocas cosas.

Poseen mala memoria,  
pero temen a la muerte y al paso del tiempo.

Inventaron los relojes y la guerra.

Prefieren actuar en grupo.

Sus acoplamientos suelen ser banales.

Se dieron una historia y una filosofía,  
pero lloran como niños de pecho cuando les duele un diente.  
Se quejan de la desgracia  
y la felicidad los abrumba.

En algunas ocasiones cantan y bailan.

Se destruyen mutuamente.  
Enferman muy a menudo.

Se preguntan cuál es el sentido de las cosas,  
y, aterrados por el enigma,

deciden colectivamente no pensar.

Se reconocen entre sí por el color de la piel.

En sus casas  
siempre hay espejos y relojes.

Reniegan del pasado  
pero el futuro les da miedo.

Se encierran unos a otros en prisiones.

Llaman justicia a la costumbre  
y detestan estar solos.

Se han dado una técnica  
una industria una aviación y una marina  
pero sus incertidumbres son cada vez mayores.

Se reproducen sexualmente.

Asisten a los templos en épocas de penuria.

Enardecidos, destruyen lo que tocan,  
y después, lo lloran.

Antes de dormir balbucean el nombre del ser que aman

pero se equivocan  
y no amaron a nadie<sup>640</sup>.

Aunque larga, la cita es demoledora y no es necesario volver a insistir en lo que ya afirma plenamente. Tampoco sorprende la capacidad de Peri Rossi para escribir un poema como este — aunque la denuncia lleve implícito siempre el riesgo de convertirse en panfleto— puesto que ya es común en ella el uso de la ironía o la parodia como elementos coadyuvantes en la elaboración de lo cotidiano como exploración simbólica. De carácter similar son las composiciones dirigidas a Ticas,

---

<sup>640</sup> “Antropología”, *Otra vez Eros*, *op. cit.*, pp. 12-14.

que alude, según la propia autora, al apellido de un antiguo tupamaro<sup>641</sup>. Desconocemos las razones que le llevaron a elegir el mismo como receptor simbólico de estos versos, pero es probable que fuera precisamente su vínculo con los tupamaros y la izquierda revolucionaria lo que le llevara a ello (recordemos su crítica feroz a los aspectos machistas y heterosexistas de sus compañeros de lucha, ante la publicación de *Evoché*).

Los poemas plantean con humor y abierta ironía cuestiones relacionadas con la percepción falogocéntrica de la mujer o las características definitorias de lo masculino, que también encorsetan a los hombres en identidades sesgadas. En el primer caso, la pregunta-trampa del comienzo plantea el debate en torno (de nuevo) al deseo femenino, impregnado tanto de su vertiente erótica como literaria. Mientras la voz poética responde a la pregunta, el enigmático Ticas solo es capaz de repetir la misma frase («Es confuso el deseo de las mujeres»):

La mujer que viene a visitarme  
¿quiere un prólogo o un orgasmo?  
«Es confuso el deseo de las mujeres»  
dice mi amigo Ticas  
Está sola  
es verdad que la amaron algunos hombres  
(que no usaron, en la cama, el verbo amar,  
considerado cursi:  
sólo aman las mujeres  
y ellos eran machos, muy machos)  
A veces, en su soledad de gata  
ella escribe poemas  
no muy buenos, todo sea dicho,  
pero le gustaría publicarlos  
por qué no  
tiene derecho: los machos escribieron  
fornicaron muchos malos poemas  
muchos malos amores  
por qué ella no  
al final sólo  
quiere publicar un libro  
un orgasmo  
algo suyo  
no alienado

---

<sup>641</sup> A ello alude en el siguiente fragmento: “**Eduardo era guapo, seductor, rubio y de ojos azules, excelente periodista y buen historiador.** Solidario, generoso, sufrió, sin embargo, un gran desengaño amoroso muy joven: Silvia, la mujer con la que se casó antes de los veinte (guapísima, valiente, aventurera y amante de la buena literatura, además de guerrillera tupamara) lo abandonó con una hija pequeña. Silvia era su nombre de guerra. No conocí nunca su verdadero nombre, aunque como el azar no existe, es geometría celeste, cuando tuve que huir de Montevideo en cuarenta y ocho horas, ante el aviso de que el ejército venía a buscarme, y llegué a Barcelona con diez dólares en el bolsillo y sin haber visto nunca una montaña, Silvia y su compañero de entonces (otro tupamaro cuyo verdadero apellido, Ticas, conocí solo muchísimos años después) me dieron albergue y protección en San Cugat, donde estaban refugiados”. (“Adiós, hermano”, *El Mundo*, 13 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/13/552bf4c422601d0c698b4583.html>). Las negritas pertenecen al texto original. Lo mismo ha sido confirmado recientemente (noviembre de 2015) en conversación telefónica con la autora.

«Es confuso el deseo de las mujeres»  
dice Ticas  
Él quiso publicar un libro  
él quiso muchos orgasmos  
Pero no sabe qué desea una mujer<sup>642</sup>.

Los deseos de ella (“quiere publicar un libro / un orgasmo / algo suyo/ no alienado”) parecen necesitar una explicación (“ella escribe poemas / no muy buenos, todo sea dicho, / pero le gustaría publicarlos / por qué no / tiene derecho: los machos escribieron / fornicaron muchos malos poemas / muchos malos amores / por qué ella no”) mientras que los de él están previamente configurados y argumentados, aunque no sepa “qué desea una mujer”. Esa falta de comunión y de comunicación con el otro-femenino es sacada a la luz de un modo diferente, en un estilo próximo a esa complicidad masculina tan presente en esas conversaciones de grupo, de pares, donde las preguntas en torno a las mujeres es el tema principal. Los versos iniciales del poema parecen ir en ese sentido (“La mujer que viene a visitarme / ¿quiere un prólogo o un orgasmo? / «Es confuso el deseo de las mujeres» / dice mi amigo Ticas”), aunque en el resto de la composición se rompa contundentemente con esa amistad cómplice para desbarajustar las creencias preconcebidas. Y sin embargo, la desazón de Ticas no queda resuelta, como se comprueba en la repetición de su frase.

Otro de los poemas dirigidos a este personaje despliega toda una serie de herramientas humorísticas e irónicas en una carta que parodia una alabanza al pene invirtiendo el formato convencional de la oda, puesto que habla de los inconvenientes del mismo, como artefacto incontrolable:

Querido Ticas:  
No es posible tener muy buena opinión  
de un órgano membranoso  
que se pliega y se despliega  
sin tener en cuenta  
la voluntad de su dueño.  
Que no responde a la razón  
que hace el ridículo cuando menos lo esperas  
o se pone soberbio  
cuando habías decidido mostrarte tímido.  
No es posible tener muy buena opinión  
de los misiles  
ni de los obeliscos de las ciudades  
ni de las bombas testiculares.  
No se puede estar muy orgulloso  
de un órgano de requerimientos tan imperiosos  
que obliga a ocultas manipulaciones  
a solitarios manoseos

---

<sup>642</sup> “El deseo de las mujeres”, *Aquella noche*, *op. cit.*, p. 21.

o a rápidas penetraciones en turbios cuchitriles  
pagando lo menos posible.

Sublímalo Ticas,  
pinta cuadros  
escribe libros  
preséntate a diputado  
escribe letras de rock  
compra acciones de la Banca:  
todo, para olvidar  
esa oprobiosa sumisión  
a un órgano que no puedes gobernar,  
que no controlas<sup>643</sup>.

El mero hecho de que sea una mujer —lesbiana— la que le dedique unos versos “panegíricos” al miembro viril de tal manera, ya es de por sí una transgresión casi amenazante. Pero además, el poema agravia el lugar sacrosanto de la virilidad como algo irracional, instintivo e indómito. Probablemente lo más sutil de la parodia se vea en que el hombre sufre “oprobiosa sumisión” (tópico del *ethos* femenino) al falo. La parodia se inicia en el título “oda”, cuando más bien se trataría de un epigrama. De nuevo el estilo cómplice, amistoso, establecido al comienzo, se vuelve sutilmente hostil gracias a la parodia constante que se convierte en contra-alabanza y que sin embargo aparenta el sentir del consejo, de la palabra amiga con la suficiente confianza como para decirle lo que debería hacer con un órgano de tales características, sobre el cual apenas tiene control. El poder simbólico del falo queda denostado desde las primeras estrofas, en las que se lo describe atendiendo a sus características anatómicas (“un órgano membranoso / que se pliega y se despliega / sin tener en cuenta / la voluntad de su dueño”) o culturales (misiles, obeliscos, “bombas testiculares”) pero es en la segunda parte en donde se alude de manera directa a su importancia en la instauración de un modelo representativo simbólico basado en una sublimación (“Sublímalo Ticas, / pinta cuadros / escribe libros / preséntate a diputado / escribe letras de rock / compra acciones de la Banca:”).

El texto descubre la trampa de una cultura occidental establecida por la autoridad de un falo cuyo poder queda en entredicho al dar a conocer la falta de control que su dueño tiene sobre él. El impulso biológico ha de ser sublimado para permanecer oculto, es decir, que ha sido necesaria toda una serie de mecanismos para elaborar un sistema de representaciones establecido sobre el mito, la leyenda, la guerra, la imaginación y otras configuraciones simbólico-formales en las que ese falo se erige (nunca mejor dicho) como Dios-fundador.

---

<sup>643</sup> “Oda al pene”, *Aquella noche, op. cit.*, pp. 29-30.

El otro poema en el que Ticas es protagonista trata el asunto de la dominación masculina a través de la apropiación del otro y el maltrato. No es que describa la acción del maltratador, pero sí el posible origen, los pensamientos generadores de la ira, del amor-odio, creados a partir del discurso del poder patriarcal. El hecho que lo genera es el abandono por parte de su mujer, que lo deja por otra. Los celos son los principales consejeros en este caso y la voz poética adopta de nuevo las formas del amigo cómplice cuya “ayuda” le provoca mayor desesperación: “«Deberías escribir una novela», / le aconsejo: «Las mejores novelas son de perdedores», / pero ni así consigo consolarlo”. Pero “Ticas quiere ganar”, dándose razones para hacer lo que sea con tal de que su orgullo masculino quede a salvo. Los últimos quince versos recogen de manera escalofriante el pensamiento de un sujeto masculino herido y destruido por la pérdida de una identidad culturalmente elaborada y cuyo fundamento reposa también en una sujeción: la de esa otra que lo reconozca como poderoso, que le tenga temor y se someta a sus deseos, sin aspirar nunca a desarrollar los suyos.

La mujer de Ticas se ha ido  
con otra mujer

y Ticas está celoso  
aunque no sé muy bien  
si está celoso de su mujer  
o de la otra  
O mejor  
Ticas está celoso de que las dos mujeres  
no sean tuyas  
(De ese modo, la cosa hubiera estado mucho mejor)  
No puede creérselo verdaderamente  
aunque su depresión  
indica que al fin sí se lo cree  
las dos lo dejaron,  
pero Ticas si creías que sólo una era tuya  
Tuya por lo legal  
tuya por antigüedad  
tuya por pernada  
tuya por derecho propio  
Ahora Ticas está desconcertado  
«Deberías escribir una novela»,  
le aconsejo: «las mejores novelas son de perdedores»,  
pero ni así consigo consolarlo:  
Ticas quiere ganar,  
no quiere escribir una novela  
como sustitución  
Antes que escribir la novela  
quisiera matar a las dos mujeres  
a tiros o a golpes  
(A golpes, Ticas, es más lento,  
podrías disfrutarlo mejor,  
además, todo el mundo reconoce el símbolo

de un bate, de un buen garrote)  
Le gustaría descuartizarlas  
y luego eyacular sobre los pedazos  
Esa sería su venganza  
(Aunque deberías reconocer, querido Ticas  
que ni eso podría borrar el oprobio)

Además, esa novela ya fue inscrita muchas veces<sup>644</sup>.

### 3.8.3.5 Genealogías transgresoras de una voz poética en conflicto

En el otro extremo, la voz poética se alza como la transgresora que logra apropiarse del lenguaje de los hombres y se atreve a participar de su “banquete” social. La indignación y el asombro les hace dudar de la identidad de la recién llegada, mientras esta alude a una estirpe desconocida, venida de antiguo y al mismo tiempo aún no creada. Sus palabras advierten de un “futuro lejano todavía” en el que caigan todos los preceptos universalistas y las identidades sean móviles, nómadas. Su discurso tiene la fuerza de una profecía, como sucede en aquellos relatos mitológicos o religiosos en los que un personaje extraño (generalmente, del orden de lo sobrenatural) se presenta de repente en una boda, en la celebración de un nacimiento o el final de una guerra para entregar su mensaje. En este caso, se supone que es la misma figura femenina la que se presenta como profeta y como símbolo que encarna ese futuro del desorden de los sexos:

Soy la advenediza<sup>645</sup>  
la que llegó al banquete  
cuando los invitados comían  
los postres

Se preguntaron  
quién osaba interrumpirlos  
de dónde era  
cómo me atrevía a emplear su lengua

Si era hombre o mujer  
qué atributos poseía  
se preguntaron  
por mi estirpe

«Vengo de un pasado ignoto —dije—

---

<sup>644</sup> “Un marido celoso”, *Aquella noche, op. cit.*, pp. 81-82. Los poemas dedicados a Ticas recuerdan a los epigramas de Cardenal, que incluyen también a una destinataria (Claudia) y funcionan en el plano de la ironía.

<sup>645</sup> “Advenediza” tiene el sentido de “extraña a la comunidad”, “que ocupa un sitio que no le corresponde”. Suele tener connotación clasista y xenófoba. La palabra explica por tanto su genealogía.



de un futuro lejano todavía  
Pero en mis profecías hay verdad  
Elocuencia en mis palabras  
¿Iba a ser la elocuencia  
atributo de los hombres?

Hablo la lengua de los conquistadores,  
es verdad,  
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen».

Soy la advenediza  
la perturbadora  
la desordenadora de los sexos  
la transgresora

Hablo la lengua de los conquistadores  
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen<sup>646</sup>.

El poema recuerda, aunque en un tono muy distinto, el de Juana de Ibarborou (“Caronte, yo seré como un escándalo en tu barca”). Por otra parte, la apropiación del lenguaje aludida en el texto no tiene el sentido señalado por Luce Irigaray, de búsqueda de una “escritura femenina” con la que poder definirnos y diferenciarnos. La postura de Peri Rossi se aproxima más a las concepciones de una “escritura andrógina” propuesta por Virginia Woolf, tal y como la define a la hora de sostener sobre la escritora Mary Carmichael que:

tenía ciertos puntos a su favor que mujeres con mucho más talento no poseían hace apenas medio siglo. A sus ojos, los hombres habían dejado de ser la “facción de la oposición”; no necesitaba perder tiempo prorrumpiendo en invectivas contra ellos; no necesitaba subirse al tejado y turbar la paz de su espíritu suspirando por viajes, experiencia y un conocimiento del mundo y de la gente que le era denegado. [...] había asimilado —empezaba yo a creer— la primera lección importante: escribía como una mujer, pero como una mujer que había olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo<sup>647</sup>.

Precisamente, a Virginia Woolf le dedica, junto a Safo, una composición mediante la cual se instala dentro de una tradición literaria forjada por mujeres que han desafiado las costumbres, llevándose su propia vida por delante:

Dulces antepasadas mías  
ahogadas en el mar  
o suicidadas en jardines imaginarios  
encerradas en castillos de muros lilas

(Safo, V. Woolf y otras)

---

<sup>646</sup> “Condición de mujer”, *Otra vez Eros*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>647</sup> Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Sexi Barral, 1997, pp. 127-128.

y arrogantes  
espléndidas en su desafío  
a la biología elemental  
que hace de una mujer una paridora  
antes de ser en realidad una mujer  
soberbias en su soledad  
y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario  
junto a ejemplares raros  
de diversa nervadura<sup>648</sup>.

Como no podía ser de otra manera, la herencia que toma es la de las transgresoras, las suicidas y locas a quienes leyera de niña en la biblioteca de su tío, las que hace suyas precisamente por su singularidad y extrañeza, colocándolas en un lugar especial de ese “herbolario” que es la escritura. Junto a ellas se encuentra el resto de escritoras latinoamericanas cuyas obras cita a menudo (como Alejandra Pizarnik) así como aquellas otras que, aunque desconocidas muchas veces entre sí, han configurado diferentes líneas de expresión dentro de la poesía hispanoamericana de los últimos cuarenta años. La mayoría de estas autoras —y en este caso nos referiremos especialmente a las poetisas— permanecen aún en el anonimato de las pequeñas editoriales de sus países de origen, pero gracias a la labor de muchas investigadoras (también algunos investigadores) sus versos nos ofrecen muchas pistas de lo que tienen en común.

Son numerosos los trabajos en los que se señalan recursos y características que poco a poco van fundando esa genealogía a la que Peri Rossi hace alusión y que conforman un retrato lúcido de una misma determinación, aunque con distintas variantes: la desnaturalización de los discursos universales y la búsqueda de nuevas identidades y nuevas formas de expresión de las mismas. Ya hemos visto cómo la utilización de la parodia puede subvertir e incluso llegar a transformar las configuraciones de identidad, mediante la repetición que constituye o confirma el rol de género. Intrínsecamente unida a esta herramienta fundamental, que en la literatura encontramos como género, se halla un arma demoledora, sobre todo por la ambigüedad que introduce en el discurso: la ironía.

En varios de sus estudios, la investigadora Susana Reisz alude a esa ironía como una de las múltiples formas de expresión utilizadas por buena parte de las poetisas hispanoamericanas estudiadas:

---

<sup>648</sup> “Genealogía”, *Otra vez Eros*, *op. cit.*, p. 9. Existen más ejemplos en los que la cuestión feminista aparece de algún modo, como en “Simulacro” y “Recetario” (p. 79 y 83, respectivamente, de *Aquella noche*), “Género” (acerca del género gramatical, en *Inmovilidad de los barcos*, *op. cit.*, p. 12).

Las artes retóricas de que se valen muchas de nuestras poetas actuales —y de que solemos valernos también quienes hacemos crítica desde una óptica generizada— cubren un continuo de registros y de entonaciones ideológicas muy variadas: desde la “expresión” del silencio como signifiante de marginalidad hasta la abierta proclama reivindicadora; desde acentos patético-trágicos hasta una discreta ironía o una desbordada parodia bufonesca; desde la sublimación o romantización del impulso erótico hasta la ostentación del cuerpo y de una sexualidad agresiva; desde un estilo elevado y arcaizante hasta el más duro argot callejero<sup>649</sup>.

Aunque, como vemos, las prácticas son tan variadas como contradictorias, todas ellas son fruto de una realidad en la que se abre paso el desmantelamiento de falsas verdades al tiempo que se intenta permanecer en la zona de confort de los espacios previamente determinados. Sin embargo, es en una de esas fisuras —la que alude al discurso como su máximo creador de significados— en donde la ironía es instalada, no como un simple juego, sino como dispositivo perturbador, cuyo tono cortante no enmascara, casi nunca, sus poderosas intenciones. De este modo, si no podemos constatar que la ironía sea la estrategia subversiva por antonomasia de las escritoras hispanoamericanas, sí podemos afirmar que su uso en manos femeninas ha sido al menos constante:

A partir de los años 80 ha ido en aumento el número de escritoras que parecen admitir la idea de que las mujeres no disponemos de un lenguaje “propio” para las actividades de “importancia pública” y que una de las posibilidades de hacer oír nuestra voz fuera del ámbito casero es citar insistentemente o imitar (y simultáneamente desconstruir) los discursos maestros del canon filosófico, religioso, político y estético de Occidente.

Una señal —no por superficial menos sintomática— de esta tendencia la proporcionan los muchos títulos de poemas y libros de poesía basados en la reproducción literal o en la mimesis— generalmente irónica— de otros títulos literarios de otros títulos literarios o de expresiones sentenciosas con connotaciones solemnes o abiertamente androcéntricas<sup>650</sup>.

Aunque estamos seguras de que la ironía presente en la obra perirrossiana no responde, al menos de manera explícita, a esa búsqueda de un lenguaje propio de la década citada —puesto que caracteriza su obra casi desde el principio, ya en los años sesenta— sí podemos encontrar similitudes en el uso de este tropo para apropiarse del canon literario occidental. Ejemplos de ello han sido citados a lo largo del presente trabajo, tanto en su uso dentro de una simple cita intertextual como desde una relectura desmitificadora, o claramente paródica, como esta en la que el texto original es más que conocido:

---

<sup>649</sup> Reisz, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, p. 65.

<sup>650</sup> Reisz, Susana, *op. cit.*, pp. 66-67.

No me gusta cuando callas  
y estás como ausente  
No sé si no tienes nada que decir  
o la raya de cocaína  
se te subió a la cabeza<sup>651</sup>.

Una referencia más indirecta es la que aparece en la siguiente composición, en la cual reescribe el sentido del poema original de Pavese (cuyo título aparece en el último verso: “trabajar cansa”) con un erotismo mucho más visible y transgresor que, contrariamente a lo que sucede en el texto original, lleva implícita la consecución del deseo:

Aúllan las entrañas  
trepidan las piernas  
crujen los omóplatos  
palpita el paladar  
tiemblan los pómulos  
ululan los oídos  
Cae la saliva

Como los obreros, luego de un día de trabajo,  
me seco el sudor de la frente  
dejo tu cama  
enciendo un cigarrillo:  
trabajar cansa<sup>652</sup>.

Otro tipo de ironía se halla presente a la hora de hablar de sí misma y de su postura transgresora en un mundo dominado por los lugares comunes y las fáciles identificaciones. Frente a ellas, la escritora no pierde tiempo y escribe, en lo que es al mismo tiempo una respuesta y una definición:

Recuerdo que de mí los adultos  
dijeron que tenía inclinaciones literarias,  
como se dice de alguien  
que tiene inclinaciones malsanas,  
inclinación a la delincuencia  
o a la drogadicción.

No se equivocaron<sup>653</sup>.

---

<sup>651</sup> “Una canción desesperada”, *Aquella noche, op. cit.*, p. 43.

<sup>652</sup> “Cita de Pavese”, *Otra vez Eros, op. cit.*, p. 44. En el original del poeta italiano, la relación entre el hombre y la mujer protagonistas no llega a consumarse y el “cansancio” del título está originado por los intentos vanos del protagonista por conseguir el ansiado contacto físico. No copiamos el texto por ser demasiado largo, pero se puede consultar en: Pavese, Cesare, “Trabajar cansa”, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 1995, pp. 63-64.

<sup>653</sup> “Biografía”, *Aquella noche, op. cit.*, p. 45.

En otras ocasiones, es su visión de lo cotidiano la que se tiñe del tinte irónico, en la referencia a esos momentos absurdos que tomamos como normales y que suele describir magníficamente no solo en poemas como el que transcribimos, sino también en muchos de sus artículos:

La empleada del Banco  
me contempla con indulgencia  
gano poco dinero  
—escribir no es un buen negocio—  
y sistemáticamente  
extravío las facturas  
Me dice que estoy en números rojos  
—siempre he sido un poco roja—  
La bohemia ya no se usa  
me dice  
ella que está al tanto de las modas  
Le aseguro que no es un asunto de vanguardias:  
soy una romántica,  
algo que tuvo que ver con el siglo pasado,  
Baudelaire y lord Byron,  
pero es inútil:  
la empleada del Banco no lee,  
está convencida de que todas las cosas de este mundo  
han nacido con ella  
Y está científicamente demostrado  
que se puede vivir sin bibliografía<sup>654</sup>.

La lucidez desplegada en los cinco últimos versos es suficiente para explicar la característica común a la mayoría de los sujetos capitalistas que actualmente pueblan el mundo, incluyendo a los que gobiernan, cosa que hace con relativa asiduidad, sin la asunción de falsas posturas. Un asunción que también utiliza en otro tipo de contextos, como el amoroso, en este caso unido a la problemática lingüística del lenguaje como herramienta de incomunicación, presente en el título:

Le dije que me gustaba, y quedé insatisfecha.  
La verdad era que a veces no me gustaba nada,  
pero no podía vivir sin ella.  
Le dije que la quería,  
pero también quiero a mi perro.  
Después le dije que la amaba,  
pero mi incomodidad fue mayor aún:  
no tenía un cúmulo de buenos sentimientos,  
a veces mis sentimientos eran muy malos,  
quería secuestrarla, matarla de amor,

---

<sup>654</sup> “Fuera de moda”, *Aquella noche, op. cit.*, p. 51.

reducirla a la esclavitud, dominarla.  
A veces, sólo quería su placer.  
La complicidad que reclamé  
era imposible: ¿qué complicidad se puede establecer  
con alguien cuya sonrisa nos lleva al paraíso  
y cuya indiferencia nos conduce al infierno? (William Blake)  
Decidí prescindir del lenguaje,  
entonces me acusó de no querer comunicarme.

Desde hace unos años, sólo existe el silencio.  
Encuentro, en él, una rara ecuanimidad:  
la de los placeres solitarios<sup>655</sup>.

La inutilidad del lenguaje para definir exactamente el sentimiento del sujeto lírico hace palpable su evidente construcción simbólica. El silencio en el que finalmente se instala admite como solución el único lugar en el que, aparentemente, ambos sujetos están de acuerdo. De nuevo es el individuo solitario, pendiente de satisfacer exclusivamente sus deseos, el que aparece en la escena, fruto directo de un intento de absoluta comunicación que lo llevó inevitablemente al fracaso. De nuevo las totalizaciones son abordadas desde su propia imposibilidad, en este caso, la de encontrar un lenguaje que lo pueda explicar todo.

Otras formas de intertextualidad —como las citas y las referencias culturales, mitológicas y simbólicas, algunas de las cuales hemos visto— están presentes en muchos de los poemas analizados, extraídos no solo de la literatura sino también del cine, la pintura, la música y otros ámbitos, ya habituales en su obra. No quisiéramos terminar este capítulo sin aludir a uno de sus símbolos preferidos que domina la primera parte de uno de los libros analizados. Nos referimos a los barcos, a los cuales le une una especial relación:

—Los barcos me fascinaron desde pequeña. Cuando era niña me llevaban al puerto los domingos a ver salir los barcos. El objeto mismo del barco, algo que se desplaza a través del agua, que se mueve en el agua y en su interior reproduce la ciudad: hay cine, sala de juegos, dormitorios. Me parecía una metáfora de la vida. [...] Son un elemento estético delicioso: un espacio cerrado dentro de la inmensidad<sup>656</sup>.

---

<sup>655</sup> “La fractura del lenguaje de los lingüistas aplicada a la vida cotidiana”, *Inmovilidad de los barcos*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>656</sup> Litvan, Valentina, “Con Cristina Peri Rossi. El deseo nos mantiene vivos”, *El País Cultural*, n° 356, (11 de febrero de 2000), p. 11. Ejemplos de esa fascinación encontramos especialmente en la primera parte de *Inmovilidad de los barcos*: “Los grandes Transatlánticos” (pp. 15-16) y “Tragedia marítima” (p. 19). Sobre el mar, otro de sus símbolos, unido estrechamente al anterior, encontramos en el mismo libro: “Barcelona construye un paseo junto al mar” (pp. 17-18) e “Inmovilidad de los barcos” (p. 32). Las referencias, en menor medida, se pueden encontrar también en otros poemas de los libros correspondientes a este apartado.



## 4. Conclusiones

De acuerdo con la metodología que hemos expuesto y desplegado a lo largo del análisis del corpus objeto de nuestro estudio, hemos podido avanzar en el conocimiento de los recursos constructivos y deconstructivos que Cristina Peri Rossi ha ido poniendo en juego a lo largo de su trayectoria poética para cuestionar muchos de los mecanismos de dominación que albergan el mismo lenguaje, la convención literaria y los discursos que sostienen el sistema de valores de la cultura occidental. La práctica de la poesía perirossiana se nos presenta así como un ejercicio crítico y de autoconocimiento con una aguda conciencia del poder del lenguaje como fuerza de imposición, pero también como fuerza para la transgresión, cuando es tratado con recursos como la ironía, la parodia, o la reescritura de tópicos y la apropiación de mitos.

En relación a todo lo expuesto, y dado que hemos ido aportando conclusiones parciales en cada capítulo, nos limitaremos a exponer aquí una síntesis de nuestra aportación al conocimiento de la obra poética de la escritora uruguaya desde nuestro horizonte interpretativo.

Su obra revela los mecanismos del discurso del poder a través de diferentes estrategias que a la vez implican su desmantelamiento como concepciones férreas, naturalizadas o normalizadas. Los diferentes ámbitos en los que esto se produce los podemos recoger en cuatro apartados, referidos a la identidad, la sexualidad, las diferentes formas de clasificación-representación y la arbitrariedad del lenguaje:

1. *La subversión de la identidad*, que se encuentra en todas las obras analizadas, está siempre ligada a la ambigüedad de un sujeto lírico que no solo cambia de género sino que es capaz de apropiarse de las diferentes herramientas de la tradición literaria (especialmente las simbólicas) para erigirse como sujeto del discurso, sustituyendo al universal y desnaturalizándolo. En la misma dirección aparecen otros sujetos, como el colonizado y la extranjera-exiliada, definidos fuera de la dialéctica no igualitaria del amo y el esclavo. La relación entre “yo” y “otro/otra” queda establecida por la semejanza, especialmente cuando se trata de poemas en los que la voz poética femenina nombra a otra mujer —su amada— en igualdad de condiciones. En cualquier caso la formación del sujeto es entendida como un proceso permanente, continuamente en movimiento y provisto de elementos como el disfraz o la parodia que, como ya vimos, permiten introducir, mediante su repetición, una ruptura en el orden genérico y la perpetuación de los roles sexuales.

2. En relación estrecha con esto se encuentra *la sexualidad*, puesto que la configuración del sujeto lleva implícita una heterosexualidad normativa, además de los mecanismos de control



destinados a definir quiénes pueden desear, así como el modo y el lugar en que pueden hacerlo. La constitución de diferentes identidades genéricas permite también la fluctuación de deseos diferentes y divergentes, entre los que se incluyen los considerados “tabúes” (pederastia, incesto, etc.). También la aparición del cuerpo y sus características biológicas (líquidos, flujos...) introduce un aspecto transgresor al representar lo moralmente irrepresentable (lo considerado obsceno), en primer lugar porque su presencia ha sido derivada al ámbito exclusivamente científico (y durante mucho tiempo, ni siquiera eso, especialmente en el caso de la mujer), salvo que esté idealizado (sobre todo el cuerpo femenino, en figuras como la virgen, la estatua, la diosa, etc.). En el caso de Peri Rossi, además, se trata de un cuerpo de mujer amado por otra mujer, lo que supone una nueva transgresión.

3. Otros aspectos importantísimos los podemos englobar dentro de *la representación* y las formas de pensamiento único que han prevalecido a la hora de desarrollar las diferentes *disciplinas*. La estrategia principal para desmontar este tipo de verdades es de nuevo la parodia, en algunos casos a través de lo que Hutcheon define como “metaficción historiográfica” y en otros, por medio de la apropiación desplazada de discursos tradicionalmente vinculados a determinados saberes. La crítica a los “Grandes Relatos” se dirige sobre todo a la historia, la ciencia, la lingüística y la propia literatura, (tanto a sus convenciones como al establecimiento de un canon). Herramientas como la intertextualidad, el palimpsesto o la mezcla de discursos de diversas disciplinas sirven también para una desmitificación que pone en tela de juicio el propio orden simbólico y lingüístico desde el cual se escribe. Las referencias a obras artísticas de otra índole, tanto musicales como pictóricas, responden también a esa necesidad de reconstruir lo narrado por otros, desde la polifonía que conforma la realidad. En este caso, la presencia de la pintura es especialmente relevante, sobre todo a la hora de señalar el Apocalipsis y la decadencia como el final de los discursos hegemónicos. Ello ayuda a trazar además relaciones inusitadas entre las artes, que también han sufrido desde antiguo los diferentes procesos de clasificación y diferenciación.

4. El último ámbito incluye una *concepción del lenguaje fuera de una relación natural entre las palabras y las cosas*, concebida desde su imposibilidad de nombrar la realidad y, por tanto, de fundar un discurso único. La arbitrariedad del signo así como del sistema de ordenamiento del mundo se ve perfectamente reflejada en aquellos poemas en los que la enumeración caótica es un empecinamiento del sujeto (casi siempre masculino, muchas veces identificado como Adán) por encontrarle un sentido a lo que le rodea. El proceso se torna también ambiguo, descentrado en la fragmentación que lo domina y al mismo tiempo lo enriquece, dotando a lo real de significaciones

nuevas, hasta el momento reservadas casi exclusivamente a la poesía. Desde estos fundamentos, la voz poética aprovecha para auto-representarse como “madre de sí misma”, dueña de un lenguaje que la liberará de los convencionalismos a él ligados, instalándola en los orígenes de un nuevo ser.

Con este estudio, resultado de una lectura entendida como un proceso que se ha ido haciendo a sí mismo en constante atención a los textos de la autora y en el cual confluyen experiencias vitales y estéticas, hemos querido aportar una interpretación crítica original sobre la trayectoria poética de Cristina Peri Rossi. Planteada como una investigación abierta, traza nuevas líneas y enfoques a partir de los cuales continuamos trabajando.



## **5. Bibliografía consultada**

### **5.1 Obra de Cristina Peri Rossi**

#### **5.1.1 Poesía**

*Evohé*, Montevideo, Girón, 1971.

*Descripción de un naufragio*, Barcelona, Lumen, 1975.

*Diáspora*, Barcelona, Lumen, 1976.

*Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979.

*Europa después de la lluvia*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

*Babel Bárbara*, Caracas, Angria, 1990 y Barcelona, Lumen, 1991.

*Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen, 1994.

*Aquella noche*, Barcelona, Lumen, 1996.

*Inmovilidad de los barcos*, Vitoria, Bassarai, 1997.

*Poemas de amor y desamor* (antología), Barcelona, Plaza y Janés, 1998.

*Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999.

*Diáspora*, Barcelona, Lumen, 2002.

*Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003.

*Estrategias del deseo*, Barcelona, Lumen 2004.

*Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2005.

*Mi casa es la escritura* (antología), Linardi y Risso, Montevideo, Uruguay, 2006.

*Habitación de hotel*, Barcelona, Plaza & Janés, 2007.

*Runas del deseo* (antología), Ed. UACM, México, 2008.

*Playstation*, Madrid, Visor, 2009.

*La noche y su artificio*, Palencia, Ed. Menoscuarto, 2014.

#### **5.1.2 Narrativa (cuentos)**

*Viviendo*, Montevideo, Alfa, 1963.

*Los museos abandonados*, Montevideo, Arca, 1969.

*Indicios pánicos* (textos de diversa índole), Montevideo, Nuestra América, 1970.

*La tarde del dinosaurio*, Barcelona, Planeta, 1976.

*La rebelión de los niños*, Montevideo, Trilce, 1987.

*El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

*Una pasión prohibida*, Barcelona, Seix Barral, 1986.  
*Cosmoagonías*, Barcelona, Laia, 1988.  
*La ciudad de Luzbel* (antología), Montevideo, Trilce, 1993.  
*Por fin solos* (antología), Barcelona, Lumen, 1994.  
*Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997.  
*Te adoro y otros relatos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.  
*Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen, 2007.  
*Habitaciones privadas*, Barcelona, Menoscuarto, 2012.

### **5.1.3 Narrativa (novelas)**

*El libro de mis primos*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1969.  
*La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.  
*Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988.  
*La última noche de Dostoievski*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992.  
*El amor es una droga dura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

### **5.1.4 Ensayo**

*Fantasías eróticas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.  
*Cuando fumar era un placer*, Barcelona, Lumen, 2003.

### **5.1.5 Biografía**

*Julio Cortázar*, Barcelona, Omega, Col. "Vidas Literarias", 2001.  
*Julio Cortázar y Cris*, Palencia, Cálamo, 2014.

### **5.1.6 Artículos, reseñas y otros textos publicados en prensa**

*El pulso del mundo. Artículos periodísticos (1978-2002)*, (ed. e introducción de Mercedes Rowinsky), Montevideo, Trilce, 2003.

Para los artículos recuperados en nuestro proceso de investigación, remitimos al Anexo I.

### **5.1.7 Participaciones en antologías**

“Cosa secreta”, Danubio Torres Fierro (comp.), *Cuentos de la revolución*, Montevideo, Ed. Girón, 1971, pp. 85-140.

“Diáspora” y “Estado de exilio”, *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*, Álvaro Barros-Lémez (selección y prólogo), Montevideo, Monte Sexto, 1985, pp. 251-258.

“Madamme Ivonne”, *América. Antología de relatos según una idea de Raúl Guerra Garrido*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1995, pp. 25-29.

### **5.1.8. Intervenciones en congresos y jornadas**

“Intervención. Cristina Peri Rossi”, *Acerca de la escritura*, (Mónica A. Gorenberg comp.), Prensas Universitarias de Zaragoza, 1991, pp. 11-26.

“Mesa crítica”, *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Victorino Polo (editor), Universidad de Murcia, 1992, pp. 115-134.

“Lectura comentada”, *Diàlegs gais, lesbians, queer: Diálogos gays, lesbianos, queer*, coord. por Julián Acebrón Ruiz y Rafael M. Mérida Jiménez, Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, p. 15.

## **5.2 Obra crítica sobre Cristina Peri Rossi**

Agawu-Kakraba, Yaw, “Refiguring the Blazon: the politics of empire building in Cristina Peri Rossi's *Descripción de un Naufragio*”, *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 51, nº 2, (1998), pp.423-440.

Aínsa, Fernando, “Cristina Peri Rossi: del otro lado de la puerta”, *Scriptura*, nos. 8-9, 1992, pp. 219-227 y también en: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya. 1960-1993*, pp. 74-86.

Arkinstall, Christine, “New worlds, old politics, in Cristina Peri Rossi's *Descripción de un naufragio*”, *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand (a especial number in honour of Sally Harvey). Rebellling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*, Roy C. Boland (ed.), números VI-VII (1994-1995), pp. 111-122.

Arróspedi, Amparo, “Cristina Peri Rossi: el puente hacia lo otro” *Reflexiones. Ensayos sobre escritores hispanoamericanos contemporáneos*, Priscilla Gac-Artigas (ed.), Vol. II, Ed. New Jersey, Nuevo Espacio (2002), pp. 157-160.

Benavides, Washington, “Posesión por la poesía” (reseña de *Evohé*, Montevideo, Girón, 1971), *Marcha*, (7 de enero de 1972), p. 30.

- Benedetti, Mario, “Cristina Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos”, en *Marcha*, (25 de julio de 1969), p. 31 y en *Crítica cómplice*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 63-68.
- Bourne, Luis M. “La Diáspora”, *El País*, (6 de marzo de 1977). Recurso electrónico: [www.elpais.com/articulo/cultura/PERI\\_ROSSI/\\_CRISTINA\\_/ESCRITORA/diaspora/elpepicul/19770306elpepicul\\_2/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/PERI_ROSSI/_CRISTINA_/ESCRITORA/diaspora/elpepicul/19770306elpepicul_2/Tes/)
- Calvo, Beatriz, “Identidad y exilio en el poemario *Estado de Exilio* de Cristina Peri Rossi” *Romanitas. Lengua y Literatura Romance*, Vol. 3, nº 2, (abril de 2009), pp. 218-229.
- Chirinos, Eduardo, “Babel en la noche oscura de los significantes (silencio, erotismo y creación poética en *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi)”, *Cifra Nueva*, nº 7, (enero-junio de 1998), pp. 27-38.
- Corbatta, Jorgelina, “Política sexual y política textual en tres escritoras del Cono Sur: Eltit, Peri Rossi y Valenzuela”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 6, (1988), pp. 138-145.
- Cosse, Rómulo, *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.
- De Villena, Luis Antonio, “Experiencias de una mujer. Poemario que cuenta los vaivenes anímicos del amor lésbico”, *El Mundo*, (13 de julio de 1996). Recurso electrónico: [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/07/13/esfera/126122.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/07/13/esfera/126122.html)
- \_\_\_\_\_, “La poesía de la vida. Un himno desolado, tierno, duro, visceral y acusador”, *El Mundo*, (19 de julio de 1997). Recurso electrónico: [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/07/19/esfera/281466.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/07/19/esfera/281466.html)
- Dejbord, Parizad Tamara, “Nuevas configuraciones del exilio en *La nave de los locos*, *Solitario de amor* y *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi”, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York (diciembre de 1997), nº 50 (2), pp. 347-362.
- \_\_\_\_\_, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- EFE, “Celebración del amor y el sexo”, *El Mundo*, (25 de octubre de 2004). Recurso electrónico: [www.elmundo.es/elmundolibro/2004/10/25/poesía/1098701191.html](http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/10/25/poesía/1098701191.html)
- Fariña Busto, María Jesús, *La estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Tesis doctoral, UNED, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, en: Suárez Briones, Beatriz, M<sup>a</sup> Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto (eds.), *Escribir en femenino*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 235-248.

- \_\_\_\_\_, “De «puro cuerpo» a «un cuerpo propio»: textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas”, *Versants: revista suiza de literaturas románicas*, nº 46, (2003), pp. 243-259.
- \_\_\_\_\_, “Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas”, *Sociocriticism*, vol. XXVIII, 1 y 2, (2003), pp. 199-231.
- Gahete Jurado, Manuel “Cristina Peri Rossi: El Don del Vaticinio”, *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, nº 16 (2005), pp. 173-175.
- Geisdorfer Feal, Rosemary, “Cristina Peri Rossi and the erotic imagination”, *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> Centuries*, Doris Meyer (ed.), Texas, University of Texas Press, 1995, pp. 215-226.
- Gorga López, Gemma, “El renacer de la diosa en la poesía de Cristina Peri Rossi”, *Salina*, nº 17, (2003), pp.207-212.
- Kanalenstein, Rubén, “La funerales de la belleza”, sección “Hoy”, *El Popular*, (6 de marzo de 1970), p. 3.
- Kantaris, Elia, “The politics of desire: alienation and identity in the work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. 25, (1989), pp. 248-264.
- Kulawiki, Krzysztof , “Lenguaje en celo: análisis de la transgresión sexual en los poemas de *Evohé* de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 1, tomo XXXIX, (2005), pp. 129-151.
- Lignell, Kathleen, “The mirror as metaphor in Peri Rossi's poem «Applications of Lewis Carroll's Logic» [«Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll»]”, *Latin American Literary Review*, Volume XVI, (january-june 1988), number 31, University of Pittsburgh, pp. 24-33.
- Llarena, Alicia, “Fetichismo y marginalidad. Un relato de Cristina Peri Rossi”, *Río de La Plata. Encuentros y desencuentros. Actas del IV Congreso Internacional del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de La Plata (CELCIRP)*, nº 15-16, 1992, pp. 195-203.
- López Parada, Esperanza, “El amargo lenguaje del exilio”, suplemento cultural “Babelia”, *El País*, (20 de julio de 2002), p. 10.
- Lucas, Antonio, “Peri Rossi destapa los resortes del deseo en su nuevo libro de poemas”, *El Mundo*, (2 de noviembre de 2004). Recurso electrónico: [www.elmundo.es/papel/2004/11/02/cultura/1713544\\_impresora.html](http://www.elmundo.es/papel/2004/11/02/cultura/1713544_impresora.html).



- Mántaras, Graciela, “La urgencia y el talento” (sobre *Indicios Pánicos*), *Marcha*, (5 de marzo de 1971), p. 30.
- Marco, Joaquín, “Poesía reunida”, suplemento “El Cultural”, *El Mundo*, (12 de enero de 2006).  
Recurso electrónico: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/1688/Poesia\\_reunida](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1688/Poesia_reunida).
- Masiello, Francine, “Subversions of Authority: Feminist Literary Culture in the River Plate Region”, *Chasqui*, Volumen XXI, nº 1, mayo 1992, pp. 39-48.
- Mattalía, Sonia, “Tensión y alegoría. Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 123, (1994), pp. 48-49.  
\_\_\_\_\_, “Cartografía del deseo. Erótica/poética: *Evohé*, de Cristina Peri Rossi”, *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001, pp. 135-147.
- Mediza, Alberto, “De la imaginación y el compromiso” y “Cuatro preguntas y cuatro respuestas”, sección “Hoy”, *El Popular*, (8 de agosto de 1969), pp. 6-7.  
\_\_\_\_\_, “La palabra no es honorable”, sección “Hoy”, *El Popular*, (12 de noviembre de 1971), p. 5.
- Molina Campos, Enrique, “El naufragio de Cristina Peri Rossi”, *Camp de L'Arpa*, nº 22 (julio de 1975), pp. 26-27.  
\_\_\_\_\_, “De la pasión al conocimiento” (sobre *Lingüística general*), *Nueva Estafeta*, nº 15, (febrero de 1980), pp. 88-90.
- Narváez, Carlos Raúl, “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio*, *Díspora*, *Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi”, *Revista de literatura hispánica*, vol. 1, nº 28, artículo 9, (1988), pp. 75-88.
- Olivera-Williams, María Rosa, “Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana. Agustini, Mistral y Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, nº 186, vol. LXV, (enero-marzo de 1999), pp. 117-133.  
\_\_\_\_\_, “El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades”, *A.Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 10, nº 1, (otoño de 2012), pp. 52-87. Recurso electrónico: [www.ncsu.edu/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/acontracorriente)
- Ortiz de Zárate Fernández, Amalia, “Diálogo con el exilio en Cristina Peri Rossi”, *Desde el sur. Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta Andalucía y Universidad de Sevilla. Escritoras y Escrituras*, nº 1, (marzo de 2005). Recurso electrónico: [www.escriptorasyescrituras.com](http://www.escriptorasyescrituras.com)

- Peñalver, Alejandra, “Peri Rossi exalta el poder del deseo”, *El Mundo*, (13 de agosto de 2004).  
Recurso electrónico: [www.elmundo.es/papel/2004/08/13/uve/1678883\\_impresora.html](http://www.elmundo.es/papel/2004/08/13/uve/1678883_impresora.html)
- Pereda, Rosa María, “Cristina Peri Rossi: la parábola de un naufragio”, *Camp de L'Arpa*, nº 13 (octubre de 1974), p. 37.
- \_\_\_\_\_, “Cristina Peri Rossi: las investigaciones paralelas”, *Triunfo*, nº 877, (17 de noviembre de 1979), pp. 57 y 58.
- Quintana, Isabel Alicia, “Cristina Peri Rossi: identidades amenazadas, identidades móviles. La escritura de la experiencia”, *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, Luisa Campuzano (coord.), Tomo II, UAM Unidad Iztapalapa, Casa de las Américas, (1998), pp. 11-20.
- Quintillán González, M<sup>a</sup> Jesús, “Cristina Peri Rossi después de la lluvia”, *Quaderni Iberoamericani. Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, (Gennaio-Dicembre 1997), nºs 81-82, Torino, Italia, pp. 85-90.
- Reyzábal, M<sup>a</sup> Victoria, “Babel Bárbara. Ecos de la poesía originaria”, *Reseña*, nº 225, (febrero de 1992), p. 40.
- \_\_\_\_\_, “Inmovilidad de los barcos. Lírico torbellino de emociones”, *Reseña*, nº 293, (abril de 1998), p. 38.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena, “Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (2009), Vol. 38, pp.111-133.
- Seydel, Ute, “Un espejo que al reproducir evoca. La poesía de Cristina Peri Rossi”, *Debate feminista*, año 7, vol. 13, (abril 1996), pp. 395-405.
- Umpiérrez Nova, M<sup>a</sup> Clara, “Cristina Peri Rossi: mujer, lenguaje y poesía”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 42, (2009). Recurso electrónico: [www.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html)
- VV. AA., “Cristina Peri Rossi”, *Quervo Poesía*, (monográfico dedicado a Cristina Peri Rossi) coordinado por Uberto Stabile, nº 7, (diciembre de 1984).

### 5.2.1 Entrevistas

- Larra Borges, Ana Inés, “El arte de eros y el eros del arte”, *Brecha*, (22 de enero de 1993), pp. 20-21.

- Arenas Monreal, Rogelio, "Cristina Peri Rossi: una escritora de la libertad", *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tomo I, 1994, pp. 321-333.
- Barnane, Diego, "Cristina Peri Rossi, escritora", entrevista realizada en el programa "Uruguayos por el mundo", *Radio "El Espectador"*, Montevideo, (26 de octubre de 1999), pp. 1-7.  
Recurso electrónico: [www.espectador.com/text/uru10043.htm](http://www.espectador.com/text/uru10043.htm)
- Basualdo, Ana, "Cristina Peri Rossi: apocalipsis y paraíso", *El viejo topo*, n° 56, (mayo de 1981), pp. 47-49.
- Berguero, Adriana J. (coordinadora) y otros, "Yo me percibo como una escritora de la modernidad: Una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Mester*, volumen XXII, n° 1, spring, (1993), pp. 67-87.
- Camps, Susana, "La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi", *Quimera*, n° 81, (1988), pp. 40-49.
- Company, Flavio, "Cristina Peri Rossi. Poeta". Recurso electrónico: [www.colegaweb.org/index.php/entrevistas-noticias-115/1908-cristina-peri-rossi-poeta](http://www.colegaweb.org/index.php/entrevistas-noticias-115/1908-cristina-peri-rossi-poeta)
- Dejbord, Parizad T., "De rupturas y enfrentamientos. Una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand (a especial number in honour of Sally Harvey). Rebellling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*, Roy C. Boland (ed.), numbers VI-VII, (1994-1995), pp. 95-109.
- Deredita, John F., "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", *Texto Crítico*, n° 9, (1978), pp. 131-143.
- García, Luis, "Hasta la llamada literatura de evasión está comprometida". Recurso electrónico: [www.literaturas.com/v010/sec0602/entrevistas/entrevistas-01.htm](http://www.literaturas.com/v010/sec0602/entrevistas/entrevistas-01.htm)
- Golano, Elena, "Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi", *Quimera*, n° 25, (1982), pp. 47-50.
- Larre Borges, Ana Inés, "Con Cristina Peri Rossi. El arte de eros y el eros del arte", *Brecha*, Montevideo, (22 de enero de 1993), pp. 20 y 21.
- Litvan, Valentina, "Con Cristina Peri Rossi. El deseo nos mantiene vivos", *El País Cultural*, Montevideo, n° 536, (11 de febrero de 2000), pp. 10-11.

- Méndez Faith, Teresa, “Cristina Peri Rossi: contar para descubrir”, *Puro cuento*, nº 4, (mayo/junio, 1987), pp. 1-5. Recurso electrónico: [www.eljineteinsomne2.blogspot.com.es/2010/09/cristina-peri-rossi-la-literatura-no.html](http://www.eljineteinsomne2.blogspot.com.es/2010/09/cristina-peri-rossi-la-literatura-no.html)
- Moix, Ana María, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de L'Arpa*, nº 82, (1980), pp. 58-62.
- Montagut, M. Cinta, “Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple”, *The Barcelona Review*, (2008). Recurso electrónico: [www.barcelonareview.com/63/s\\_ent.html](http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html)
- Morales, Tahais y Quiles, Jennifer, “La literatura aunque sea dolorosa te hace compañía”, *Dos.Dos Revista de actualidad LGTB*, nº 3, (julio de 2003), pp. 25-27.
- Nuño, Ana, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 185, (noviembre de 1999), pp. 9-13.
- Ojeda Cruz, Isabeltxu, “La ironía es propia de los espíritus libres”, revista digital *Sevilla Cultural*, (marzo de 1999). Recurso electrónico: [www.red.ilce.edu.mx/sitios/old\\_el\\_otono/entrales/escritora\\_hispano01/plcrisperi2.htm](http://www.red.ilce.edu.mx/sitios/old_el_otono/entrales/escritora_hispano01/plcrisperi2.htm)
- Pérez Fondevila, Aina, “Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Lectora*, nº 11, (2005), pp. 181-192.
- Pérez Sánchez, Gema, “Entrevista. Cristina Peri Rossi”, *Hispanamérica. Revista de literatura*, nº 72, (diciembre 1995), pp. 59-62.
- Pérez, Claudia, “Allá, en Barcelona”, *Aplu*, (abril de 2014), pp. 13-19.
- Prinz, Ulrike, “Ellas juegan solas”, sección “Cultura”, *Brecha*, Montevideo, (8 de abril de 2009), pp. 16-18.
- Ragazzoni, Susana, “La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Studi di letteratura ispano-americana*, nº 15-16, (1983), pp. 227-241.
- Riera, Miguel, “Entrevista. Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, *Quimera*, nº 151, (octubre 1996), pp. 15-24.
- Roffé, Reina, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 581, (noviembre 1998), Madrid, pp. 93-106.
- \_\_\_\_\_, “Homoerotismo y literatura. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (2004), pp. 47-64.
- Rowinsky, Mercedes, “La lectura como acto de complicidad amorosa (entrevista con Cristina Peri Rossi)”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, nº 190, (enero-marzo 2000), pp. 49-62.
- Ruffinelli, Jorge, “El tiempo de los jóvenes”, *Marcha*, (7 de noviembre de 1968), p. 29.
- San Román, Gustavo, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, nº 160-161, (julio-diciembre 1992), pp. 1041-1048.

Shaw, Teresa, “Con Cristina Peri Rossi. Escritora de varios mundos”, *El País Cultural*, n° 74, Montevideo, (marzo de 1991), p. 9.

Stefanoni, Andrea, “La vida sigue”, *La Insignia*, (enero de 2006). Recurso electrónico: [www.cristinaperirossi.es/entrev.htm](http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm)

Trevisan, Graciela, “Estado de Exilio: entrevista con Cristina Peri Rossi”, *El Tecolote*, (21 de abril de 2010). Recurso electrónico: [www.eltecolote.org/content/2010/04/estado-de-exilio-entrevista-con-cristina-peri-rossi-2/](http://www.eltecolote.org/content/2010/04/estado-de-exilio-entrevista-con-cristina-peri-rossi-2/)

Vich Flórez, Cynthia, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Scriptura*, n° 8-9, (1992), pp. 229-237.

Zorzo, Alexandra, “Lo scrittore è un dinosauro”, *Quaderni di lingue e letterature*, n° 21, (1996), pp. 167-172.

## **5.3 Bibliografía general**

### **5.3.1 Obra crítica sobre literatura hispanoamericana**

Barrera, Trinidad, (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008.

Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2005.

Millares, Selena, “Itinerarios poéticos”, en: Fernández, Teodosio, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ed. Universitas, 1995, pp. 165-280.

### **5.3.2 Obra crítica sobre literatura uruguaya**

Aínsa, Fernando, “Del escritor dandi y bohemio al intelectual comprometido en el Uruguay del 900”, *Cuadernos Americanos*, n° 72, (1998), pp. 26-42.

\_\_\_\_\_, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.

Castro Morales, Belén, “Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 28, (1999), pp. 507-518.

\_\_\_\_\_, “Introducción”, José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-130.

- De Armas, Gustavo y Adolfo Garcé, *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*, Montevideo, Trilce, 1997.
- Garcé, Adolfo, “Intelectuales y política en Uruguay”, *Chasque*, serie “Convivencias”, n° XXV, (sin fecha). Recurso electrónico: [www.chasque.net/frontpage/relacion/9910/convivencias.htm](http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9910/convivencias.htm)
- Lago, Sylvia et al. (comp.), *Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas (1960- 1980). I) 1960-1973: signos premonitorios*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHUCE), Universidad de la República, 1994.
- Lago, Sylvia (coord.), *Narrativa uruguaya de las últimas décadas. 1960-1990. Las marcas de la violencia*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHUCE), Universidad de la República, 1997.
- Mántaras Loedel, Graciela y Jorge Arbeleche, *Panorama de la literatura uruguaya entre 1915 y 1945*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1995.
- Miranda, Álvaro, “Aproximación a la poesía uruguaya de la generación de la resistencia (1973-1985)”, *Río de la Plata (Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay 1950-1980)*, n° 7, (1988), pp. 23-30.
- Moraña, Mabel, *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Monte Sexto, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Crítica impura*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- Pedemonte, Hugo E., “Caracteres de la literatura uruguaya”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 277-78, (1973), pp. 99-152.
- Pellegrino, Carlos, “Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea”, *Revista Iberoamericana*, (1992), pp. 827-839.
- Rama, Ángel, *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964/1980)*, México, Marcha Editores, 1981.
- \_\_\_\_\_, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1993.
- Raviolo, Heber y Pablo Rocca (dir.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1997.
- Real de Azúa, Carlos, Emir Rodríguez Monegal y Jorge Medina Vidal, *El 900 y el modernismo en la literatura uruguaya*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1973.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del mediosiglo*, Montevideo, Alfa, 1965.

Verani, Hugo J., "Muestra de la poesía uruguaya actual", *Hispanamérica*, año VI, nº 16, (1977), pp. 61-95.

\_\_\_\_\_, *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1925)*, Montevideo, Trilce/ Librería Linardi y Risso, 1996.

VV. AA., *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, (45 fascículos), Montevideo, Centro Editor de América Latina, (1968-1969).

VV. AA., *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* (2 tomos), Montevideo, Banda Oriental, 2001.

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, (Tres tomos: 1. De la Colonia al Romanticismo, 2. La generación del Novecientos y 3. La generación del Centenario), Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1987.

### **5.3.2.1 Sobre *Marcha* y su contexto**

Alfaro, Hugo, *Navegar es necesario. Quijano y el Semanario Marcha*, Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1984.

Peirano, Luisa, *Marcha de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2001.

Rocca, Pablo, *35 años en Marcha (Crítica literaria en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo, Intendencia Municipal, 1991.

### **5.3.3 Obra crítica sobre literatura y cultura españolas**

Alted, Alicia y Aubert, Paul (editores), *Triunfo en su época*, Jornadas organizadas en la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992, École des Hautes Études Hispaniques-Casa de Velázquez, Madrid, Ediciones Pléyades, 1995.

Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo, *Historia de la literatura española: 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.

Sanz Villanueva, Santos, *Historia y crítica de la literatura española. Época Contemporánea: 1939-1975*, Primer Suplemento, vol. 8/1, Barcelona, Crítica, 1999.

Vila Sanjuán, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003.

Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española. Época Contemporánea: 1939-1980*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 1999.

Yvancos (dir.), José María Pozuelo, Fernando Gómez Redondo (et al.), *Las ideas literarias: (1924-2010)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2011.

VV. AA., “Dossier: La cultura posfranquista: un erial”, *El viejo topo*, nº 30, (1979), pp. 33-42.

### **5.3.4 Contexto socio-histórico uruguayo**

Caetano, Gerardo y Rilla, José, *Historia contemporánea del Uruguay*, Montevideo, Colección ClaeH, Editorial Fin de Siglo, 1994.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, Barcelona, Debate, 2003.

Lissidini, Alicia, “La «modernización» de las mujeres. Una mirada al Uruguay del novecientos”, *Revista de Ciencias Sociales*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, Año 11, nº 12, (diciembre de 1996), pp. 112-117. Recurso electrónico: <http://myslide.es/documents/la-modernizacion-de-las-mujeres-una-mirada-al-uruguay-del-novecientos-a.html>

### **5.3.5. Modernidad y postmodernidad**

Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

Bodei, Remo, *Una geometría de las pasiones*, Barcelona, Munichk Editores, 1995.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2000.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.

Bozal, Valeriano (comp.), *Historia de las ideas y de las teorías estéticas contemporáneas*, (Tomos I y II), Madrid, Visor, 1996.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza-Tecnos, 2003.

Cirlot, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2013.

Cortázar, Julio, “América Latina: exilio y literatura”, *Obra Crítica/3*, (Ed. de Saúl Sosnowski), Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 165-167.



- \_\_\_\_\_, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Último round*, Madrid, Debate, 1995, pp. 229-242.
- Eco, Umberto, “La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea”, *CIC*, nº 4, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, (1999), p. 133-148.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Graves, Robert, *Los dos nacimientos de Dionisio*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- \_\_\_\_\_, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza, 1983.
- Jung, C. Gustav, “Psicología y poesía”, *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1991.
- Laborda, Xabier, “Babel y la biblioteca, máscaras del mito en la lingüística”, *Revista de estudios filológicos*, n ° 25, (julio de 2003). Recurso electrónico: *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, p. 6. Recurso electrónico: [www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-17-babel\\_y\\_la\\_biblioteca\\_articulo.htm#\\_ftn1](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-17-babel_y_la_biblioteca_articulo.htm#_ftn1)
- Lytard, Jean Françoise, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Llovet, Jordi (ed.), *Lecciones de literatura universal*, Barcelona, Cátedra, 2003.
- Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2007.
- Moi, Toril, (edited), *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- Monegal, Antonio, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1991.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1998.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.

### **5.3.5.1 Ironía, sátira y parodia**

- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- Díez Cobo, Rosa María, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Universitat de València, 2006.

Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989.

Hutcheon, Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London, Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, London and New York, Methuen, 1985.

\_\_\_\_\_, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalaca, (1992), pp. 173-193.

\_\_\_\_\_, “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, (2006), pp. 1-18.

### 5.3.5.2 Poder

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 1997.

\_\_\_\_\_, *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2012.

Edgardo Castro, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.

Foucault, Michel, “El poder y la norma”, en Máiz, Ramón (comp.), *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

\_\_\_\_\_, “El sujeto y el poder”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 50, nº 3 (julio-septiembre de 1988), p. 14.

\_\_\_\_\_, *La vida de los hombres infames*, Ed. de la Piqueta, Madrid, 1990.

\_\_\_\_\_, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.

\_\_\_\_\_, *De lenguaje y literatura* (introducción de Ángel Gabilondo), Barcelona, Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_, *Historia de la locura en la época clásica*, (vols. 1 y 2), México, Fondo de cultura económica, 1997.

\_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000.

\_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad* (tres vols.), Madrid, Siglo XXI, 2006.

\_\_\_\_\_, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2010.

\_\_\_\_\_, *Obras esenciales. (I. Entre filosofía y literatura, II. Estrategias de poder, III. Estética, ética y hermenéutica)*, Barcelona, Paidós, 2013.

Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1999.

Kojève, A., *La dialéctica del amo y el esclavo de Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1984.

### **5.3.5.3 Teorías feministas**

Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo. Volumen I. Los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_, *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida*, Madrid, Cátedra, 1999.

Butler, Judith, “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, nº 235, diciembre, 2000, pp. 85-109.

\_\_\_\_\_, *El género en disputa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Paidós, 2001.

Hardisson Rumeu, Ana, *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. Idea, 2011.

Lorde, Audre, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, Ed. Horas y horas, Madrid, 2003.

Serret, Estela, *El género simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001.

Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Ed. Egales, 2006.

### **5.3.5.4 Literatura y mujeres. Crítica literaria feminista**

Achugar, Hugo, “Mujeres, escritura y poder”, *El País Cultural*, nº 37, Montevideo, (junio de 1990), pp. 1-3.

Araujo, Helena, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Carbonell, Neus y Meri Torras (coord.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco, 1999.

Castro, Elena, *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria, 2014.

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Correas de Zapata, Celia, "Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder", *Revista Iberoamericana*, (número especial dedicado a escritoras), núms. 132-133, (julio-diciembre de 1985), pp. 591-603.
- Espinoza-Vera, Marcía, "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina", *Razón y palabra*, nº 73, (agosto-octubre de 2010).  
Recurso electrónico: [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)
- Ferré, Rosario, "La cocina de la escritura", *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.), México, Fondo de Cultura Económica, Ediciones del Norte, 1991, pp. 476-490.
- \_\_\_\_\_, "El coloquio de las perras", *Quimera*, nº 130, (1994), pp. 26-39.
- Freixas, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
- Franco, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, año XV, (1986), pp. 31-43.
- García, Irenne, "Crítica y teoría literaria feminista: una guía de lectura", *Debate Feminista*, Año 5, vol. 9, (marzo de 1994), pp. 239-244.
- \_\_\_\_\_, "Teoría literaria feminista: el problema de la representación", *Debate Feminista*, Año 5, vol. 9, (marzo de 1994), pp. 113-115.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985.
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Guerrero Guadarrama, Laura, *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, México, Ed. y Gráficos Eón, Universidad Iberoamericana, 2005.
- Kaminsky, Amy K., *Reading the body politic. Feminist criticism and latin American women writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Kristeva, Julia, "Freud: «heimlich/unheimlich», la inquietante extrañeza", *Debate Feminista*, Año 7, vol. 13, (abril de 1996), pp. 359-368.

- Iriarte Gil, María Luisa, *Debe haber otro modo de ser humano y libre*, Universidad de Huelva, 1997.
- Mattalía, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Ed. Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Mora, Gabriela, “Crítica literaria feminista: aproximaciones a su teoría y práctica”, *Fem*, nº 21, vol. 6, (febrero-marzo de 1982), pp. 47-52.
- \_\_\_\_\_, “Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas”, *Theory and practice of feminist literary criticism*, (Gabriela Mora and Karen S. Van Hoof eds.), Editorial Bilingüe, Michigan, 1982.
- Ortega, Eliana, “Escritoras latinoamericanas: historia de una herencia obstinada”, *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1996, pp. 151-166.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1996, pp. 11-12.
- Reisz, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- Richard, Nelly, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista*, año 5, vol. 9, (marzo de 1994), pp. 127-139.
- Russotto, Mágara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- Salomé, Alicia, “Analogía, ironía y escritura feminista: repasando a Octavio Paz desde la teoría crítica feminista”, *Taller de letras*, nº 38, (2006), pp. 75-95.
- Segarra, Marta, y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “El desplazamiento y el discurso de la mujer”, *Debate Feminista*, Año 5, vol. 9, (marzo de 1994), pp. 150-182.
- Suárez Briones, Beatriz, M<sup>a</sup> Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Tierney-Tello, Mary Beth, “Política, estética y sexualidad: algunas escritoras latinoamericanas frente al autoritarismo”, Gabriele John P. y Andreina Bianchini (coord.), *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Universidad de Córdoba y PRESCHO, 1997, pp. 383-404.
- Woolf, Virginia, *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

Zavala, Iris M., “El canon y la escritura en Latinoamérica”, *Casa de las Américas*, Año XXXIX, nº 212, (julio-septiembre de 1998), pp. 33-40.

#### **5.3.4 Otros recursos bibliográficos**

Martín Carmelo, Zenaido, “José Esteban opina sobre los Premios «Canarias»”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, (23 de mayo de 1974), p. 24.

Casanova, Félix Francisco, *Yo hubiera o hubiese amado (Diario de un año, 1974)*, La Laguna, Liminar, 1983.



## **6. Anexos**





## 6.1 Anexo I. Relación de textos periodísticos publicados por Cristina Peri Rossi<sup>657</sup>

### 6.1.1 Textos publicados en Uruguay

#### 6.1.1.1 Artículos

- “Ritmo en los poemas de amor de Idea Vilariño”, *Aquí poesía*, año 2, n° 8, (octubre de 1963), Montevideo, pp. 19-46.
- “Hemos de buscar formas activas militantes de solidaridad” (breve nota), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (16 de marzo de 1968), p. 16.
- “Marta Traba: [sic] o la conciencia del intelectual en América”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (16 de agosto de 1968), p. 6.
- “Solamente para superdesarrollados. Aproximaciones a Lezama Lima (primera nota)”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (13 de septiembre de 1968), pp. 6-7.
- “Aproximaciones a Lezama Lima (segunda nota)”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (20 de septiembre de 1968), pp. 7 y 8.
- “Apuntes autocríticos” (sobre su propia obra), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (15 de noviembre de 1968), p. 2.
- “1968 en narrativa: la intermitente mediocridad”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (27 de diciembre de 1968), p. 7.
- “Ubicación de la literatura latinoamericana”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (25 de abril de 1969), p. 1.
- “Apoteosis de lo cursi” (artículo sobre Manuel Puig *Boquitas pintadas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969), *Marcha*, (7 de noviembre de 1969), p. 29.
- “Josefina, la joven” (sobre Josephine Baker), *Marcha*, (15 de mayo de 1970), p. 27.
- “Vigencia de Felisberto Hernández”, (junto con otros autores), *Marcha*, (18 de junio de 1970), p. 31.
- “Réquiem por Leopoldo Marechal”, *Marcha*, (3 de julio de 1970), pp. 8 y 11.
- “Muerte de un joven poeta” (nota sobre la muerte del poeta mexicano José Carlos Becerra. Incluye un poema del mismo escritor), *Marcha*, (3 de julio de 1970), p. 11.

---

<sup>657</sup> El presente anexo es solo una pequeña muestra de una obra mucho más abundante, resultado de mi trabajo de investigación durante varios años.

- “V́ctor Jara: trovar claro”, *Marcha*, (28 de mayo de 1971), p. 22.
- “Dean Reed, un latinoamericano ḿs” (entrevista), *Marcha*, (11 de junio de 1971), p. 25.
- “Hinostroza: la fe en la palabra”, *Marcha*, (18 de agosto de 1972), p. 31.
- “El escritor y la felicidad”, *El País Cultural*, n° 11, (22 de diciembre de 1989), p. 8.
- “Escritores y política. El discutido caso Vargas Llosa”, *El País Cultural*, n° 19, (16 de febrero de 1990), p. 9.
- “De Marx a Freud. La historia de los deseos”, *El País Cultural*, n° 28, (20 de abril de 1990), p. 9.
- “Morir por amor”, *El País Cultural*, n° 37, (22 de junio de 1990), p. 3.
- “Correspondencia de un escritor. Lo ṕblico y lo privado”, *El País Cultural*, n° 42, (3 de agosto de 1990), p. 8.
- “De un Berlín a otro. Historia en dos ciudades”, *El País Cultural*, n° 72, (8 de marzo de 1991), p. 9.
- “El mundo seǵn Julian Barnes”, *El País Cultural*, n° 93, (2 de agosto de 1991), p. 8.
- “Cortázar por Peri Rossi. La metáfora del viaje”, *Brecha*, (30 de mayo de 1997), pp. 24-25.

#### 6.1.1.2. Reseñas

- “Perséfone o eros o la esclavitud”, (reseña del libro de Homero Aridjis, *Perséfone*, serie del volador, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1967), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (26 de abril de 1968), p. 2.
- “Neruda imita a Neruda”, (reseña del libro de P. Neruda, *La Barcarola. Poemas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada, 1967), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (10 de mayo de 1968), p. 2.
- “Genio y figura”, (reseña de libro de Fryda Schult de Mantovani, *José Martí*, colección “Genio y figura”, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1968; y del libro de la misma autora, *Delmira Agustini*, colección “Genio y figura”, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1968), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (17 de mayo de 1968), p. 2.
- “Vuestros hijos os miran”, (reseña sobre la colección *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (24 de mayo de 1968), p. 2.
- “180 resumidos años” (reseña de la *Enciclopedia Uruguaya*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, n° 2), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (31 de mayo de 1968), p. 2.

- “Del cuento y sus ejercicios”, (reseña del libro de Rubén Kanalenstein, *Relatos breves*, Ed. El timón, col. “La cáscara de huevo”, plaqueta separata de la revista *Los huevos del Plata*, Montevideo, s. f.), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (21 de junio de 1968), p. 2.
- “En busca del paraíso perdido”, (reseña del libro de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Montevideo, Ed. Arca), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (28 de junio de 1968), pp. 2-3.
- “Los caminos del agua”, (reseña del libro de Ariel Canzani, *Poemas Loxodrónicos*, Colección “Poetas de ayer y de hoy”, Buenos Aires, Ed. Losada, 1968), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (5 de julio de 1968), p. 2.
- “Narradores peruanos”, (reseña de libro de varios autores, *Diez peruanos cuentan*, Montevideo, Arca,) sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (12 de julio de 1968), p. 2.
- “La mitad prescindible” (reseña del libro de varios autores, *La otra mitad del amor*, contada por siete hombres: prólogo de A. Somers, Bolsilibros nº 50, Montevideo, Arca, julio de 1986), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (23 de agosto de 1968), p. 2.
- “Rebeldía y calidad” (reseña del libro de varios autores, *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*, Selección de Enrique Fierro, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, Col. de Bolsillo), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (30 de agosto de 1968), p. 2.
- “El coloquialismo antiliterario” (reseña del libro de Fernando Aínsa, *Con cierto asombro*, Montevideo, Alfa, s. f.), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (6 de septiembre de 1968), p. 2.
- “El novelista es el lenguaje” (reseña del libro de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1968), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (27 de septiembre de 1968), p. 2.
- “Una mirada tierna sobre el barrio” (reseña del libro de Marta Traba, *Pasó así*, Montevideo, Ed. Arca, 1968), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (11 de octubre de 1968), p. 2.

- “Cuando los cubanos recuerdan” (reseña del libro de Pablo Armando Fernández, *Los niños se despiden*, Premio de novela C. A., 1963), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (1 de noviembre de 1968), pp. 2-3.
- “La fabulación poética” (reseña del libro de Hernando Track, *Mis parientes*, Caracas, Monte Ávila Editores, sin fecha de edición), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (31 de enero de 1969), p. 2.
- “Un novelista de la nueva generación: Nosiglia” (reseña del libro de Julio G. Nosiglia, *Acción de gracias*, Premio de la 9ª Feria Nacional de Libros y Grabados, Montevideo, Ediciones Tauro, sin fecha de edición), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (14 de febrero de 1969), pp. 2 y 5.
- “Sátira y humor” (reseña del libro de Serafín J. García, *Los padres de don Menchaca*, prólogo de Mario Benedetti, Montevideo, Bolsilibros Arca, nº 60), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (28 de febrero de 1969), p. 3.
- “Poesía de amor hispanoamericana” (reseña del libro de varios autores, *Poemas de amor hispanoamericanos*, selección y prólogo de Mario Benedetti, Montevideo, Arca, 1969), *Marcha*, (7 de noviembre de 1969), p. 30.
- “Novela chilena: un irritante vacío” (reseña del libro de Reinaldo Arenas, *La endemoniada de Santiago*, Caracas, Monte Ávila, 1969), *Marcha*, (14 de noviembre de 1969), p. 22.
- “Infancia, paraíso” (reseña del libro de Elvira Orphée, *En el fondo*, Buenos Aires, Galerna, 1969), *Marcha*, (28 de noviembre de 1969), p. 14.
- “El lírico popular” (reseña del libro de Vinicius de Moraes, *Antología poética*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1969), *Marcha*, (5 de diciembre de 1969), p. 30.
- “Una literatura ignorada” (reseña del libro de Gilberto Mendonça Teles, *La poesía brasileña en la actualidad*, traducción de Cipriano S. Vitureira, Montevideo, Editorial Letras, 1969), *Marcha*, (5 de diciembre de 1969), p. 30.
- “Tradición sin originalidad” (reseña sobre el libro de Renato Prada, *Al borde del silencio*, Montevideo, Alfa, 1969), *Marcha*, (19 de diciembre de 1969), p. 30.
- “Cuadros de costumbres” (reseña del libro de Mario Cajina-vega, *Familia de cuentos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969), *Marcha*, (23 de enero de 1970), p. 30.
- “Tucumán: tabúes e ironía” (reseña del libro de Tomás Eloy Martínez, *Sagrado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969), *Marcha*, (30 de enero de 1970), p. 30.

- “A la page” (reseña de los libros de Eduardo Gudiño Kieffer, *Para comerte mejor*, Buenos Aires, Losada, 1968 y *Fabulario*, Buenos Aires, Losada, 1969), *Marcha*, (27 de febrero de 1970), pp. 30-31.
- “Un testigo de Kafka” (reseña del libro de Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Ed. Fontanella, 1969), *Marcha*, (10 de abril de 1970), p. 29.
- “Artesanía antigua” (reseña del libro de Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Emecé, Buenos Aires, 1969), *Marcha*, (30 de abril de 1970), p. 29.
- “Un mundo que vendrá” (reseña de libro de Manuel Vázquez Montalbán, *Recordando a Darde*, Barcelona, Seix Barral, 1969), *Marcha*, (29 de mayo de 1970), p. 29.
- “Poesía y liberación” (reseña del libro de Ernesto Cardenal, *Salmos*, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1969), *Marcha*, (5 de junio de 1970), p. 13, (2ª sección).
- “Epopéya de la negritud” (comentario del libro de Aimé Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Agustín Bartra, México, Editorial Era, 1969), *Marcha*, (18 de junio de 1970), p. 29.
- “Poesía del conocimiento” (reseña del libro de Alberto Girri, *Antología poética*, selección y prólogo de Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Sudamericana, 1969), *Marcha*, (26 de junio de 1970), p. 14, (2ª sección).
- “De la poesía circular” (comentario del libro de Homero Aridjis Ajedrez, *Navegaciones*, México, Siglo XXI, 1969), *Marcha*, (17 de julio de 1970), p. 29.
- “Un banquete lujurioso” (reseña de los libros de José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1969 y *La expresión americana y otros ensayos*, Montevideo, Arca, 1969 y otras ediciones), *Marcha*, (11 de septiembre de 1970), p. 29.
- “Una literatura vigorosa” (reseña del libro de varios autores, *Historias de la URSS*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1970), *Marcha*, (23 de octubre de 1970), p. 29.
- “No sólo un nombre” (reseña del libro de varios autores, *Trece colombianos cuentan*, Montevideo, Arca, 1970), *Marcha*, (30 de octubre de 1970), p. 30.
- “Testimonio apasionante” (reseña del libro de Eldridge Cleaver, *Alma encadenada (Soul on Ice)*, México, Siglo XXI, 1970), *Marcha*, (6 de noviembre de 1970), p. 30.
- “Viento fresco para la poesía española” (comentario acerca del libro de José María Castellet, *Nueve novísimos*, Barral Editores, Barcelona, 1970), *Marcha*, (4 de diciembre de 1970), p. 30.
- “Violencia poca y ajena” (reseña del libro de Eduardo Gudiño Kieffer, *Carta abierta a Buenos Aires violento*, Buenos Aires, Emecé, 1970), *Marcha*, (29 de enero de 1971), p. 29.

- “Poesía sin tregua” (reseña del libro de Ariel Canzani, *D. Poemas del círculo vicioso*, Buenos Aires, Losada, 1970), *Marcha*, (25 de junio de 1971), p. 22.
- “Un pretexto de la imaginación” (reseña del libro de Germán Espinosa, *Los cortejos del diablo*, Montevideo, Alfa, 1970), *Marcha*, (2 de abril de 1971), 29.
- “El sonido de la poesía” (reseña del libro de Saúl Yurkievich, *Fricciones*, México, Siglo XXI, 1969), *Marcha*, (16 de abril de 1971), p. 29.
- “El espectro sonoro de la poesía” (reseña de la serie del sello “Sonopoemas” de seis discos de poemas de los siguientes autores: Nancy Bacelo, Washington Benavides, Yamandú Beovide, Enrique Estrázulas, Circe Maia y Carlos Puchet, productor fonográfico: Hemisferio. s. C., Montevideo. Se señalan los poemas elegidos de cada autor, s. f.), *Marcha*, (6 de agosto de 1971), p. 29.
- “Imaginación alucinada” (reseña del libro de Eduardo González Viaña, *Batalla de Felipe en la casa de palomas*, Buenos Aires, Losada, s. f.), *Marcha*, (5 de noviembre de 1971), p. 28.
- “Narrativa para sociedad de consumo” (reseña del libro de René Avilés Fabila, *La lluvia no mata las flores*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1970), *Marcha*, (10 de diciembre de 1971), p. 30.
- “Testimonio y creación” (reseña del libro de Gonzalo Pérez Iribarren, *Testimonios del Norte*, Montevideo, Diaco, 1971), *Marcha*, (24 de diciembre de 1971), p. 30.
- “Poesía hindú” (reseña del libro de Amaru, *Cien poemas de amor*, versión de Fernando Tola, Barcelona, Barral Ed, 1971), *Marcha*, (25 de febrero de 1972), p. 30.
- “Vázquez Montalbán: Lucidez y desencanto” (reseña de los libros de Manuel Vázquez Montalbán, *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1971 y *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen, 1971), *Marcha*, (3 de marzo de 1972), p. 29.
- “Con amor y violencia” (reseña del libro de Luis Felipe Noé, *Una sociedad colonial avanzada*, prólogo de Aldo Pellegrini, textos de Luis Felipe Noé, dibujos de Alonso, Amengual, Cattolica, Deira, Quino, Noé, Oski, Macció, De la Vega, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1971), *Marcha*, (21 de julio de 1972), p. 29.
- “Al servicio de su majestad” (reseña del libro de Lawrence Durrell, *Espirit de corps (Escenas de la vida diplomática)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972), *Marcha*, (4 de agosto de 1972), p. 30.
- “Indignación de un poeta”, (reseña del libro de Vicente Zito Lima, *Blues largo y violento en memoria de Néstor Martins*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1971), *Marcha*, (22 de septiembre de 1972), p. 30.

“La palabra mágica” (reseña del libro de Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes*, Montevideo, Arca, 1971), *Marcha*, (6 de octubre de 1972), p. 28.

“Las sutilezas de un narrador” (reseña del libro de J. D. Salinger, *Nueve cuentos*, traducción de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Sudamericana, 1972), *Marcha*, (3 de noviembre de 1972), p. 30.

“Venezuela en su tinta” (reseña del libro de autores varios, *Narrativa venezolana contemporánea*, selección y notas de Rafael di Prisco, Madrid, Alianza, 1971), *Marcha*, (1 de diciembre de 1972), p. 30.

## 6.1.2 Textos publicados en España y otros países

### 6.1.2.1 Artículos<sup>658</sup>

“Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*, Madrid, nº 273, (1973), pp. 584-588.

“La poesía de los jóvenes: el incendio y los fastos”, *El Urogallo*, año VI, números 35-36, (septiembre-octubre y noviembre-diciembre de 1975), pp. 29-43.

“Muerte y resurrección de Sandino”, *Tiempo de historia*, nº 4, (47), 10, (1978), pp. 84-91.

“Muñecas”, *Triunfo*, nº 782, (21 de enero de 1978), pp. 34-35.

“Estado de exilio”, *Triunfo*, nº 784, (4 de febrero de 1978), pp. 24-26.

“Mujeres bajo la lente”, *Triunfo*, nº 785, (11 de febrero de 1978), pp. 36-37.

“Noticiari de Barcelona. En busca de una identidad nacional”, *Triunfo*, nº 787, (25 de febrero de 1978), pp. 34-35.

“Premio europeo a la Fundación Miró. Un museo vivo”, *Triunfo*, nº 789, (11 de marzo de 1978), pp. 62-63.

“Eduardo Galeano y Claribel Alegría: Premio Casa de las Américas”, *Triunfo*, nº 790, (17 de marzo de 1978), pp. 64-65.

“Santiago Álvarez, un cine militante”, *Triunfo*, nº 793, (8 de abril de 1978), pp. 58-59.

“Pornografía y sociedad”, *Triunfo*, nº 794, (15 de abril de 1978), pp. 42-43.

“Sex-pol: la revolución sexual y política”, *Triunfo*, nº 796, (29 de abril de 1978), pp. 66-67.

---

<sup>658</sup> La mayor parte de los textos señalados publicados *El País* pueden ser consultados en la siguiente dirección electrónica: [http://elpais.com/autor/cristina\\_peri\\_rossi/a](http://elpais.com/autor/cristina_peri_rossi/a)

Asimismo, todos los números de la revista *Triunfo* están disponible, de manera digital, en: <http://www.triunfodigital.com/index.php>

También se pueden encontrar sus textos en las páginas webs de los diarios *El Mundo* y del *ABC*.



- “César Vallejo: demasiado humano”, *Triunfo*, n° 796, (29 de abril de 1978), p. 64.
- “Así hablaba Lou Salomé”, *Triunfo*, n° 800, (27 de mayo de 1978), pp. 66-67.
- “A propósito de Voltaire”, *Triunfo*, n° 801, (3 de junio de 1978), pp. 74-75.
- “Ocaña: retrato de un impertinente”, *Triunfo*, n° 803, (17 de junio de 1978), pp. 56-57.
- “Llorar por vos, Argentina”, *Triunfo*, n° 805, (1 de julio de 1978), pp. 44-45.
- “Copi, la imaginación a escena”, *Triunfo*, n° 806, (8 de julio de 1978), pp. 50-51.
- “Virginia Woolf: tres guineas de feminismo”, n° 808, *Triunfo*, (22 de julio de 1978), pp. 44-45.
- “Mediterráneo, vertedero Nostrum”, *Triunfo*, n° 810, (5 de agosto de 1978), pp. 26-27.
- “Los viajes”, *Triunfo*, n° 812, (19 de agosto de 1978), pp. 30-32.
- “Las drogas blandas”, *Triunfo*, n° 803, (26 de agosto de 1978), pp. 30-32.
- “Hagan juego, señores”, *Triunfo*, n° 814, (2 de septiembre de 1978), pp. 30-32.
- “¿Me permite usted este baile?”, n° 820, *Triunfo*, (14 de octubre de 1978), pp. 52-53.
- “Nosotros, los delincuentes”, *Triunfo*, n° 821, (21 de octubre de 1978), pp. 32-33.
- “Lengua y política”, *Triunfo*, n° 824, (11 de noviembre de 1978), p. 74.
- “Guyana: el último grito”, *Triunfo*, n° 827, (2 de diciembre de 1978), pp. 58-59.
- “Spade y Marlowe en la calle Conde de Asalto”, n° 842, *Triunfo*, (17 de marzo de 1979), pp. 50-52.
- “Eduardo Galeano: el amor y la guerra”, *Triunfo*, n° 830, (23 de diciembre de 1978), p. 52.
- “Los ritos sociales de la clase media”, *El viejo topo*, n° 24, (1978), pp. 53-55.
- “Reflexiones sobre la tortura. Con los ojos vendados”, *El viejo topo*, n° 31, (1979), pp. 43-47.
- “Del apocalipsis que no sobrevendrá”, *Triunfo*, n° 885, (12 de enero de 1980), p. 33.
- “¿Fueron los felices los cuarenta?”, *Triunfo*, n° 888, (2 de febrero de 1980), pp. 46-48.
- “Grandes relatos. Moscú 1980”, *Triunfo*, n° 890, (16 de febrero de 1980), p. 12.
- “¡Vivan los genes!”, *Triunfo*, n° 897, (5 de abril de 1980), p. 52.
- “Divorciémonos, amor mío”, *Triunfo*, n° 911, (12 de julio de 1980), p. 12.
- “«Yo, señores, soy de Zapotlan el Grande»: entrevista con Juan José Arreola”, *Quimera*, n° 1, (1980), pp. 23-27.
- “El ángulo del narrador o un tal Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 364-366, (octubre-diciembre de 1980), pp. 237-241.
- “La bomba”, *Triunfo*, n° 5, (marzo de 1981), p. 35.
- “Menú atípico”, *Triunfo*, n° 9-10, (julio-agosto de 1981), p. 29.
- “Retrato del videófilo impenitente”, *Triunfo*, n° 11, (septiembre de 1981), p. 14.
- “El muro apocalíptico”, *El País*, (8 de diciembre de 1981), s. p.

- “Los inventores arrepentidos”, *Triunfo*, nº 18, (abril de 1982), pp. 26-27.
- “La soledad en las ciudades”, *El País*, (23 de febrero de 1982), p. 11.
- “Las fronteras”, *El País*, (2 de julio de 1982), pp. 9 y 10.
- “Reagan: el viajero que nunca viajó”, *El País*, (11 de diciembre de 1982), s.p.
- “El horizonte latinoamericano”, *Quimera*, nºs 21-22, (1982), pp. 87-88.
- “La depresión”, *El País*, (28 de enero de 1983), s.p.
- “Uruguay no es España”, *El País*, (1 de junio de 1983), p. 4.
- “Monstruos antediluvianos con cola”, *El País*, (19 de julio de 1983), s.p.
- “Los eufemismos”, *El País*, (19 de agosto de 1983), p. 7.
- “La nostalgia del viaje”, *El País*, (20 de noviembre de 1983), p. 2.
- “Génesis de *Europa después de la lluvia*”, *Studi di letteratura ispano-americana*, nos. 13-14, (1983), pp. 63-78.
- “Los relatos de Navidad”, *El País*, (31 de diciembre de 1983), pp. 9 y 10.
- “El ocio”, *El País*, (2 de febrero de 1984), pp. 11 y 12.
- “Los cronopios nunca mueren”, *El País*, (13 de febrero de 1984), s.p.
- “La caja erótica”, *El País*, (17 de marzo de 1984), pp. 11 y 12.
- “Dos ciudades, dos Estados”, *El País*, (25 de abril de 1984), pp. 9 y 10.
- “Una nueva clase social”, *El País*, (15 de mayo de 1984), s.p.
- “Las paradojas de un encuentro de jóvenes poetas”, *El País*, (19 de junio de 1984), s. p.
- “Irse o quedarse”, *El País*, (21 de julio de 1984), pp. 9 y 10.
- “La metamorfosis del cuento como parábola cerrada”, *El País*, suplemento *Libros*, (12 de agosto de 1984), p. 2.
- “La víctima es el culpable”, *El País*, (19 de septiembre de 1984), p. 9.
- “Viaje literario por Europa: Venecia. La frágil frontera del sueño”, *El País*, suplemento *Libros*, (23 de septiembre de 1984), p. 8.
- “Michaux, el último dinosaurio”, *El País*, (29 de octubre de 1984), pp. 11 y 12.
- “Las grandes maniobras”, *El País*, (28 de noviembre de 1984), p. 4.
- “Los hijos de Babel”, *El País*, (19 de diciembre de 1984), pp. 13 y 14.
- “La doble moral del frío”, *El País*, (22 de enero de 1985), s.p.
- “La fábula del empleo”, *El País*, (21 de febrero de 1985), s.p.
- “Los héroes están cansados”, *El País*, (9 de abril de 1985), s.p.
- “13 años después”, *El País*, (24 de junio de 1985), pp. 9 y 10.

- “El Ángel de la muerte en nuestros televisores”, *El País*, (14 de julio de 1985), p. 15.
- “Nuevas y viejas rebeldías”, *El País*, (9 de septiembre de 1985), s.p.
- “Semana de Buenos Aires en Barcelona. Dos culturas urbanas”, *El País* (ed. Barcelona), (18 de septiembre de 1985), s.p.
- “De naufragios y catástrofes”, *El País*, (19 de septiembre de 1985), pp. 11 y 12.
- “Mi deuda externa”, *El País*, (12 de octubre de 1985), pp. 11 y 12.
- “Ni ricas ni famosas”, *El País*, (12 de noviembre de 1985), s. p.
- “El ‘test’ europeo”, *El País*, (31 de diciembre de 1985), p. 9.
- “La pareja”, *El País*, (25 de febrero de 1986), pp. 81-83\*<sup>659</sup>.
- “El arte de hacer encuestas”, *El País*, (20 de marzo de 1986), pp. 11 y 12.
- “De película”, *El País*, (24 de abril de 1986), pp. 83-85\*.
- “El espíritu de cuerpo”, *El País*, (9 de mayo de 1986), pp. 86-88\*.
- “El espectáculo debe continuar”, *El País*, (29 de mayo de 1986), pp. 88-89\*.
- “La épica de nuestros días”, *El País*, (25 de julio de 1986), pp. 89-92\*.
- “El fin del mejor mundo posible”, *El País*, (1 de abril de 1987), pp. 92-94\*.
- “Anticonsumo, SA”, *El País*, (13 de mayo de 1987), p. 14.
- “El amor, una toxicomanía”, *Poder y libertad*, nº 10, (1989), pp. 20-21.
- “Literatura y mujer”, Klahn, Norma y Wilfrido H. Corral (eds.), *Los novelistas como críticos*, Fondo de Cultura Económica de México, Ediciones del Norte, 1991, pp. 525-531.
- “Una lengua en expansión”, *Congreso Internacional de escritores castellano-leoneses, hispanoamericanos y portugueses*, Actas de las Jornadas celebradas en Segovia del 7 al 11 de marzo de 1994, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, pp. 25-27.
- “Una nave llamada *Triunfo*”, Alted, Alicia y Paul Aubert (editores), *Triunfo en su época*, Jornadas organizadas en la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992, École des Hautes Études Hispaniques-Casa de Velázquez, Madrid, Ediciones Pléyades, 1995, pp. 279-280.
- “Escribir como transgresión”, *Lectura 1*, (1995), pp. 3-5.
- “Porque [sic] no voy a escribir sobre J.C. Onetti”, *Diablotexto*, nº 2, (1995), pp. 27-32.
- “El fútbol como metáfora”, *Letra Internacional*, nº 44, (mayo-junio de 1996), pp. 45-47.

---

<sup>659</sup> Los artículos señalados con el asterisco fueron recopilados en “Cristina Peri Rossi en *El País*, 1985-1986”, *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand (a especial number in honour of Sally Harvey). Rebellin in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*, Roy C. Boland (ed.), numbers VI-VII, 1994-1995, pp. 79-94. (Las páginas citadas corresponden a la revista *Antipodas*, no al periódico).

“Génesis de un cuento”, *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, Eva Valcárcel (ed.), Universidade da Coruña, 1997, pp. 283-291.

“La diferencia neurótica”, *Agencia EFE*, (enero de 1999).

“De canes y de hombres”, *Agencia EFE*, (febrero de 1999).

“José Agustín o la fragilidad”, *Agencia EFE*, (marzo de 1999).

“Mi candidata”, *Agencia EFE*, (abril de 1999).

“A los jóvenes”, *Agencia EFE*, (mayo de 1999).

“La poesía de Vicente Huidobro”, *ABC Cultural*, (12 de junio de 1999), p. 34.

“Anatomía del dolor”, *Agencia EFE*, (junio de 1999).

“El jardín de Eros”, *Agencia EFE*, (julio de 1999).

“1999”, *Agencia EFE*, (agosto de 1999).

“Valentín Fuster”, *Agencia EFE*, (septiembre de 1999).

“El móvil”, *Agencia EFE*, (octubre de 1999).

“Dormir, tal vez soñar”, *Agencia EFE*, (noviembre de 1999).

“La emoción animal”, *Agencia EFE*, (diciembre de 1999).

“Carta abierta a Noé”, *Agencia EFE*, (enero de 2000).

“La guerra, según Jasmina”, *Agencia EFE*, (febrero de 2000).

“Mercado y literatura”, *Agencia EFE*, (marzo de 2000).

“La aparecida”, *Agencia EFE*, (abril de 2000).

“El gran timo”, *Agencia EFE*, (mayo de 2000).

“Vida urbana”, *Agencia EFE*, (junio de 2000).

“La esclavitud a fines del siglo XX”, *Agencia EFE*, (julio de 2000).

“La luz de Michael Andrews”, *Agencia EFE*, (agosto de 2000).

“¡Yo estoy mejor que él!”, *Agencia EFE*, (septiembre de 2000).

“De negros y fariseísmos”, *Agencia EFE*, (octubre de 2000).

“Malos tratos”, *Agencia EFE*, (noviembre de 2000).

“Las nuevas asociaciones”, *Agencia EFE*, (diciembre de 2000).

“La visibilidad de las mujeres”, *Agencia EFE*, (enero de 2001).

“El día que le gané a Maradona”, *La insignia* (diario digital), (9 de febrero de 2001).

“Cine y educación”, *Agencia EFE*, (febrero de 2001).

“La medicina adelanta una barbaridad”, *Agencia EFE*, (marzo de 2001).

“El verdadero Carlos Gardel”, *Agencia EFE*, (abril de 2001).

- “El día siguiente”, *Agencia EFE*, (mayo de 2001).
- “Artigas y el federalismo”, *Agencia EFE*, (junio de 2001).
- “La prostitución al desnudo”, *Agencia EFE*, (julio de 2001).
- “Que se ponga”, *Agencia EFE*, (agosto de 2001).
- “Una tragedia muy humana”, *Agencia EFE*, (septiembre de 2001).
- “El humor en el nuevo siglo”, *Agencia EFE*, (octubre de 2001).
- “Elijo Occidente” (“Primer plano/ Pro y contra Oriana Fallaci”), *El Mundo*, (3 de octubre de 2001).
- Recurso electrónico: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)
- “El día después”, *El Mundo*, (20 de diciembre de 2001), pp. 14-15.
- “Clarice Lispector o la introspección” *Turia. Revista cultural*, nº 58, (2001), pp. 170-174.
- “La Isla Interior” Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, y Pedro Merdiola Oñate (ed.) *La Isla Posible. II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, 2001, pp. 487-495.
- “Madrid después de las bombas”, *El Mundo*, (17 de marzo de 2004).

### 6.1.2.2 Reseñas

- “Francis Bacon: después de Picasso” (artículo sobre el libro de David Sylvester, *Entrevistas con Francisco Bacon*, ed. Polígrafa de Barcelona, s. f.), *El viejo topo*, nº 27, (diciembre de 1978), pp. 27-29.
- “Salomé: una obra para Oscar Wilde”, *El viejo topo*, nº 30, (1979), pp. 26-27.
- “*El rodaballo*” (sobre el libro del mismo título de Günter Grass, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1980), *Quimera*, nº 4, (1981), pp. 61-62.
- “*La lengua absuelta*” (sobre el libro del mismo título de Elías Canetti, trad. de Lola Díaz, Barcelona, Muchnik Editores, 1980), *Quimera*, nº 4, (1981), pp. 65-66.
- “*Homenaje a Julio Cortázar*”, (reseña del número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nºs 364-366), *Quimera*, nº 5, (1981), p. 63.
- “*No pasó nada*” (sobre el libro del mismo título de Antonio Skármeta, Barcelona, Pomaire, 1980), *Quimera*, nº 5, (1981), pp. 63-64.
- “*Sobre la fotografía*”, (reseña del libro del mismo título de Susan Sontag, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1981), *Quimera*, nos. 9-10, (1981), pp. 95-96.
- “*El puente oculto*” (sobre el libro del mismo título de Waldo Rojas, Madrid, Editorial Lar: Literatura Americana Reunida, 1981), *Quimera*, nº 15, (1982), pp. 53-54.

- “*Caballo en el salitral*” (del libro del mismo título de Antonio di Benedetto, Ed. Bruguera, Col. Libro Amigo, sin fecha ni lugar de edición), *Quimera*, nº 15, (1982), pp. 57-58.
- “La voz de la tierra” (artículo sobre el libro *Manolón y Miguelín*, de Joao Guimaraes Rosa, Alfaguara, 1981. No aparece el lugar de edición), *Quimera*, nº 16, (1982), pp. 47-49.
- “*Sobre pintura*” (sobre el libro del mismo título de Gabriel Ferrater, Seix Barral. Sin año ni lugar de edición), *Quimera*, nº 16, (1982), pp. 54-55.
- “*Poesía de la vanguardia española (Antología)*” (sobre el libro del mismo título, recopilación de Germán Gullón, Taurus. No aparece ni el año ni el lugar de edición), *Quimera*, nº 16, (1982), p. 58.
- “El oficio de narrar”, (artículo sobre *El otoño del siglo*, de Manuel de Lope, Barcelona, Argos Vergara, 1982), *Quimera*, nº 17, (1982), pp. 53-54.
- “*La aventura y otros relatos*” y “*Ni una sola lágrima por Schmeck y otros relatos*” (sobre los libros del mismo título de Heinrich Böll, el primero traducido por José Morel Arroyo y el segundo por Alfonsina Janés Nadal, ambos en la editorial Bruguera, col. Libro Amigo, no aparecen fechas ni lugares de edición), *Quimera*, nº 17, (1982), p. 60.
- “La corrosiva ironía de Milán Kundera” (artículo sobre *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1982), *Quimera*, nº 19, (1982), pp. 47-49.
- “*Los sertones*” (sobre el libro del mismo título de Euclides de Cunha, trad. de Benjamín de Garay, Ed. Fundamentos, sin fecha ni lugar de edición), *Quimera*, nº 19, (1982), pp. 58-59.
- “La voz del silencio” (sobre *El hacedor de silencio*, de Antonio di Benedetto, Barcelona, Plaza y Janés, 1982), *Quimera*, nº 23, (1982), p. 74.
- “Última poesía española” (sobre *Florilegium*, de Elena de Jongh Rossel, Madrid, Espasa Calpe, 1982), *Quimera*, nº 24, (1982), p. 71.
- “El viaje como metáfora” (sobre *La octava maravilla*, de Vlady Kociancich, Madrid, Alianza, 1982), *Quimera*, nº 24, (1982), p. 69.

### **6.1.3 Textos de creación literaria**

#### **6.1.3.1 En Uruguay**

- “Federico o las muecas”, *Latitud sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967), pp. 31-34.

- “Quedan lejos las pirámides y su fondo de tristeza” y “Ellos, los biennacidos” (Premio de Poesía del diario; poemas de Cristina Peri Rossi), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (12 de enero de 1968), pp. 1, 3 y 4.
- “Los refugios” (cuento), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (19 de julio de 1968), pp. 4, 5 y 7.
- “A Liber Arce, mártir” (poema), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (23 de agosto de 1968), p. 1.
- “Poesía de Cristina Peri Rossi. A Vilma Martínez, asesinada por la policía y la dictadura en mayo de 1969, en la Argentina”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (19 de septiembre de 1969), p. 8.
- “A mi tía Elena” (poema), *Los huevos del Plata*, n° 14, (noviembre de 1969), pp. 2-4.
- “Indicios pánicos” (fragmentos del libro del mismo título), *Marcha*, (30 de diciembre de 1969), p. 29.
- “Los trapeceistas” (cuento), *Marcha*, (7 de agosto de 1970), p. 31.
- “La crianza de un padre” (poema; dentro del capítulo “Poetas del Frente Amplio”), sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (19 de noviembre de 1971), p. 8.
- “Poemas”, *Maldoror*, n° 8, (diciembre de 1972), p. 27.
- “Los amores”, *Siete poetas hispanoamericanos*, Montevideo, apartado n° 1-narradores, (1973), pp. 1-4.
- “Cacería para un solo enamorado” (poema), *Maldoror*, n° 9, (septiembre-noviembre de 1973), pp. 42-43.
- “El Mártir” (cuento), *El País Cultural*, Montevideo, n° 1, (13 de octubre de 1989), p. 12.
- “Cuentos. El rugido de Tarzán”, *El País Cultural*, n° 130, (29 de abril de 1992), p. 12.
- “Banderas”(cuento), *El País Cultural*, n° 272, (20 de enero de 1995), p. 7.

### 6.1.3.2 En España

- “Correspondencia con Ana María Moix”, Julio Ortega (ed.), *Palabra de escándalo*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 199-214.
- “Cuaderno de navegación”, *Revista Hiperión*, n° 2, (1978), pp. 40-44.
- “Invitación a un museo” (cuento), *Nueva Estafeta*, n° 23, (octubre de 1980), pp. 29-33.
- “Sesión” (cuento), *El viejo topo*, n° 65, (febrero de 1982), pp. 42-44.
- “Ca foscari” (poema), *Fem*, n° 60, (diciembre de 1987), p. 24.

- “Mona Lisa” (cuento), *Quimera*, nº 29, (1983), p. 68-70.
- “El ángel caído” (cuento), *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 411, (1984), pp. 79-83.
- “El libro de la memoria” (fragmentos), *Quimera*, nº 100, (1990), pp. 76-79.
- “Poemas”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, nº 75, (1996), pp. 91-92.
- “Un asunto de secreciones” (cuento), Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, Universidade da Coruña, 1997, pp. 293-300.

## 6.1.4 Presentaciones de autores

### 6.1.4.1 En Uruguay

- “A modo de presentación”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 3.
- “María Inés Silva Vila”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 7.
- “Rubén Kanalenstein”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 13.
- “Samuel Beckett”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 17.
- “Helena Plaza Noblía”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 22. (Atribuida, no está firmada por ella).
- “Selva Márquez”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 26. (Atribuida, no está firmada por ella).
- “Miguel Padilla”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 29. (Atribuida, no está firmada por ella).
- “Cristina Peri Rossi”, *Latitud Sur. Revista de Literatura*, Montevideo, nº 1, año 1, (julio 1967, único número), p. 31. (Atribuida, no está firmada por ella).
- “Introducción al cuento «Celestino antes del alba»”, sección “Hoy”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (17 de mayo de 1968), pp. 4-5.
- “Introducción a «Poema proceso», de Álvaro de Sá”, sección “Hoy”, *Revista de los Viernes*, suplemento de *El Popular*, (30 de mayo de 1969), p. 8.





## 6.2 Anexo II. Entrevista a Cristina Peri Rossi

(Entrevista realizada en Tenerife, Islas Canarias, el 19 de diciembre de 2001, durante un encuentro que se hizo en torno a su figura y su obra, en la Universidad de La Laguna y la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, organizado por el Instituto de Estudios Hispánicos).

María del Cristo Martín Francisco

**María del Cristo Martín Francisco (M.C.M.F.):** *Yo quería que me hablaras de la época de Montevideo, cómo era la situación en la época en que empezaste a escribir.*

**Cristina Peri Rossi (C.P.R.):** Hay que tener en cuenta que en esos años la literatura nacional en el Uruguay no tenía lectores. Si bien tenía escritores, (porque por ejemplo, Onetti ya había escrito la mayor parte de sus libros y Felisberto también), no había lectores. ¿Por qué no había lectores? Por el desprecio que había hacia todo lo nacional. Claro, como buena colonia que fue, Montevideo siempre estuvo mirando a Francia. Además, no hay que olvidar que Lautréamont, Laforgue y Superville nacieron en Montevideo y que un poco se miraba a Francia como lo que había sido: como la ciudad luz, París... Entonces había una sensación de desprecio por todo lo autóctono. Ser escritor era considerado algo completamente marginal y sobre todo el escritor uruguayo; se tenía toda una conciencia muy clara de estar “en el culo del mundo”.

Este fenómeno empieza a cambiar cuando, a partir de la Revolución Cubana, los países de América Latina empiezan a pensar en sí mismos como posibilidad, no de ser retaguardia, sino de ser vanguardia. Ese es un cambio de conciencia, ahí se empieza a formar la conciencia nacional. ¿Por qué pasaba esto? Para mí tiene una explicación política, y es que ni Uruguay ni Argentina tuvieron nunca una burguesía de carácter industrial, capaz de tener un proyecto nacional. En realidad las burguesías —que en Uruguay ni siquiera son burguesías, son latifundistas que venían a Europa todos los años, que se limitaban a cobrar el dinero que ganaban con la venta de lana, sobre todo nunca tuvieron un proyecto... ni se sintieron contentos de ser uruguayos. El único proyecto nacional que hubo fue el del batllismo, y la corrupción lo deterioró por completo. Es decir, cuando se murió el viejo Batlle, sus sucesores lo que montaron fue algo similar a lo del PRI en México: una máquina de hacer votos, de colocar empleo y de impulsar un gran sector terciario. Entonces, no había la posibilidad de pensar en una literatura uruguaya con proyección. Hay que recordar que, hasta la Revolución Cubana, el Uruguay es el país que Benedetti llamó el país del “aquí no pasa

nada”, es decir, la “Suiza de América” (que tampoco era tan verdad, era la Suiza de América para unos sectores). Yo siempre digo que en mi casa nunca se vivió la “Suiza de América”. En mi casa (mi padre era un obrero no cualificado) siempre teníamos el problema de que nos desalojaban, no teníamos para pagar el alquiler, no teníamos para comer. Y mi madre era maestra, otro oficio bien conceptualizado desde el punto de vista intelectual, pero económicamente mi madre ganaba lo mismo que un soldado raso. Entonces, el país de las “vacas gordas”, como suele decirse, fue para un sector grande, importante, una clase media grande, pero de ninguna manera fue un fenómeno general.

Creo que la Revolución Cubana influye en el hecho de que se ideologizara y que Uruguay aceptara por primera vez que pertenecía a América Latina. Pero América Latina es algo indefinible, es como pertenecer a Europa, ¿qué es ser “Europa”? Aparte del mito de Europa, ¿qué hay? Es una cosa difícil de definir. Ahora porque tienen un mercado común y una moneda común, pero si no, ¿qué era Europa? Los franceses creían que Europa eran ellos, los ingleses siempre han creído que Europa es Inglaterra, los alemanes creen que el europeo es alemán. No hay tampoco un sentido... al contrario, ¡si los europeos se han pasado peleándose entre ellos hasta ahora!

Quizás lo que había en Uruguay era un sentimiento de inferioridad con relación a Argentina, pero englobado dentro del sentimiento general de inferioridad que tuvo siempre América Latina por ser un territorio de emigrantes y excolonia. Pero cuando empieza el interés por la literatura nacional, sobre todo yo creo que es a partir de la generación nuestra. La generación nuestra tiene algunos principios claros: uno, que no se va a ir del país, que el sueño no es irse a Estados Unidos como profesional, ni irse a París como intelectual, sino quedarse para cambiar el país. Hay un compromiso revolucionario de quedarse, aunque sea a pasar hambre, pero quedarse. Y el segundo es el compromiso de cambiar ese país, especialmente en cuanto a lo que tiene que ver con la corrupción política y la corrupción económica.

Ahora acaba de salir un libro en Uruguay, que no sé si lo viste, que es sobre el caso Amodio. Tú sabes que Amodio era el número 2 tupamaro, el que se pasó al ejército y entregó todo, llegó a la cárcel del pueblo y entregó todo el movimiento. Es un libro que recoge los testimonios de todos los tupamaros que lo conocieron y de la gente que estuvo cercana a él —tanto los que estuvieron muy cerca como muy lejos— para tratar de explicar el fenómeno, por qué pasó. En el libro se dice que los tupamaros tenían toda la documentación acerca de la corrupción económica en Uruguay y que Amodio la puso en manos de los militares. Su idea era que los militares tomaran las riendas del poder, justamente porque era tan grande la corrupción política y económica que pensaba que solamente los militares podían terminar con aquello. Los militares durante un tiempo estudiaron ese

documento y llegaron a la conclusión de que no podían hacerlo, porque afectaba a todos los sectores de la economía. Si piensas en un país que en el año 69 tenía una inflación del 1000%, eso quiere decir que tú por la mañana comprabas los cigarrillos a un precio, al mediodía a otro y de noche a otro. Bueno, una inflación que solamente la tuvo Alemania antes de la guerra. En Alemania provocó el nazismo, en Uruguay provocó el problema social y político que conocemos, pero muchas veces se mira desde ahora como una ilusión romántica, como una ilusión de jóvenes que no tenían mucho sentido de la realidad...

Pero no. En primer lugar, porque estuvo implicado casi todo el país, por lo menos Montevideo estuvo implicada y si digo Montevideo estoy diciendo el país, y en segundo lugar porque no se podía sostener esa situación. Te voy a dar un caso concreto. Mi cuñado estaba estudiando, estaba terminando la carrera de notario y su padre, que era un emigrante catalán, tenía una fábrica de dulces, muy importante, la más importante de Las Piedras, en Canelones. La fábrica se vino abajo por la situación económica, porque tenían que importar el azúcar, pero el gobierno no les daba “el cupo de importación”, porque en seis meses el precio del azúcar podía haberse multiplicado por más de mil. Entonces claro, ellos no podían comprar el azúcar para hacer los dulces, con lo cual esa fábrica tuvo que cerrar y un pueblo entero se quedó en la calle. Yo creo que para ser justos hay que decir que algo había que hacer, lo que no se podía era seguir tolerando esa situación. Y eso se refleja entonces en un interés de la gente por el propio país y se busca, en la literatura también, la conexión entre el Uruguay-“la Suiza de América” que ya no existía y el Uruguay que se estaba empezando a gestar.

Por otro lado, es un país de una actividad cultural muy importante, porque en Uruguay la cultura es un valor, entre otras cosas porque al ser un país de emigrantes, los emigrantes quieren que sus hijos no trabajen con las manos. Los emigrantes quieren que si ellos fueron campesinos su hijo no sea campesino, que sea doctor (y hay una famosa obra de Florencio Sánchez, que se llama *M'hijo el doctor*). Los emigrantes, si son campesinos, quieren que sus hijos sean médicos o abogados, pero si son pequeños comerciantes u obreros manuales, también quieren que sus hijos tengan cultura y un título. Entonces te encontrás con un país donde el sueño de todos los emigrantes era que por fin ahí sus hijos estudiaran como no habían podido estudiar en la Europa, porque allí había una enseñanza laica, obligatoria y gratuita. Eso influye sobre todo en el hecho de que la gente se empieza a interesar por una literatura nacional.

Yo soy fruto de ese marco. Sin esto hubiera sido escritora igual, lo que ocurre es que las circunstancias históricas, incluso geográficas, en las que uno nace, determinan mucho. No

determinan exactamente qué escribís, pero te determinan a ti como persona. Es decir, no es lo mismo escuchar un tango en Montevideo, en un bar desierto con la lluvia cayendo, cayendo, cayendo, que escuchar un tango... qué te digo, de pronto, en Benidorm. La música, lo que se escribe, yo creo que determina mucho. El paisaje determina, como determina la pintura, determina también esa melancolía montevideana, que es la melancolía que tiene su música, la melancolía de su literatura.

Yo desciendo de origen muy humilde, económicamente. Yo no pude estudiar, cosa que no pasaba en Europa en esos momentos, ni en otros países de América Latina. Yo estudié en la Biblioteca Nacional, hacía el horario completo de la Biblioteca Nacional. En parte, el museo que aparece en el cuento “El museo de los esfuerzos inútiles” es una réplica, casi, de la Biblioteca Nacional. Empecé a trabajar muy joven y sin tener ningún tipo de vinculación —yo no conocía a ningún escritor, no conocía los medios intelectuales del país— pude ganar los premios más importantes sin ningún tipo de “enchufe”, porque en Uruguay a nadie se le ocurre amañar un premio... (risas). A diferencia de lo que pasa en otro tipo de sociedades, a nadie se le ocurre que un premio se gane por “enchufe”, porque hay un prestigio de lo cultural, porque lo cultural, en oposición a otras cosas, es lo puro, lo que funciona en base a la eficacia. También es verdad que es porque en lo cultural circula poco dinero, entonces si no hay dinero para corromper, no se puede corromper a nadie.

**M.C.M.F.:** *Quería que me hablaras de tus lecturas, sobre todo de la primera época, qué lecturas te influyeron...*

**C.P.R.:** Mira, eso es muy difícil, porque yo leía de todo. Yo tenía un tío, el único tío paterno, que era un tipo raro y aparte de ser un neurótico, un sádico de mucho cuidado: soltero, solterón, un personaje de Felisberto, más bien un personaje de Onetti, completamente onettiano. Él no leía, por principio, literatura uruguaya. Tenía una biblioteca que para mí, cuando era chica, era inmensa, me parecía que era la biblioteca más grande que había visto en mi vida. Claro, porque no había visto otras, pero era bastante grande.

Tenía una biblioteca en la casa de mis abuelos, donde yo me crié; una casa hecha por emigrantes italianos, hecha de aluviones, es decir, cada vez que nacía alguien se hacía una habitación nueva. Era un clan italiano tipo Fellini, yo cuando veo las películas de Fellini es “mi casa”, y yo me crié bastante ahí, porque mi padre y mi madre se llevaban muy mal y entonces, para evitarme la angustia de las grescas permanentes, me mandaron a casa de mi abuela. Y allí estaba el cuarto, una habitación pequeña, de mi tío, de piso de madera, que daba al terreno de atrás. Nosotros

le llamábamos “el fondo”, ¿viste? En las casas uruguayas se llama “el fondo” al terreno baldío donde hay gallinas, conejos —me ha gustado siempre mucho ese animal— y donde él tenía la biblioteca, una biblioteca bastante completa y sobre todo muy moderna que yo devoré, porque claro, allí estaban desde los clásicos grecolatinos hasta los libros prohibidos en España en ese momento.

Yo recuerdo que lo que más me impresionaba era que, aparte de haberme leído las tragedias de Sófocles y Esquilo, podía estar leyendo, de pronto, *Medea*, pero al mismo tiempo le estaba echando el ojo a dos volúmenes con las obras completas de Freud, en la primera traducción que se hizo al español, que la hizo un exiliado español en Buenos Aires. Yo a los catorce años me devoré Freud sin entender nada. Pensé: “bueno, no entiendo una palabra de esto, pero algún día tendré que volver”. Y estaba, por ejemplo, Virginia Woolf, las primeras traducciones que se habían hecho en Argentina de Virginia Wolf... Y después como mi tío era un tipo del partido comunista, estaba la literatura rusa: Dostoievsky, estaba también Gorki y toda la literatura de propaganda comunista de la época, antes de Kruschev. También estaba Maupassant...

Era una biblioteca que si la mirabas correspondía a un hombre y a un lector que le interesaba mucho la literatura, que le interesaba la política, la poesía... Le gustaba mucho la poesía, yo ahí leí a Juan Ramón Jiménez, a García Lorca, Vicente Aleixandre... Era una biblioteca bastante completa. Y yo, entre los doce y los quince años, la devoré, la leí toda, entera. Era una formación que la hacía a mi aire: si me gustaba la solapa o me interesaba el tema, la leía. La leí minuciosamente toda, y a mi vez empecé a leer cosas por mi cuenta, a comprarme libros yo, con gran sacrificio económico. Iba y me compraba un libro que faltaba, porque faltaban cosas, evidentemente. (Por lo tanto, ¿quién me influyó?). Había libros que faltaban: por ejemplo, Pavese lo descubrí yo por mi cuenta, Salinger lo descubrí yo por mi cuenta. Sí descubrí con él a Saroyan, él tenía unos cuantos libros ya y yo compré lo que faltaba... De manera que era muy ecléctica en mis lecturas. Lo que no había —y entonces yo solamente accedí a ello cuando empecé a estudiar— era literatura latinoamericana, porque claro, mi tío culturalmente era un afrancesado. Creo que lo único que había era algún librito de Gabriela Mistral y Martí, por motivos políticos; también algo de Amado Nervo, pero Rubén Darío no, por ejemplo. De manera que por donde cojeaba esa formación era por la parte de América Latina...

**M. M. F.:** *Y la uruguay...*

**C.P.R.:** Y la uruguay, no había ni un solo libro uruguayo. Después con el tiempo compró un libro de Amorim porque era del Partido Comunista, pero nada más. De manera que si me

preguntás en ese momento qué escritores me habían influido más, en ese momento... no influido, los que más me gustaban... Yo creo que tenía una propensión muy grande a los escritores melancólicos: Pavese, Saroyan (que me parecía un tipo de una gran calidez como escritor, y de una gran ternura). En poesía... pues es difícil decir. Leí a Safo por primera vez en esa biblioteca, leí a los poetas griegos —me gustaron mucho— a Catulo, y de los modernos... Claro, faltaban traducciones, pero el que me deslumbró fue Baudelaire, el que más me gustó. Mi tío tenía una traducción y me pareció que realmente era un autor muy importante. Pero en castellano no tenía ningún poeta que me gustara demasiado en ese momento. Los modernistas no me gustaban nada. Julio Herrera y Reissig no me gustaba, Delmira tampoco, no encajaba muy bien yo con la vena modernista todavía. Me había quedado en el simbolismo.

**M.C.M.F.:** *Y las lecturas de las reseñas que hiciste en Marcha, ¿eran elegidas por ti?*

**C.P.R.:** No. A ver, en esa época una parte del semanario la dirigía Ángel Rama, y el que trabajaba efectivamente era Ruffinelli, porque cuando Ángel Rama no estaba era Ruffinelli quien estaba ahí. Entonces, a Ángel Rama le llegaba todo y Ruffinelli tenía mucha confianza en mí, entonces si había tres libros, yo le decía cuál de los tres, pero en general no era ninguna elección mía decir “yo quiero escribir sobre este”. Si había tres: un Lezama, este y este, me decía llévate cualquiera. Yo me llevaba el que quería y reseñaba el que quería. Yo estaba ahí, y es muy importante señalar eso, con los años me he dado cuenta hasta qué punto fue importante. *Marcha* no tenía ninguna mujer, porque el viejo Quijano era misógino y además un autoritario, un tipo muy inteligente, pero un tipo enorme, autoritario, y ahí las mujeres no entraban. Entonces, imagínate lo que significó que yo, que tenía 24 o 25 años, haya irrumpido en ese mundo. Quien era muy inteligente y no era machista era Alfaro, que era el jefe de redacción, además Alfaro tenía una hija que fue tupamara... y entonces yo creo que más que nada Alfaro fue el que me abrió la puerta.

A mí me llamaban “Rimbaudcita” y es curioso porque Rimbaud es un poeta que no me interesa mucho, creo que está totalmente sobrevalorado, pero yo no era muy consciente... Yo era consciente de que era una rebelde, y de que no me gustaba Montevideo, y no me gustaba la gente, cómo vivían, a mí me parecía que faltaba la revolución en todo. No era demasiado consciente de lo que significaba estar codeándome y discutiendo con Quijano o con Alfaro. Para mí era natural, digamos. ¿Por qué no era consciente? Porque yo no tenía los prejuicios que tenían ellos. Al no tener los prejuicios, a mí me parecía la cosa más natural del mundo. ¿Por qué vamos a estar hablando de esto?, vamos a hablar de las cosas importantes, no del hecho de que haya una mujer de 25 años en *Marcha*, eso no tiene ninguna importancia. Por qué no va a haber... Si se lo merece, que esté. Y

después cuando llegué a Barcelona pasó lo mismo. Yo no fui consciente en Barcelona lo que significaba que yo fundara un comité en pleno franquismo y que le pidiera a Francesc Vicens, que era el director de la Fundación Miró (y que acababan de levantarle el exilio, que había entrado con la tolerancia de Franco) que hiciera un discurso. Eso era arriesgarlo muchísimo, y yo lo hacía con naturalidad... la inconsciencia del momento.

**M.M.F.:** *El comité fue fundado por ti...*

**C.P.R.:** Sí, fue fundado por mí. Al principio éramos tres. Al año, éramos 500. Y había uruguayos de todos lados... Lo fundé con dos marineros que estaban de paso. Habían venido en un barco. Se enteraron del golpe de estado en el mismo barco y decidieron que no volvían a Montevideo, que si estaban los militares no volvían. Venían trabajando como marineros de carga, no eran marineros de oficio. Y cuando bajaron en Barcelona, se quedaron vagando por ahí, por las calles hasta que, no sé cómo, llegaron hasta mí. Eran jóvenes. Uno sabía que yo era profesora, creo que había leído un libro mío... Y entonces, mientras buscaban trabajo en Barcelona, los pobres (eran jovencitos, tenían los dos 25-26 años, se pusieron a buscar trabajo de cargadores de bultos, en el puerto), formamos el primer comité. Así que imagínate, prácticamente eran chicos que no habían hecho ni el liceo, por lo menos. Pero claro, ya cuando empezó a caer más gente, a llegar más gente, llegó un momento en que el comité era muy grande, era muy importante. Es más, yo creo que fue el más importante que hubo en el exilio de Barcelona.

**M.M.F.:** *¿Y cuáles fueron las labores del comité?*

**C.P.R.:** Fundamentalmente, lo que hicimos fue organizar el apoyo a los presos políticos, y la tarea de denuncia de la dictadura, pero lo más importante fue la organización de actos de solidaridad y así mandar dinero para los presos. Eso lo hicimos desde el 73, y prácticamente el comité siguió funcionando hasta el 78, incluso. Hubo una discrepancia muy gorda con el Partido Comunista y una parte se fue, se dividió en dos. Yo estuve en la dirección desde el 73, desde que lo fundé, hasta el 77.



