

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI

Tesis Doctoral

Autora: Leyshack Sánchez Fernández

Directora: Dra. Eva Valcárcel López

A Coruña, 2007

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI

Tesis Doctoral

Fdo. Directora

Fdo. Autora

Dra. Eva Valcárcel

Leyshack Sánchez Fernández

Agradecimientos

Este arduo trabajo ha sido posible gracias al apoyo de mi familia, mis amigos y mis compañeros de estudios, a los cuales agradezco profundamente su paciencia y ánimos, amén de su asistencia informática para casos perdidos. Asimismo, doy gracias por la información prestada por el Departamento de Lingua e Literatura Española e Latina de la Facultade de Filoloxía de A Coruña en materia de papeles y formularios, universo en el cual siempre temo perderme. A la Universidade de Santiago de Compostela, la Universidad de Alicante y la Universidad Autónoma de Barcelona les agradezco su acogida y su ayuda en el préstamo de ejemplares difíciles de localizar, sin los que esta tesis no sería la misma. Finalmente, agradezco a mi Directora su apoyo y sus esclarecedoras ideas.

A mi abuela Luz Divina Corral Fernández,
la persona que ha estado siempre a mi lado,
infundiéndome coraje.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
I. LA LITERATURA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA: CRISTINA PERI ROSSI. ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
I.1. La generación del 60. Teoría, periodización y herencias	21
I.2. Características de la generación del 60	30
I.2.1. Realidad e Imaginación	30
I.2.2. Rebeldía literaria	37
I.2.3. Compromiso	39
I.2.4. Populismo y universalismo	41
I.2.5. Temas y recursos literarios	42
II. CRISTINA PERI ROSSI: Y LOS CONTESTATARIOS DEL PODER	45
III. LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI. LA CRÍTICA	57
III.1. La realidad ensanchada: interpretación del mundo, el deber ético del escritor y la doble función de la escritura	57
III.2. Dos etapas en la producción rossiniana	59
III.3. Vida y literatura	60
III.4. Anti-utopía	62
III.5. Autoanálisis poético	62
III.5.1. La literatura como testimonio y conocimiento emocional	63
III.5.2. Escribir por amor y contra el tiempo. El escritor moderno y rebelde, el lector descifrador	64
III.5.3. Libertad y literatura. Permeabilidad de los géneros	66
III.5.4. Literatura simbólica	67
III.5.5. El estilo y la tradición literaria	68

III.5.6. Romanticismo ideológico y experimentalismo	70
III.5.7. La voz y el vacío. Una poética	71
III.6. Cristina Peri Rossi y los géneros literarios: cuento y novela	74
III.6.1. Teoría de la novela	79
III.6.2. Teoría del cuento: el cuento lírico y el cuento narrativo	93
III.6.3. La poesía y los otros géneros narrativos: ensayo y biografía	107
IV. LA ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA EN LA NARRATIVA ROSSINIANA	113
IV.1. Amplificación	113
IV.1.1. La amplificación neobarroca en <i>El libro de mis primos</i>	118
IV.1.1.1. Enumeración	122
IV.1.1.2. Repetición	131
IV.1.1.3. Digresión	139
IV.1.2. La amplificación en los cuentos	150
IV.2. Alegoría, Metáfora y Comparación	154
IV.2.1. La alegoría en <i>El libro de mis primos</i>	167
IV.2.2. La alegoría en <i>La nave de los locos</i>	170
IV.2.3. La alegoría en los cuentos	188
IV.2.4. La metáfora y la comparación	203
IV.2.4.1. La metáfora y la comparación en las novelas de Cristina Peri Rossi	208
IV.2.4.2. La metáfora y la comparación en los cuentos	224
IV.3. Intertextualidad	228
IV.3.1. Intertextualidad externa: <i>El libro de mis primos</i> y <i>La nave de los locos</i>	231
IV.3.2. Autotextualidad: partiendo de las novelas	250

IV.3.3. La intertextualidad en los cuentos	263
IV.4. Las herencias vanguardistas: juegos, ironías y desmesuras de la palabra en la novela y el cuento rossinianos	270
IV.4.1. El juego de las palabras	270
IV.4.2. Los juegos tipográficos	281
IV.4.3. Las rupturas sintácticas	299
IV.4.4. Ironía	302
IV.4.4.1. La ironía en las novelas	305
IV.4.4.2. La ironía en los cuentos	313
IV.4.5. Hipérbole	319
V. LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN CRISTINA PERI ROSSI	327
V.1. Estructuras narrativas rossinianas: fragmento, montaje, frase-eje. Los discursos simultáneos y el multiperspectivismo	327
V.1.2. Multiperspectivismo y simultaneísmo	359
V.2. El narrador	368
V.2.1. Narrador en primera persona	372
V.2.2. Narrador en tercera persona	383
V.3. El tiempo	388
V.3.1. Ausencia de causalidad y trama	393
V.3.2. Presencia de causalidad y trama	395
V.3.3. Tiempo subjetivo y tiempo objetivo	399
V.3.4. El tiempo en los cuentos	403
V.4. El espacio	410
V.4.1. Espacios exteriores	414
V.4.1.1. La ciudad	414

V.4.1.2. El campo	419
V.4.1.3. La costa	421
V.4.2. Espacios interiores	423
V.4.2.1. El museo	424
V.4.2.2. La casa	433
V.4.2.3. El útero	436
V.4.2.4. El espacio intercambiable: el sueño	439
VI. LOS TEMAS EN LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI	441
VI.1. La problemática del YO	441
VI.1.1. La obsesión del deseo	456
VI.1.1.1. El exilio en <i>La nave de los locos</i> y en los cuentos	477
VI.1.1.2. El amor como obsesión en <i>Solitario de amor</i>	508
VI.1.2. Sueño	528
VI.1.3. Fracaso o continuidad	538
VI.1.4. Desintegración	556
VI.2. Los OTROS	565
VI.2.1. Infancia	566
VI.2.2. Antibelicismo: en contra de la violencia y las dictaduras	580
VI.2.3. Feminismo	590
VI.2.4. Trabajo, amor ajeno y otras formas de alienación	607
VI.2.5. Sexualidad y transgresión	613
VI.2.5.1. Adulterio	616
VI.2.5.2. Homosexualidad	618
VI.2.5.3. Fetichismo y otras perversiones	622
VI.2.5.4. Prostitución	636

VI.2.5.5. Patologías sexuales	637
VII. CONCLUSIONES	643
VIII. BIBLIOGRAFÍA	661
VIII.1. Obra de Cristina Peri Rossi	661
VIII.1.1. Cristina Peri Rossi. Cuento	661
VIII.1.2. CPR. Novela	662
VIII.1.3. CPR. Ensayo y Biografía	662
VIII.1.4. CPR. Artículos	662
VIII.2. Bibliografía sobre CPR	663
VIII.3. Bibliografía General. Artículos y Monografías	671

Introducción

Esta tesis ha sido realizada tras un largo período de lecturas de la obra de la autora uruguaya Cristina Peri Rossi, autora que destaca en las letras hispanoamericanas tanto por su obra narrativa como por su poesía. Mi propuesta consiste en el análisis de la narrativa rossiniana, dejando aparte su poesía, sus ensayos y sus traducciones. Durante la confección de este trabajo se me han presentado ciertas dificultades a la hora de localizar la bibliografía crítica debido al elevado número de artículos que se han publicado sobre la obra rossiniana en el ámbito extranjero. El limitado acceso a las tesis doctorales también ha supuesto un desafío, sin embargo, he conseguido obtener un amplio número de lecturas críticas que ha dado soporte e inspiración a mi labor, como se podrá comprobar al revisar la bibliografía consultada de esta tesis.

La razón que ha motivado la elaboración de esta investigación se basa fundamentalmente en el interés que la obra de esta autora me ha suscitado desde un punto de vista estético e intelectual, como también me ha interesado su ideario personal, reflejo de una personalidad imaginativa, rebelde y carente de límites. Experimentar la escritura rossiniana me ha supuesto un camino de apertura hacia otras formas estéticas e ideológicas, de amplias referencias e ilimitadas posibilidades, que ponen en cuestión las estructuras culturales patriarcales. La escritura de esta autora, pues, provoca el goce estético y al mismo tiempo anima a la reflexión de las asunciones heredadas, mostrando, de esta forma, un gran compromiso con el arte y la realidad social.

Cristina Peri Rossi, nacida en Montevideo en 1941, se exilió en el año 1972 en la ciudad de Barcelona, donde reside todavía hoy. A lo largo de su trayectoria ha ejercido de profesora, además de novelista, poeta, autora de cuentos y ensayos, colabora

habitualmente en revistas y publicaciones periódicas nacionales e internacionales.¹ La bibliografía de este trabajo recoge las ediciones de las novelas y de las colecciones de cuentos de Peri Rossi utilizadas en el análisis, además de las fechas de las primeras ediciones. Abundan los equívocos respecto al año de publicación de las primeras obras narrativas de esta autora. Las fechas que se proponen aquí pretenden resolver el problema y organizar fielmente la obra narrativa de esta escritora.² La cita de cada obra se hará mediante siglas que se indicarán oportunamente.

El objetivo fundamental de esta tesis ha sido el análisis definidor y caracterizador de la producción narrativa de Cristina Peri Rossi, sumada a la definición de su poética y su ideario personal, marcado por su condición de exiliada. Así pues, se analiza la narrativa rossiniana como ejercicio de variedad, discontinuidad y experimentación formal y como reflexión sobre lo humano desde postulados ideológicos tolerantes. Se estudian las herencias culturales de la autora, traducidas en una poética singular y un conjunto de redes conectivas indicativas que conforman un estilo muy personal fundamentado en el discurso crítico. Para acercarse a la forma narrativa, se han examinado las propuestas de diferentes estudiosos y autores de las formas narrativas cuento y novela. También hemos querido analizar su teoría de los géneros y su praxis en la ficción. Una vez definidos estos modelos narrativos, se

¹ A continuación se expone la relación de la obra literaria de Cristina Peri Rossi, prescindiendo de las antologías que ya figuran en la bibliografía de este trabajo: Cuento: *Viviendo*, 1963. *Los museos abandonados*, 1968, *Indicios pánicos*, 1970. *La tarde del dinosaurio*, 1976. *La rebelión de los niños*, 1976. *El museo de los esfuerzos inútiles*, 1983. *Una pasión prohibida*, 1986. *Cosmoagonías*, 1988. *Desastres íntimos*, 1997. Novela: *El libro de mis primos*, 1969, *La nave de los locos*, 1984. *Solitario de amor*, 1988. *La última noche de Dostoievski*, 1992. *El amor es una droga dura*, 1999. Poesía: *Evoché: poemas eróticos*, 1971. *Descripción de un naufragio*, 1975. *Díspora*, 1976. *Lingüística general: poemas*, 1979. *Europa después de la lluvia*, 1987. *Babel Bárbara*, 1991. *Otra vez Eros*, 1994. *Aquella noche*, 1996. *Las musas inquietantes*, 1999, *Estado de exilio*, 2003. Ensayo: *Fantasías eróticas*, 1991. *Cuando fumar era un placer*, 2003. Biografía: *Julio Cortázar*, 2001. (Ver bibliografía.)

² Parizad T. Dejbord establece las fechas correctas, como se ha podido comprobar, en *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998, páginas 55-56. También Álvaro J. Risso ha propuesto una completa bibliografía de la obra literaria rossiniana y de los estudios que se ha hecho sobre ella en "Cristina Peri Rossi. Bibliografía selecta", en Rómulo Cosse, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, páginas 201-211. Alguna fecha que figura en su trabajo no coincide con el estudio posterior de Dejbord, por ejemplo, afirma que la primera edición de *Descripción de un naufragio* data del año 1974, cuando se ha comprobado que es de 1975. Véanse los trabajos citados para más detalles.

estudian su estructura, su grado de lirismo y sus posibles significados. Otros objetivos de carácter específico que se interrelacionan a lo largo de esta investigación son el estudio de la lengua y el discurso en la narrativa rossiniana de lo cual se extrae el análisis del abundante uso de la amplificación, la intertextualidad, los significados traslaticios y simbólicos y los juegos de la lengua heredados de la vanguardia, amén del estudio de las estructuras narrativas rossinianas en las cuales predomina el uso del fragmento, la ruptura lógico-temporal y los espacios simbólicos.³ Se analizan, también, dichas estructuras narrativas con atención a la frase inaugural, al fenómeno del simultaneísmo y el multiperspectivismo en el cuento y al uso del fragmento en novelas y cuentos, relacionado con el estudio del narrador y los tipos de narrador que ejercen su papel en la narrativa rossiniana. Completa este trabajo el análisis del tiempo y el espacio dentro de la estructuración del ritmo y la atmósfera del texto narrativo. A su vez, la investigación literaria conduce, a través de sus significados, al análisis de los temas de la narrativa rossiniana, donde es posible establecer conclusiones acerca de las ideas defendidas por la autora en lo que respecta al individuo y al mundo, cuestiones que ocupan un lugar sobresaliente en toda su producción literaria. Se valora la temática rossiniana desde la perspectiva del yo y de los otros, como método de conocimiento de ambos y planteamiento del ideario de esta autora, en el que se añaden e interrelacionan una serie de recurrencias simbólicas de uso heterogéneo y significado plural.⁴

Esta tesis ha sido dividida en seis grandes apartados que analizan aspectos diferentes de la obra narrativa rossiniana: la poética de Peri Rossi ligada a la generación del 60, junto con su visión de los géneros poético y narrativo -además de la opinión de los críticos-, la lengua y sus recursos estilísticos, el discurso y su estructuración, y, finalmente, los temas desarrollados. El método utilizado ha consistido en el análisis

³ Véanse los apartados IV y V de esta tesis.

⁴ Consúltese el apartado VI de este trabajo, que constituye el estudio de los temas desde el punto de vista del individuo y de la sociedad.

cronológico conjunto de las novelas y los cuentos⁵ de Peri Rossi a fin de establecer concomitancias y diferencias entre la lengua, el discurso y los temas de ambos modelos narrativos, y de comprobar la aplicación práctica en la escritura de los ideales poéticos propios y/o de su generación.

A través de este trabajo teórico-práctico se ha efectuado el descubrimiento de varias cuestiones entre las cuales destaca la escritura simbólica, la amplificación y la intertextualidad que, junto con otros instrumentos narrativos y temáticos, ahondan en el tratamiento estético de la escritura y en la interacción de la naturaleza humana con el lado oculto de la realidad. El resultado es la apertura del individuo hacia horizontes nuevos, enmascarados por la desconfianza y el poder. La implicación del sujeto en este empeño aperturista y en el propio proceso de escritura humaniza la narrativa rossiniana y la lleva a fluctuar con el género lírico. De la misma manera, la experimentación formal de corte vanguardista y la reflexión metalingüística elevan la calidad de las estructuras lingüísticas y muestran diversas posibilidades lírico-narrativas. A través del estudio de la obra narrativa rossiniana, pues, se muestra una autora singular, interesada en explorar en profundidad al ser humano y el mundo en el que éste se desarrolla. Peri Rossi mantiene una continuada reflexión existencial, acerca de la condición humana, donde el deseo y la imaginación actúan como agentes libertadores. Asimismo, comparte algunos de los postulados freudianos y, con un humor muy particular y una ironía invencible, presentes a lo largo de toda su obra, se ocupa en desmotar y destruir todos los convencionalismos que limitan al ser humano. Mantiene una actitud abierta y comprensiva que no excluye el inconformismo. Su obra destila sensualidad y erotismo, pasión lírica y voluntad de experimentación formal. La soledad y la destrucción reafirman su herencia existencial, pero su curiosidad la lleva más allá, a la sorprendente

⁵ En el apartado III.6 de este trabajo se definen las características de la novela y el cuento tal y como lo entienden los estudiosos consultados y la propia autora.

mezcla de géneros y al deseo de amplitud en el que la ironía y el humor sustituyen los pasajes sentimentalistas y proporcionan un retrato más digno y trágico de las inquietudes y pasiones humanas. Su cuentística abarca el tratamiento de aspectos muy variados de forma magistralmente condensada ya que en la teoría que esta autora plantea sobre el cuento, destacan la intensidad y el manejo de las estructuras lógico-temporales discontinuas⁶ como sus principales elementos caracterizadores y como los que más lo aproximan a la forma lírica. La emoción que preside sus cuentos y novelas revela el oscuro interior de sus personajes; el instante en el cuento o el fragmento en la novela producen el efecto poético y reflexivo del presente atemporal o de la ruptura mantenida de la continuidad. Por todo ello se ha planteado esta investigación en las partes señaladas arriba: la poética, los géneros, las estructuras formales, las técnicas de escritura y el ideario temático-simbólico de Cristina Peri Rossi.⁷

⁶ Véase el apartado III.6.2. del presente trabajo.

⁷ A lo largo de este trabajo y por razones de comodidad y de economía en la escritura se hará referencia a las obras de Peri Rossi a través de la cita del correspondiente título en forma de sigla. Así, a *Los museos abandonados* le corresponderá la sigla MA, a *Indicios Pánicos*, IP; a *La tarde del dinosaurio*, TD; a *La rebelión de los niños*, RN; a *El museo de los esfuerzos inútiles*, MEI; a *Una pasión prohibida*, PP; *Cosmoagonías* se la citará como tal y *Desastres íntimos* mediante las siglas DI. Con las novelas sucederá lo mismo: *El libro de mis primos* se citará como LMP; *La nave de los locos* como LNL; *Solitario de amor* como SA; *La última noche de Dostoievski* como UND y *El amor es una droga dura* como ADD.

I. LA LITERATURA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA: CRISTINA PERI ROSSI. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La literatura uruguaya contemporánea, especialmente la perteneciente a la producción de los años 60, ha sido estudiada por diversos investigadores reconocidos tales como Angel Rama, Hugo J. Verani y Fernando Aínsa. Directamente del panorama literario surgen otros estudios generacionales de escritores como Mario Benedetti, centrado en el Uruguay, y de Antonio Skármeta, que desarrolla su análisis desde una perspectiva general. José Miguel Oviedo en *su Historia de la literatura hispanoamericana* también estudia la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX desde una perspectiva general.

I.1. Generación del 60. Teoría, periodización y herencias

A pesar de que muchos estudiosos rechazan la concepción cerrada de generación, algunos de los investigadores consultados aquí utilizan este término para referirse a las diferentes promociones de escritores que se agrupan bajo una misma ideología con unos postulados literarios comunes, independientemente de la edad de sus integrantes. Así, todos coinciden al asignar a la década de los 60 una nueva generación de escritores jóvenes que aspiran a un cambio en el panorama literario. Ángel Rama¹ denomina a estos jóvenes escritores “generación de 1969”, “generación de la acción”, “generación de la represión” o “los contestatarios del poder” y considera que forman parte de esta generación los escritores que cancelan la continuidad de la “generación crítica”² uruguaya y que escriben desde la segunda mitad de la década de los 60. Hugo

¹ A. Rama, *La novela en América Latina*, Montevideo, Ed. Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986. Véanse los capítulos: “Los contestatarios del poder” páginas 455-494 y “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya” páginas 495-519. Considera integrantes de esta generación de 1969 figuras como Mercedes Rein, Gley Eyherabide, Jorge Onetti, Teresa Porzekanski y Cristina Peri Rossi, entre otros.

² Rama marca dos etapas en la “generación crítica”. La primera parte de 1939 y abarca las décadas siguientes hasta la “generación de 1965”, considerada por Rama como segunda promoción de la generación crítica y que ya da muestras de un cambio inminente que se confirmará con la “generación de 1969”. *Ibíd.*, página 496.

J. Verani³ los llama la “generación de 1969”, coincidiendo con Rama, y los antepone a los narradores de temática social y realista de los años 50, así como a la generación crítica anterior que se orientaba hacia una “literatura de balneario” (llamada así por Benedetti) y que sólo duró unos años. Fernando Aínsa⁴ los denomina “generación del 60” -como Mario Benedetti⁵-, partiendo de la nomenclatura de Rama y de su referencia a “la generación de la crisis”. Skármeta⁶ denomina a la nueva generación que se hace notar en la Hispanoamérica de los años 50 y 60 “los novísimos”, como también los nombrará Rama ocasionalmente. Otros estudiosos, por ejemplo M^a Jesús Fariña Busto⁷, adoptan el nombre de “generación del 60 y 70” para el ámbito uruguayo. Por su parte, José Miguel Oviedo⁸ habla de la “postmodernidad” y el “postboom” para referirse a la literatura hispanoamericana posterior a “la eclosión narrativa del sesenta”. Cada autor enumera diversos escritores dentro de esta nueva generación. Hay figuras discutidas

³ H. J. Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: tradición y ruptura”, en H. J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce/ Librería Linardi y Risso, 1996, páginas 11-50. Para Verani son representantes de esta generación: Fernando Aínsa, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, Jorge Onetti, Jorge Musto, Sylvia Lago, Julio Ricci, Armonía Somers, Mario Levrero, Gley Eyherabide, Mercedes Rein, Teresa Porzekanski, Miguel Ángel Campodónico, etc. Obsérvense las coincidencias con Rama. Asimismo, Verani recoge una cita de Rama en la que éste define los rasgos distintivos de la nueva narrativa (versión actualizada del artículo de Rama: Op. cit. páginas 464-465) y que Verani corrobora en su estudio.

⁴ F. Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993. En el capítulo (o artículo recogido en *Revista Iberoamericana*, nº160-161 (1992), páginas 807-825) “Catarsis liberadora y tradición reasumida” (página 51-73 del libro) Aínsa recoge nombres de escritores que incluye en la generación del 60. Por ejemplo: Jorge Onetti, Eduardo Galeano, Sylvia Lago, Jorge Musto, Cristina Peri Rossi y Walter Pedreyra. Afirma, por otro lado que Rama los define como “generación crítica”, cuando hemos visto que no es así. Véase el capítulo o artículo citado.

⁵ M. Benedetti, “La literatura uruguaya cambia de voz” en *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988 (1962). La “generación del 60” para él es la respuesta que el panorama literario uruguayo iba necesitando a la escritura evasiva y bucólica anterior y a la posterior “generación del 45”, preocupada por el “aquí y ahora” de la situación de su país. La generación del 60 es el punto de maduración en el que conviven diversas formas de ver la realidad nacional y en el que el lector se implica profundamente. Véanse las páginas 32-33.

⁶ A. Skármeta, “Perspectiva de “los novísimos””, en *Hispanamérica*, nº28 (1981), páginas 49-64.

⁷ M^a. J. Fariña Busto, *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Madrid, UNED, 1997. Véase el capítulo I.

⁸ J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001. Véase el capítulo 23 titulado: “Crónica de los tiempos modernos. La “postmodernidad” y el “postboom” (...)”. En especial de la página 383 a la 387. Para Oviedo el “postboom” está integrado por escritores nacidos en las décadas 40 y 50 y que hoy tienen alrededor de cincuenta años. Son escritores que cumplen dos condiciones: “la de haber publicado obras narrativas de cierta madurez inmediatamente después del clímax del “boom” y, al mismo tiempo, la de hacerlo como una reacción, asimilación o variante de ese modelo” (página 387) De esta forma realiza un recorrido sobre la obra de varios autores hispanoamericanos: Bryce Echenique, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Isabel Allende, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Ricardo Piglia y Luisa Valenzuela. En el ámbito uruguayo estudia a Eduardo Galeano y Cristina Peri Rossi (páginas 387-405).

pero la coincidencia de los nombres es alta y ofrece pocos problemas. Así, todos ellos consideran a Cristina Peri Rossi integrante indiscutible de esta nueva promoción.

Dos críticos, Fernando Aínsa y Hugo J. Verani, establecen tres etapas histórico-literarias en su estudio de la generación del 60. Ambos coinciden al considerar como primera etapa la década de los sesenta y principios de los setenta, período en el que destaca la libertad, la creatividad, el compromiso y la experimentación de los jóvenes escritores. Este florecimiento se verá interrumpido por la dictadura de Pacheco Areco que llegará hasta mediados de los años ochenta e inaugurará una fase de represión general y, en especial, una literatura que por su involuntaria limitación se vuelve elusiva, fantástica y simbólica dentro pero también fuera de las fronteras del Uruguay, sin olvidar las fuertes limitaciones expresivas que sufren los escritores que permanecen en el país. Tras la dictadura, los escritores de esta generación viven una época de reanudada libertad y experimentan la necesidad de realizar un análisis histórico del período dictatorial en busca de una explicación al suceso y de una identidad nacional satisfactoria.

Aínsa⁹ precisa esta periodización. El primer eje histórico-literario abarca, para él, desde mediados de los sesenta hasta el 27 de junio de 1973, fecha del golpe de estado y comienzo de la dictadura. “Es éste un período de euforia y crisis, caracterizado por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un maximalismo voluntarista y principista en lo político (...) surge una nueva generación de narradores que se reconoce en la vasta renovación de las letras latinoamericanas del período.” La segunda etapa comprende los doce años de la dictadura (1973-1985) en los que la represión impide el contacto de las ideas y el desarrollo del ambiente intelectual. A partir de 1984 comenzará a darse una apertura cultural hacia el exterior de las fronteras del país. “Las experiencias formales se decantan y se recuperan raíces culturales olvidadas (...) Al

⁹ F. Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición reasumida”, *Revista Iberoamericana*, nº160-161, páginas 807-825.

mismo tiempo, una visión “sesgada”, cuando no grotesca o marcada por el absurdo, se incorpora y enriquece al realismo tradicional, especialmente en la narrativa de temática urbana. El fenómeno se evidencia entre los autores más jóvenes, menos trascendentes y categóricos en sus afirmaciones que los autores de los años 45 y 60.” Por último, la tercera etapa marca la producción literaria posterior a 1985, que se orienta hacia un revisionismo de los valores establecidos en el pasado con el fin de cuestionarlos. Aínsa lo llama “un tercer período de catarsis liberadora y tradición reasumida”.

Respecto a la primera etapa que ambos críticos señalan en la generación del 60 cabe señalar las características que Aínsa y Hugo J. Verani¹⁰ estudian en la nueva generación de escritores en los que observan una rica formación intelectual de la mano de intensas lecturas extranjeras además de una gran desconfianza hacia las estructuras heredadas que se mostraban ineficaces e inestables ante la crisis económica, social y política del momento. Al mismo tiempo los jóvenes narradores buscan su propia identidad nacional. Su pensamiento está marcado por la dualidad y las antinomias, que producirá un discurso creativo atento a las novedades formales y estéticas. Toman lo mejor de las técnicas y los procedimientos aprendidos de sus lecturas internacionales y los utilizan para expresar su preocupación nacional por encontrar un medio de expresar su identidad. Sienten la necesidad de expresarse y no dudan en crear un buen número de revistas literarias (*Alfa, Arca, Banda Oriental*). Son revistas literarias de existencia efímera en las que estos escritores se expresan y muestran su afán de experimentación lingüística y de libertad, su rechazo a la narrativa social de los narradores de 1954 y a las ataduras de la realidad mimética.

Los nuevos narradores no caerán en la tentación del folklorismo o del populismo y se dedicarán a indagar en la realidad sin darle trascendencia necesaria a lo cotidiano.

¹⁰ H. J. Verani, Op. cit., páginas 11-50. También señala el comienzo de esta generación a mediados de la década de los sesenta, tras un breve período anterior en el que la producción literaria se alejaba de la generación crítica anterior y se orientaba hacia una “literatura de balneario”, como la llamó Benedetti. No continuó la frivolidad en las letras uruguayas pues le sucedió una corriente artística interesada por modalidades literarias llenas de diversidad e imaginación.

Aínsa, en particular, destaca la ruptura que estos escritores perpetran contra las antinomias tradicionales de fondo-forma, literatura urbana-rural y su nuevo aporte de complejidad interior a los personajes. Según Aínsa “Una novela podía traducir una “unidad compleja” y un “encuentro de tensiones”, donde arte y compromiso se conjugaran en el mismo tiempo novelesco. Se busca la autenticidad a partir del rigor y las exigencias formales, y no se desdeña la complejidad de la realidad en nombre de la facilidad o la simplificación maniquea de un esquema político, tal como podían reflejarlo en ese mismo período otros géneros, como el ensayo, las crónicas periodísticas y las proclamas y panfletos.

La generación del 60 muestra en sí una serie de contradictorias oposiciones que aportan una rica variedad a su producción, iniciada entre los años 1962 y 1965. Autores de diversas edades coexisten dentro de esta generación en virtud de unas obras en las que el rigor literario convive estrechamente con las ideas políticas revolucionarias. Precisa Aínsa: “La exigencia formal no eliminaba la preocupación impuesta por una realidad en tensión, sino que, por el contrario, se transformaba en su mejor incentivo.”

En la nueva narrativa de estos jóvenes intelectuales se explorarán sentimientos y pasiones humanas descartadas por la anterior generación, se dará amplio uso al punto de vista múltiple, al monólogo interior y a la estructura novelesca elaborada. Se trata de narraciones plagadas de oscuros personajes, vulnerables, obsesivos y absurdos que reproducen de manera literaria la compleja composición social uruguaya y el interés por profundizar en el complejo entramado de las almas de estos seres. Es la literatura directa o indirectamente fantástica, que busca ahondar y enriquecer la realidad, lejos de toda intención evasiva. Se expresa con originalidad y con amplia libertad de acción en línea continua con autores como Felisberto Hernández y otros más cercanos en el tiempo, como Armonía Somers, Garini y Julio Ricci.

El segundo eje establecido por Aínsa y Verani recoge la producción perteneciente al período de la dictadura, cuando la represión y la censura obligan a

muchos a exiliarse y continuar su obra en otras tierras. La crisis política y social uruguaya agravadas en 1968 traerán una guerra civil que desembocará en una dictadura militar prolongada de 1973 a 1986, con la consiguiente ruptura en la vida cultural e intelectual del país, el aislamiento, los exilios masivos y la represión. Los que permanecen en suelo patrio continúan su labor literaria muy marcada en sus temas, su estilo y lenguaje por la situación y, evidentemente, bajo las limitaciones que impone toda dictadura. Los escritores más representativos de esta generación se negarán a una toma explícita de posición frente a la dictadura y optarán entonces por acentuar la imaginación en sus narraciones. Lo cotidiano se interioriza y la subjetividad toma protagonismo. El lenguaje se vuelve crítico y la prosa muestra un gran abanico de posibilidades alusivas. La fantasía, las alegorías, el juego y el lirismo subvierten los modelos establecidos por la generación anterior. La madurez imaginativa observada ya en el año 69, época de inseguridades sociales pero de plena libertad expresiva, será, pues, cortada de raíz con la dictadura. Bajo la presión de la censura, los escritores recurrirán a esas formas de decir elusivo, a la distorsión de contextos sociales y a la alegoría como vehículo expresivo. Sin embargo, en los años ochenta, la producción literaria uruguaya dentro y fuera del país, mostrará un cambio respecto a la narrativa creada en el período anterior. El ensanchamiento de la realidad y la fundación de espacios míticos (como Santa María de Onetti) señalarán un intento de universalizar Uruguay sin por ello perder las características culturales de su país. La realidad se alejará de los impedimentos del realismo y la verosimilitud tradicionales y se volverá absurda, extraña y subversiva. En este punto se bordea el límite entre lo real y lo fantástico dotando a la cotidianeidad de mayor profundidad y señalando las terribles contradicciones de una realidad percibida como absurda. Se trasciende, así, el dualismo real-fantasía en una escritura que proyecta alegorías y mitos desde la realidad, trasciende lo cotidiano a través de la hiperbolización de los sucesos y los sentimientos y deriva de lo colectivo a una descolocación individual.

La tercera etapa literaria de esta generación pertenece a los años posteriores a la caída de la dictadura y revelan el interés por testimoniar e historiar la barbarie vivida durante los doce años de represión militar. En ocasiones este afán de abordar el horror no evita caer en maniqueísmos reductores, cierto patriotismo y la crónica de sucesos. Aún así se nota el esfuerzo por intentar recuperar la identidad rota a través del cultivo de una nueva novela histórica elaborada desde un punto de vista particular, muchas veces irónico y desacralizador. Continúa, asimismo, el afán por superar las antinomias tradicionales presentando una síntesis en la que la realidad reflejada y la forma de expresarla en la literatura aparezcan igualadas en importancia. También abunda la producción donde se desborda la realidad y la presencia de los mitos y la fantasía alimenta una narrativa donde lo urbano y lo rural se cruzan para otorgar mayor complejidad a dicha realidad. El afán revisionista y la actitud de muchos escritores cosmopolitas prolongan la tradición de la ambición aperturista que ya venía dándose desde el siglo XIX, como la asimilación de influencias y el interés en las lecturas de otras fronteras. Por otra parte hay escritores que interpretan la historia y el exilio como algo positivo por enriquecedor y recogen aspectos positivos de la experiencia: el descubrimiento de otros mundos válidos, por ejemplo.

Los años ochenta, en particular, destacarán por la acentuación del cultivo de la narración lúdica, fantástica o mítica dentro o fuera de las fronteras del país. Habrá otros escritores más cercanos a la realidad inmediata, pero destacará sobre todo la literatura que aporte una nueva percepción de la realidad a través del uso de la imaginación. También en estos años posteriores a la dictadura se da ese destacado aumento de la narración testimonial y neohistoricista que ya se ha mencionado y que responde a la necesidad de documentar la represión política durante ese convulso período. Tal necesidad va más allá de esta generación y afecta a todos los escritores en activo. Además, posteriormente, con la caída de la dictadura y la democratización del país, hay una gran demanda de literatura de corte testimonial pues interesa obtener información

sobre ese oscuro período anterior. Por otra parte, hay también un especial auge de la narrativa histórica. Se tiende a la “revisión crítico-imaginativa de la historia”, se cultiva la “metaficción historiográfica” donde al referente histórico se le suma una ironía distanciadora y crítica.¹¹ La parodia del género histórico expresa el cuestionamiento que estos escritores se hacen acerca de la veracidad y la objetividad, fruto de una visión autoritaria tradicional. Otras novelas ponen en entredicho los mitos de la identidad nacional con los protagonistas de la gesta patriarcal y los mitos fundacionales de Hispanoamérica. Este cuestionamiento general de los documentos tradicionales, la concienciación histórica y la reescritura irreverente de la historia oficial y autoritaria hacen posible la necesaria revisión de la identidad nacional e hispanoamericana. Tras la dictadura, como ya se ha dicho, continúa el cultivo de la imaginación lúdica, pero también de la rebeldía posmoderna contra toda normatividad cultural. Tal postura conduce a la coexistencia de modalidades estéticas plurales, representativas de la heterogeneidad cultural del momento; por ejemplo, realismo expresionista, registros ficcionales, reescritura de mitos del exilio, neobarroquismo voluptuoso, incluso géneros detectivescos.¹²

Por último, en la literatura de escritores recientes que se dan a conocer tras esta generación, observa Aínsa la notable continuación del uso del humor, lo lúdico, la burla de temas serios, además de una clara conciencia de la relatividad histórica, en una narrativa cuyas vías tradicionales parecían agotadas y desmentidas por la verdadera historia, todavía desconocida.¹³

Un punto en común entre estos investigadores reside en la consideración de que esta nueva generación recibe influencias claras del “boom”. Rama, Aínsa, Skármeta, Fariña Busto y Oviedo los consideran herederos de este movimiento cultural que dio a conocer mundialmente la producción literaria y también artística de Hispanoamérica.

¹¹ Hugo. J. Verani, Op. cit., página 45.

¹² *Ibíd.*, página 47.

¹³ F. Aínsa, Op. cit., página 825.

Los jóvenes escritores no niegan la influencia de los maestros del “boom”, aunque sí rechazan las generaciones anteriores más apegadas al contenido social y localista, a las formas regladas por la tradición y a géneros como la poesía y el cuento. Los jóvenes escritores uruguayos de la “generación del 60” serán fundamentalmente narradores pragmáticos¹⁴ que manejarán como género principal la novela y cuyas lecturas se alejarán de las obligadas por la tradición y las escuelas. Acudirán a las lecturas de un Cortázar (*Rayuela* será el libro de cabecera de muchos, como dirá Skármeta¹⁵ acerca de la nueva promoción hispanoamericana), de un Borges y de otros escritores hispanoamericanos de proyección mundial (Fuentes, García Márquez, etc.) sin olvidar la producción de uruguayos universales como Onetti y Benedetti. Pero son más abundantes las lecturas de la literatura extranjera, especialmente norteamericana y europea. Aparecen, así, figuras como Camus, Sartre, Woolf y Kafka además de la *nouveau roman* en Europa; en Norteamérica está la *non fiction novel* de Capote, Mailer Doctorow, está Hemingway, James Joyce, Ezra Pound y, por último, según señala Aínsa, refiriéndose a “una literatura marginal representativa” influyen escritores

¹⁴ A. Rama habla de la herencia del “boom” en los jóvenes escritores y de su carácter pragmático: “Jean Franco detectó en el centro de la problemática de la llamada nueva narrativa latinoamericana, un conflicto con el referente (...). Esa situación parece desvanecerse en los novísimos, en quienes observo una actitud pragmática que evoca la posición inicial de Juan Carlos Onetti (...)” (“Los contestatarios del poder”, Op. cit., página 467). Añade Rama que los nuevos escritores asumen otras características definitorias del período del “boom”, por ejemplo, la recuperación de la historia en la literatura, es decir, la restauración del realismo como “discurso de lo verosímil ajustado al tiempo contemporáneo” (Op. cit., página 461), que ya venía haciendo Vargas Llosa y que ellos reflejarán en su tendencia hacia el populismo. De la misma manera, conservarán la tendencia universalista que ya García Márquez mostraba en su obra. A esa búsqueda de “integración transculturadora” (Op. cit. página 464) se debe la relectura histórica de Latinoamérica y, como Fuentes y Roa Bastos, adoptarán, entonces, “un discurso global, conjunto e intercomunicado de distintos tiempos o distintos espacios (...). Lo nuevo radica en (...) otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes de tiempo y de espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia.” (Op. cit., página 466)

¹⁵ Skármeta coincidirá con Rama al definir a los novísimos como herederos pragmáticos del “boom”. Al mencionar a Cortázar afirma que los novísimos lo tienen como referencia pero toman sus enseñanzas desde un punto de vista más pragmático y cotidiano. Por ejemplo, los protagonistas de las novelas de los novísimos no serán personajes trascendentes como en los grandes narradores del “boom”, sino que remitirán al ciudadano común, sin grandes pretensiones. Para más detalles véase el artículo de Skármeta (Ed. cit., páginas 56-57).

decimonónicos rusos como Gogol, Chejov y Dostoievski, sin olvidar a un omnipresente europeo: Kafka.¹⁶

I.2. Características de la generación del 60

Las características que se señalan para esta generación de jóvenes escritores uruguayos son abundantes y diversas, como diversa es la producción de esta generación, pero, a pesar de la abundancia y la variedad apreciables en el panorama literario de los años 60, hay puntos en común que es necesario señalar para establecer una distinción clara frente a otras generaciones. Así pues, se han enumerado las siguientes características generales de esta promoción siguiendo las coincidencias entre los críticos.

I.2.1. Realidad e imaginación

En primer lugar, es esencial notar la forma que estos jóvenes escritores tienen de enfrentarse a la realidad y a la fantasía. Esta idea es común a todos los investigadores, los cuales señalan la creación de una nueva forma de realidad heterogénea e inestable en la que la fantasía y la subjetividad son elementos importantes y no discordantes, sino más bien interdependientes y necesarios. La inestabilidad de lo real traduce y explica la inquietud general de los jóvenes escritores por la crisis socio-política que venía sufriendo el país desde poco antes de los comienzos de la década de los 60. La desconfianza y la pérdida del orden tradicional supone un cambio en la concepción de lo real y en la concepción de lo literario que traduce, consecuentemente la voluntad de cambio general que desea esta generación para su país.

¹⁶ Aínsa, "Catarsis liberadora y tradición reasumida", Ed. cit., página 813. En esa literatura marginal aparecen como referencia hispanoamericana Horacio Quiroga y Felisberto Hernández (del que hablará Rama). También observa Aínsa una continuidad entre la "generación del 60" y las generaciones anteriores. Según él, no fue una generación de grandes rupturas y sus miembros apenas fueron criticados (excepto por Benedetti, al referirse a la "literatura de balneario"). Esto es porque un sentimiento general de solidaridad ante la grave crisis socio-política y el aumento de las hostilidades en el país unificó a los componentes de las generaciones del 45 y del 60. Compartieron su afán de resistencia y fue así como los mayores prolongaron su tutela sobre los jóvenes escritores. (Véanse las páginas 810-811)

Así pues, A. Rama habla de un proceso “restauración realista” que los jóvenes heredan de los maestros de “boom” pero también señala la importancia de “la legítima invención imaginaria”.¹⁷ Añade que se procede al “traslado del espíritu crítico que dominara las elites intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años hacia una forma constructiva directa -por destructivas que resulten algunas de sus operaciones- que apela intensamente a la contribución de la fantasía y la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y las grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural”.¹⁸ Establece como punto de coincidencia entre los diversos autores de edades tan distintas que forman la nueva generación, en “su discusión acerca de qué es la realidad en la literatura, lo que fatalmente arrastra una dilucidación acerca del “género literario”, así como de las formas que lo determinan y las técnicas que lo codifican. (...) La unidad sería entonces adversativa: todos coinciden en decretar inaceptable el género neorrealista que venía manejando la cuentística uruguaya. En cambio, no hay coincidencia respecto a las cosmovisiones ni en cuanto a las formas que las manifiestan. Tampoco sobre el “género”, aunque sí puede convenirse que los esfuerzos creativos individuales y libres concurren a su fundamentación. (...) Por diversas que sean las soluciones aportadas por los escritores citados, todas concurren a un cuestionamiento de la convención realista que venía aplicando la narrativa uruguaya, proponiendo diversas articulaciones formales que se corresponden a sendas esferas temáticas. Al descubrir éstas y al tratar de incorporarlas a la literatura, comprobaron el rechinamiento del sistema vigente, debiendo buscar nuevas estructuras para su viabilidad, aunque a veces ha sido el hallazgo de una atmósfera, un clima, una vaga sospecha de mundo diferente, la que ha conducido a edificar andamiajes de insegura significación.”¹⁹ Siguiendo este

¹⁷ A. Rama, “Los contestatarios del poder” (capítulo), *La novela en América Latina*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986, páginas 461-466.

¹⁸ A. Rama, “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya” (capítulo), Ed. cit., páginas 496-497.

¹⁹ *Ibíd.*, páginas 502-503.

razonamiento, Aínsa habla de la representación de una realidad más compleja y añade más adelante: “las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un “realismo ensanchado” y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo fantástico, una serie de autores prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos. Al descolocarse dan a la cotidianeidad una mayor dimensión en profundidad y señalan en forma más ostensible las contradicciones de una realidad a la que se percibe básicamente como absurda.”²⁰

Verani, cuya teoría se apoya en Rama, afirma: “Hacia mediados de los sesenta se advierten síntomas inequívocos de una modulación artística diferente, de una escritura más inventiva.” Las producciones de varios escritores “presagian la apertura hacia modalidades más diversificadas e imaginativas (...) son obras decisivas de escritores que renuncian a lo anecdótico y a las ataduras de lo real verificable.”²¹ Aludiendo a una periodización de esta generación Verani argumenta: “El libre juego de la imaginación se manifiesta desde la fase de formación de estos escritores -que es la decisiva- y llega a su madurez en 1969, época de inseguridad social pero de plena libertad expresiva. Es un error común, por lo tanto, explicar el predominio de la narrativa imaginativa en el Uruguay actual como resultado de la represión dictatorial. Con posterioridad al golpe de estado de 1973 la censura y la autocensura impiden la crítica explícita de la situación social y se recurre con mayor frecuencia a formas del decir elusivo, a la distorsión de contextos sociales y a la alegoría como vehículo expresivo. A lo largo de los setenta se acumulan escritores que incursionan en zonas inseguras o indeterminadas de la realidad, acentuándose hacia 1980 la fabulación lúdica, fantástica o mítica, dentro y fuera de fronteras. (...) Como es natural, otros escritores se inscriben en vertientes más apegadas a la realidad inmediata, a situaciones y ambientes pueblerinos.”²² Skármeta señala “la

²⁰ F. Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición reasumida”, Ed. cit., página 818.

²¹ H. Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea. Tradición y ruptura”, Op. cit., página 39.

²² *Ibíd.*, páginas 41-42.

aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía”. El lenguaje coloquial servirá ahora de “herramienta adecuada para trabajar la realidad”.²³ Finalmente define el nuevo proceso literario como “infrarreal en motivos y personajes, pop en actitud, y realista-lírico en su lenguaje”.²⁴ Añade que “esta actitud relativizadora que respetaba la abigarrada problemática de la realidad y que destruía géneros y esquemas para abordarla, era otro punto en común, con los recursos expresivos de la nueva novela” la cual experimentaba una apertura a todos los niveles.²⁵ Mario Benedetti menciona la fantasía en esta generación de forma general, sin prestarle mucha atención: “(el público uruguayo) súbitamente se enfrentó al hallazgo poético, a una fantasía que era solamente una combinación inédita de motivos reales.” Y señala la coexistencia entre “escritores que venían de lo real, y aquellos otros, exiliados de la Arcadia.”²⁶ Fariña Busto habla de la problematización del mundo narrado, el cuestionamiento de todo y el juego de la realidad frente a la irrealidad. La convención realista cambia y surge, entre escritores que escriben dentro y fuera del país, el irrealismo, el gusto por el alejamiento de la verosimilitud y un interés creciente por la fabulación lúdica, fantástica o mítica. Convive en los nuevos escritores la narrativa de corte testimonial y la narrativa de la imaginación.²⁷ Por su parte, Oviedo clasifica la narrativa del “postboom” latinoamericano en tres grandes grupos desde un punto de vista eminentemente temático. Así habla de: “la narrativa como reflexión o contradicción histórica”, “la narrativa como indagación del yo y su ámbito propio” y “la narrativa como fantasía y juego estético”. En cada apartado enumera y estudia de forma panorámica diversos autores. De ello se concluye que la fantasía constituye un rasgo más dentro del

²³ A. Skármeta, Ed. cit., páginas 53-54.

²⁴ *Ibíd.*, página 58.

²⁵ *Ibíd.*, página 60.

²⁶ M. Benedetti, Op. cit., páginas 32-33.

²⁷ M. Fariña Busto, Op. cit., capítulo I.

“postboom” y que Oviedo le concede la misma importancia que a otras tendencias literarias del momento.²⁸

Por otra parte, en la génesis de este nuevo realismo imaginario, Ángel Rama anota unos antecedentes que ya había analizado en su antología de cuentos fantásticos titulada *Cien años de raros*.²⁹ En esta colección de cuentos Rama recoge una muestra de la producción fantástica anterior a la generación crítica, cuyo legado continúa soterradamente durante los treinta años que se prolonga la literatura social en autores uruguayos como Onetti (en sus primeras obras) y Benedetti. La herencia fantástica también proviene de la lectura de algunos autores del “boom” como Cortázar, Fuentes y García Márquez. Principalmente son los escritores uruguayos mencionados los artífices de las obras “más secretas, experimentales, testimoniantes de búsquedas que quedaron incompletas. Si bien la mayoría de las obras de esta corriente subterránea que atraviesa los treinta años de la generación crítica se emparentan con la literatura fantástica, no es por ese rasgo, sino por lo que ellas comportan de investigación de zonas inéditas de lo real, por lo que pueden agruparse como antecedentes del cambio generacional.”³⁰ De este modo enumera las obras de autores que incluye en su antología de “raros” destacando la aportación de Felisberto Hernández, cuya obra se edita profusamente tras su muerte en 1964. Son narradores experimentales y arriesgados que incursionan en lo extraño e inseguro, lo metafísico y lo absoluto, etc. Pero también hay producciones fantásticas fuera del cuento y la novela, de género indescifrable, como, por ejemplo, los libros de “poesías” de Marosa de Giorgio que Rama define más bien como “los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna.”³¹ La antología de

²⁸ *Ibíd.*, páginas 383-420.

²⁹ A. Rama, *Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966. En esta antología incluye diversos autores uruguayos de escritura fantástica y marginal. Éstos son: Lautréamont, H. Quiroga, F. Ferrando, F. Hernández, J. P. Díaz, L. Garini, A. Somers, M. I. Silva Vila, G. Eyherabide, H. Massa, L. Campodónico, M. Di Giorgio, J. Scavo, M. Rein y T. De Mattos. Véase la introducción (págs. 7-12) en donde Rama realiza un recorrido sobre la literatura fantástica uruguaya desde *Los cantos de Maldoror* (1869) hasta los breves apólogos de De Mattos, “el más joven de los raros” (página 12).

³⁰ Rama, “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya” (capítulo), Ed. cit., páginas 497-498.

³¹ *Ibíd.*, página 498.

Rama recoge los precedentes de la literatura experimental e irreal de nuestros días que, evidentemente, revela cambios y adaptaciones en la generación del 60 a partir de la asunción de una nueva sensibilidad, una nueva forma de escritura y una nueva problemática artística. El influjo de la fantasía y la imaginación darán paso, entonces, a una nueva forma de explorar y expresar la realidad, cuestionada y relativizada por los nuevos escritores.

Fernando Aínsa, estudiará, asimismo, la vertiente irreal de esta nueva generación en unos apartados de su artículo titulados “Una literatura marginal representativa” y “Las fronteras abiertas de la realidad”³². En ellos recoge la idea expresada por Rama acerca de una tendencia hacia el irrealismo de esta generación, sin embargo, matiza que esta tendencia también se hereda de la tradición literaria rusa del siglo XIX y de la literatura europea del siglo XX, no sólo de Felisberto Hernández y los uruguayos que Rama enumera en su antología. Así pues, de la influencia europea y rusa destaca Aínsa varios motivos relacionados con la nueva caracterización de los personajes por parte de los narradores del 60:

“Los pequeños seres”, el mundo del “subsuelo”, los oscuros funcionarios, los “maniáticos” y tiernos personajes que inspiran tanto afecto como repugnancia, surgen y proliferan en la narrativa uruguaya, reflejando la compleja composición social del país, con una imaginación proveniente de todas las culturas. La tipología maniquea del pasado cede a un ahondamiento en los abismos de un alma que se revela rica y compleja, controversial y desgarrada.³³

³² F. Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición reasumida”, Ed. cit., páginas 813 y 818.

³³ “En este contexto, la literatura fantástica que se aborda directa o tangencialmente, no aparece como una forma de evasión, sino como un enriquecimiento y ensanchamiento de la realidad. Las posibilidades subversivas de lo imaginario se afianzan en una línea original de expresión, donde la separación cronológica entre autores se esfuma aún más. Si Felisberto Hernández ha trascendido las fronteras del Uruguay y hoy es reconocido internacionalmente gracias a Julio Cortázar e Italo Calvino, una serie de autores que cabalgan entre las generaciones del 45 y del 60 abre las puertas a una dirección renovada y original de las letras uruguayas contemporáneas. En este grupo deben mencionarse Armonía Somers, L.S. Garini y Julio Ricci.” *Ibíd.*, página 813.

En el estudio del “realismo ensanchado”, Aínsa analiza la finalidad de esta nueva forma de representación en los jóvenes escritores uruguayos (ya mencionada en nota a pie de página en este mismo apartado). A ello añade:

Si los precedentes de Horacio Quiroga, José Pedro Bellán (*La realidad*) y el ya mencionado Felisberto Hernández deben citarse, es indudable que la necesidad de trascender el esquema dualista del realismo y lo fantástico se hace imperiosa entre los jóvenes narradores. Los ejemplos abundan porque esta línea que se entronca con los marginales analizados anteriormente es, tal vez, la línea de mayor fuerza que se percibe en la actualidad: proyectar alegorías y mitos desde la realidad, trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual.³⁴

Por su parte, Hugo J. Verani habla de los “fundadores de la nueva narrativa” que ubica a partir de los años treinta y que influirán notablemente en la literatura contemporánea. Habla de “una nueva sensibilidad artística -más imaginativa, más experimental-” que cambiará la narrativa hispanoamericana contemporánea:

(...) será una acto de creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente. Es un período (el de los años treinta) fecundo en fuerzas renovadoras, de síntesis de tendencias diversas que se funden en una, el surrealismo, que trae una liberación de la imaginación creadora y del lenguaje, una apertura hacia zonas desconocidas del yo, una actitud elusiva de narrar que genera una subjetivación de la creación artística, una vía de acceso a ámbitos oníricos o fantásticos inmunes a las categorías racionales dominantes en el mundo de los hechos reales.³⁵

Sobre Onetti y Felisberto Hernández, señala Verani su común actitud rebelde y de ruptura con la tradición nacional y su deseo de diferenciarse del neonaturalismo narrativo. Ambos se aproximan en esa postura de rechazo a las normas vigentes y por la imaginación de su narrativa. La rebeldía de ambos escritores ante el realismo tradicional

³⁴ *Ibíd.*, página 818.

³⁵ H. Verani, *Op. cit.*, páginas 21-22. Menciona en las mismas páginas ineludiblemente a Onetti y a Felisberto Hernández: “Evidentemente, la narrativa de este período no tiene ya más una función cognoscitiva, un apego emocional a la patria chica, rural. Es una narrativa antirrepresentacional, que difumina el contorno inmediato y postula el relato como universo imaginario y mitopoyético.”

y las normas literarias limitadoras nos los definen como precedentes claros de los narradores del 60. Con la imaginación introducen la variante de una realidad compleja debido a las múltiples posibilidades de la ficción, al mismo tiempo el uso de un lenguaje anti-literario y de una estética ajena a lo establecido entronca a ambos autores (así como a otros uruguayos mencionados por Rama, Aínsa o el propio Verani) con la tendencia general de los jóvenes de la generación del 60. Pero la herencia imaginativa no será la única en notarse, pues convivirá en los años 60, según Verani, con otras tendencias “radicalmente opuestas” como pudieran ser la social y la nativista, por ejemplo.³⁶

I.2.2. Rebeldía literaria

La exploración novedosa de lo real manifiesta la rebeldía y el rechazo de los jóvenes de la generación del 60 hacia la convención realista tradicional que ya llevaba muchos años acaparando la literatura uruguaya. Esta rebeldía, impulsada por la curiosidad y la necesidad de explorar lo inédito en lo real, conduce al mismo tiempo hacia otras formas de rebeldía. En el deseo de experimentación libre hay, pues, un rechazo claro hacia lo dogmático y lo normativizado en el terreno de las artes y de la literatura. No se admite la limitación castradora de las normas heredadas, lo que impera es la libertad creadora y el deseo de una amplia renovación literaria. En este punto coinciden todos los estudiosos y analizan sus novedosas consecuencias. Observan, por ejemplo, la tendencia general de los jóvenes a la mezcla de formas y géneros, al uso de un nuevo lenguaje coloquial y a la inserción de nuevos temas de intencionada finalidad polémica o subversiva.³⁷

³⁶ *Ibíd.*, página 37.

³⁷ Los estudiosos consultados hablan de la disolución de los géneros y de la adopción de nuevas formas estéticas recuperadas de las vanguardias, de las lecturas contemporáneas europeas y norteamericanas o de la corriente experimental ficcional de “los raros”. (Uno de los recursos más utilizados, por ejemplo, será el lenguaje coloquial de las capas sociales marginadas.) Por último, señalan una tendencia general hacia la subjetividad como reacción a la literatura social anterior, junto con la apertura temática que acompaña la representación de una realidad ensanchada y que toca asuntos considerados tabúes como el sexo y el erotismo, por ejemplo, o los nuevos temas que se plantean en una sociedad invadida por los medios de comunicación.

Rama señala esa nueva concienciación literaria que supone en estos jóvenes el rechazo de la retórica de las escuelas, de cuyas enseñanzas desconfían. Para él, los nuevos escritores persiguen la autenticidad en el terreno de las artes y optan por acudir a la expresión de la experiencia humana, orientándose hacia el ahondamiento en la intimidad del hombre, en la búsqueda de una voz propia. En este proceso de identificación recogen la vida social de unos personajes marginales “cuya visión del mundo, lengua y formas de comportamiento han manejado con soltura, sin necesidad de explicarlas o defenderlas, volviéndolas protagónicas de la literatura.”³⁸ A esta nueva forma de enfocar la literatura y sus temas, se añade una experimentación formal libre y contagiada de subjetivismo que busca también invalidar la normativa de la tradición. La mezcla de géneros será un aspecto a tener en cuenta en la expresión de esa rebeldía artística. Rama hace notar este fenómeno como un proceso de disolución en el que los esquemas tradicionales se pierden y se crean en su lugar formas mestizas ingobernables. En este punto, a modo de ejemplo, el uso del fragmento³⁹ se volverá esencial debido a la influencia de la nueva imagen que reflejan los medios de comunicación de masas, en particular el cine. La hiperbolización de las situaciones responderá, además del uso del fragmento, recuperado de la vanguardia junto con otros recursos y algunos temas, a la voluntad de insurrección contra la literatura tradicional, sin abandonar una percepción realista de base que choca de frente con tales tendencias expresivas y enriquece las posibilidades del panorama literario.

Desde un punto de vista cercano al de Rama, Aínsa⁴⁰ considera las novedades formales y estéticas que adoptaron los jóvenes indicio de su necesidad de expresar su preocupación nacional y su propia identidad. Destaca la ruptura que realizan de las antinomias establecidas como la de fondo- forma, literatura rural- urbana, etc. y señala que proceden a una notable apertura temática que indaga en la ficción circunscrita al

³⁸ A. Rama, “Los contestatarios del poder” (capítulo), Ed. cit., páginas 467-469.

³⁹ Véase el apartado V.1 de este trabajo para una definición de fragmento.

⁴⁰ F. Aínsa, Ed. cit., páginas 807-825.

ámbito urbano. También considera, como Rama, que adoptan recursos expresivos que apoyarán su exploración de los sentimientos humanos. Por tanto, su afán de renovación literaria discurre paralela a su deseo de cuestionar la realidad en crisis de su país.

Mientras, Verani señala la rebeldía de los escritores de la generación del 60 mediante la adopción por parte de éstos de formas experimentales literarias y el rechazo al realismo social de anteriores generaciones lo cual conduce a un proceso de interiorización de lo cotidiano y una toma de protagonismo de la subjetividad.

Los cambios experimentados en la literatura señalan la acción de unos nuevos narradores rebeldes ante la literatura realista y social tradicional, preocupados por la calidad de sus obras y de los temas abordados y por ahondar en la naturaleza humana desde un punto de vista social y personal.

I.2.3. Compromiso

Afirma Rama que en la escritura de los nuevos narradores se construye “un discurso apocalíptico sobre el poder” en el que se reflejan las diversas formas del poder extendidas a nuevas áreas de la vida: la familia, el lenguaje, la sexualidad, etc. que ya no remiten sólo al ámbito socio-político sino también al puramente humano, el que más les interesa. Señala Rama que el poder es un tema que supera la problemática política y adopta una amplia complejidad y alcance. De esta forma la sospecha crece en estos escritores que combaten las múltiples formas del poder desarrollando en muchos casos un manierismo de reminiscencias barrocas. Todo se dirige a la negación del “centro” donde todo poder represor se consolida y enmascara su propio alcance con un discurso oficial.⁴¹

La rebeldía y el compromiso extraliterarios son otros aspectos más que los críticos establecen como caracterizadores de esta generación. La preocupación social además de la literaria produce obras comprometidas pero profundamente artísticas a la

⁴¹ A. Rama, Ed. cit., páginas 483-484.

vez. La calidad literaria no retrocede ni se descuida a favor del compromiso social. Estos jóvenes se ocupan en mostrar de forma crítica las lacras de su país desde una perspectiva universal y abarcadora, sin olvidar tampoco la angustia del individuo, sus sueños y sus deseos. La literatura convive con la vida y toma de ella muchos elementos enriquecedores que aportan nuevas perspectivas, nuevos temas y nuevos desarrollos.

La escritura comprometida de estos jóvenes artistas se verá sometida a cambios bruscos y a necesarias adaptaciones en virtud de la crisis uruguaya de los años 60 que desembocó en el golpe de estado y en la instauración de una dictadura que duraría doce años (1973-1985). Nunca abandonarán su vinculación con la problemática de su país. En sus primeras producciones aludirán a la crisis que sufre el Uruguay, a veces incluso de manera premonitrice, al tiempo que experimentan nuevas formas literarias y nuevos temas. En el período de represión, se verán abocados a adoptar formas de decir elusivas que, tras la dictadura, se volverán, muchas veces, testimonios revisionistas del período dictatorial en una fase de destacada heterogeneidad cultural.⁴²

El compromiso adoptado por los escritores de la generación del 60 se deja notar en el uso de determinadas estrategias literarias cuya finalidad consiste en desenmascarar y cuestionar el discurso oficial patriótico, es decir, la palabra del poder. Así, utilizarán recursos retóricos de señalada ambigüedad sígnica, o acudirán al uso de un humor corrosivo, irónico o incluso sarcástico para desmontar las verdades patrias. La parodia y la caricatura acompañan ese humor crítico. Por otro lado, el recurso de la fantasía y el irrealismo ahonda en lugares nuevos y aportan un conjunto de visiones nuevas que invalidan la realidad establecida como única por el poder. Otros aspectos de la crisis y el espíritu combativo de los jóvenes escritores se observa en el uso de temas que se orientan hacia el retrato de una sociedad en desintegración, donde la crisis humana introduce el absurdo en la vida real y muestra el riesgo y la decrepitud del momento.

⁴² Véase F. Aínsa, Ed. cit., páginas 807-825 y H. J. Verani, Op. cit., páginas 38-47. Se remite igualmente al apartado I.1 en este mismo trabajo.

Parece haber una esperanza invertida en la posibilidad de un cambio positivo, por ello los nuevos narradores elaboran con cuidado la obra artística y la destinan al reflejo de lo que está sucediendo en su país, en la vida cotidiana de unos seres frágiles, marginales, que nos hacen vivir la crisis de cerca, experimentando simultáneamente sus propios sentimientos de inquietud.

I.2.4. Populismo y universalismo

Otra de las consecuencias del mencionado afán libertario y contestatario en las letras consiste en la tendencia general de los jóvenes a la universalización o, como la define Rama,⁴³ la transculturación de la literatura uruguaya y su despojamiento del localismo bucólico y folclorista de las generaciones de los años 30 y 45. Se tiende hacia un populismo de naturaleza urbana universal, con la creación de personajes sencillos, urbanitas reconocibles y marginados que hablan con su jerga ciudadana de clase media-baja, que se mueven en un mundo en el que la radio, la música, el cine, pero sobre todo la televisión, han cambiado la concepción de la imagen.⁴⁴ Una imagen que proviene de la irrupción de la cultura norteamericana y europea en el ámbito latinoamericano. Los jóvenes beben de esa imagen colorista, de su reclamo y su plasticidad, de las nuevas ventajas tecnológicas y la llegada de tendencias culturales foráneas. Pero no olvidan tampoco la tensión social, política y económica que se respira en su país. Su universalismo no sólo se deja notar en su representación de la sociedad, sino que refleja también la problemática interior del ser humano. La nueva narrativa aspira a traspasar las fronteras del tiempo y el espacio para llegar así a todo tipo de lectores e implicarlos en su mensaje ideológico, comprometido con lo artístico pero también con lo social.

⁴³ A. Rama, Ed. cit, páginas 464 y 467-479.

⁴⁴ A. Skármeta habla de la influencia de los medios de comunicación de masas sobre los novísimos, también del importante cine europeo y norteamericano y de la música norteamericana, en especial el jazz. Ed. cit, páginas 49-64.

Esta tendencia universalista ya se venía mostrando en la obra de un García Márquez y los jóvenes toman ejemplo de ella, en la búsqueda de una integración transculturadora que conduzca a evitar los prejuicios del provincialismo y a abrir el mundo latinoamericano a nuevas experiencias sin fronteras. La modernización democratizadora y universal que experimenta el mundo en esas décadas de progreso tecnológico en las comunicaciones trae cambios sustanciales en la literatura, que, como se ha visto, se populariza y se abre a nuevos temas. La producción femenina aumentará con el proceso de democratización de la literatura, así como la tendencia general a explorar el mundo desde una perspectiva más cercana, como, por ejemplo, la familiar. Asimismo, el nuevo uso de la imagen en los *mass-media* (especialmente en el cine) y la recuperación de la herencia vanguardista, traerán consigo nuevas técnicas literarias como el montaje y el fragmento. Según Rama, esta tendencia fragmentadora conduce a los nuevos autores a operar con concentraciones breves de la más alta significación, con rupturas de un discurso que se ensambla en materiales disímiles y yuxtapuestos “apelando justamente a su desemejanza para originar, como en la metáfora, una selección sémica que consiga enlazarlos y los articule en una secuencia de sentido”. Es la llamada “cultura de la imagen”, del cine, en particular, que explota la ambigüedad del lenguaje y “los impulsos del inconsciente, liberando sus energías asociativas y emocionales”.⁴⁵ De esta influencia de la imagen cabe señalar la adopción de diversos estilos narrativos donde se pueden encontrar recursos estilísticos recurrentes en distintos autores.

I.2.5. Temas y recursos literarios

Se ha podido comprobar a lo largo de este breve estudio de la generación del 60 la existencia de ciertos recursos y técnicas literarios comunes o de mayor uso. Esto es porque los recursos utilizados por los jóvenes escritores responden a su concepción de

⁴⁵ A. Rama, Ed. cit., página 487.

lo que es la literatura y la escritura, y también a la finalidad misma del quehacer literario que ellos le asignan. Hay, entonces, aspectos en los que coinciden de forma general; así pues sus postulados defienden en el terreno literario la ampliación de la realidad a través del uso de la fantasía, de la libertad creadora, de la renovación y del compromiso crítico y rebelde del escritor con la sociedad, sin olvidar la importante apertura universal. A partir de esto, su forma de encarar la literatura cambia y traduce una nueva forma de ver el mundo. La realidad mostrará un amplio espectro de posibilidades de representación en la escritura de estos jóvenes. Por ejemplo, en la era de la imagen y la transculturación, señalada por los críticos, se incorporan nuevos temas como el sexo (y la homosexualidad), la ciudad, el absurdo, el fracaso, la decrepitud, el humor, la ironía, etc. Utilizarán técnicas y recursos tradicionales renovados o recursos novedosos heredados de las literaturas y culturas extranjeras y de los maestros del “boom” como la mezcla de géneros, las estructuras elaboradas, la fragmentación, la intertextualidad, la alegoría, la imagen, el punto de vista múltiple, el monólogo interior, el lirismo, la hiperbolización, el manierismo lingüístico, las referencias coloquiales, etc.

Todos estos recursos servirán al propósito del compromiso artístico y social que desean reflejar los novísimos. Al mismo tiempo, mostrarán la vida moderna desde múltiples ángulos y operarán cambios necesarios en el ámbito literario. Ángel Rama,⁴⁶ por ejemplo, habla de distintas tendencias generales en el uso del lenguaje por parte de los novísimos; observa que unos se decantan hacia un barroquismo formal lleno de contenidos (Peri Rossi, entre otros), mientras que otros prefieren un laconismo efectivo y agudo (Onetti). Sin embargo, la divergencia de estilos no marca una finalidad distinta en cada caso. Para este estudioso existen tres puntos en común que aúnan a los miembros de la generación del 60 (ó 69, según él).

1º.) un rechazo de las formas –y, por ende, la filosofía inspiradora- de la literatura recibida, en cuanto ella manifestaba una sociedad cuyo estancamiento,

⁴⁶ A. Rama, “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya” (capítulo), Ed. cit, páginas 495-519.

vejez, temor, son ahora superdestacados hasta escamotear la expresión de cualquiera otra virtud que la signara: 2º.) una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras (...); 3º.) una irrupción, sobre ese magma inseguro que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica (...), como si hubiera cortado o suspendido temporariamente sus lazos con aquella realidad que, al devenir cambiante, insegura, impredecible, ha dejado de condicionar o limitar el funcionamiento de la imaginación (...).⁴⁷

⁴⁷ *Ibíd.*, páginas 512-513. Ángel Rama destaca como género fundamental de la generación del 60 la novela, continuando con la tendencia general del “boom”; apunta la importancia de los postulados de Jacques Lacan en el uso del lenguaje de estos escritores; y, por último, la importante renovación y el nuevo protagonismo que se le otorga a la figura del lector, con el cual se establece una comunicación más amplia y enriquecedora, amén de una mayor exigencia de participación como ya se venía observando en algunos escritores del “boom”. (“Los contestatarios del poder” (capítulo), *Ed. cit.*, páginas 455-494)

II. CRISTINA PERI ROSSI Y LOS CONTESTATARIOS DEL PODER

En los análisis de la generación del 60 de los estudiosos que se han consultado aparece indefectiblemente mencionado el nombre de Cristina Peri Rossi, escritora a la cual todos consideran miembro destacado de esta generación del “postboom”, de esta promoción de la posmodernidad

Ángel Rama¹, por ejemplo, opina que la nueva sensibilidad literaria correspondiente a la generación del 60 es cultivada también por rezagados escritores de la generación crítica, algunos escritores adelantados a la generación del 69 y otros jóvenes más desligados. Cristina Peri Rossi es, entonces, uno de esos escritores adelantados a esta nueva generación. Rama considera que su primera publicación, el volumen de cuentos titulado *Viviendo*, situaba a la autora como continuadora de la generación crítica, pero que pronto orientó su obra hacia una escritura barroca y plena de imaginación e inventiva. Para Rama destaca, en la producción rossiniana, su tendencia hacia el lirismo y la mirada infantil, siguiendo ese proceso de intimación que caracteriza a los escritores del “postboom”. La subjetivación del mundo en Peri Rossi alcanza la sociedad y la familia, ámbitos recurrentes en los jóvenes escritores. Del mismo modo se observa un profundo ahondamiento en la intimidad del ser humano, con lo cual, temas como la sexualidad serán tratados por la escritora uruguaya; por ejemplo, en *Evohé*, poemario en el que explora la homosexualidad femenina haciendo uso del metalenguaje sobre “las palabras”. Al mismo tiempo, su obra tratará de crear un “universo complementario” ajeno a la tradicional voz masculina que regía las letras desde antiguo. Añadido a esto, la rebeldía y el deseo de renovación propios de la generación del 60 alcanzan los temas de la escritura de la autora uruguaya. Por ejemplo, en el tratamiento del tiempo pretérito, Rama destaca la valoración que le da Peri Rossi mediante la representación del motivo del museo. En él se concentran dos concepciones

¹ A. Rama, “Los contestatarios del poder” (capítulo), Ed. cit., páginas 468, 473, 478. y también en “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya” (capítulo), *Ibíd.*, páginas 501-502, 515-519.

contradictorias y al mismo tiempo defendidas por la escritura rossiniana: una tendencia esteticista y una autocondena del esteticismo en nombre de las ideologías. Hay voluntad de renovación estética pero también fascinación por la belleza del pasado. Hay también una añoranza y lamentación de la pérdida del pasado simultánea a la celebración de la autoinmolación de ese tiempo estático y superado. Asimismo, en esa nueva visión de la realidad que esgrima Peri Rossi, se observa su vinculación a la generación del 60. En su escritura “lo imprevisible, lo inseguro y lo inestructurado de lo real” se expresa “a través del sistema de acumulación que configura una falsa solución de precisión”. Es la suya una escritura “reiterante”, “informe”, usa la palabra como si construyese una “pintura informal” en sus obras. El uso de la imaginación libre, lírica fantasiosa y cruel es destacado por Rama cuando se refiere a *El libro de mis primos* y aventura la posibilidad de una nueva versión de la realidad o un forcejeo entre la ficción y la realidad en la escritura rossiniana.

Fernando Aínsa se centrará en la efectiva apertura temática que caracteriza a la generación del 60, efecto que encuentra su causa en la voluntad de estos escritores de indagar en la ficción, en la nueva realidad convulsa del país, sobre todo circunscrita al ámbito urbano, y que adelanta de manera premonitoria los hechos de la crisis uruguaya. Siguiendo estas palabras de Aínsa, se encuentra un ejemplo de premonición en Cristina Peri Rossi, quien escribe una nota clarividente acerca de su cuento titulado “La rebelión de los niños” y que dará título a su colección de cuentos publicada en el año 1980.² Directamente relacionado con la crisis uruguaya se encuentra el exilio, el cual cobrará importancia como tema de muchas narraciones en la etapa de la dictadura. Señala

² “El cuento que sigue fue escrito en Montevideo, en 1971, dos años antes del golpe militar. Si lo hubiera publicado entonces, habría parecido descabellado, inverosímil. Los compañeros de viaje, además, lo habrían juzgado pesimista.

Los hechos políticos, en mi país y en los países vecinos, han convertido lo que pudo ser exaltada imaginación, fábula delirante, en triste realidad. No es mi culpa.

No he realizado las muchas correcciones que el texto necesita, para que la conciencia y la reflexión no modifiquen -a partir de los hechos conocidos por todos- aquella angustiosa premonición.

No hay ningún orgullo en haber inventado una fábula literaria que luego los militares se encargaron de copiar infamemente. Ni ellos ni yo inventamos nada. Este horror ya existió otras veces.” (La rebelión de los niños, Lumen, Barcelona, edición de 1988, página 105)

Aínsa: “Hay quienes asumen, como Cristina Peri Rossi, el destino extraterritorial de la patria literaria universal que caracteriza la literatura del siglo XX, como un exilio inteligente. En su narrativa no son reconocibles directamente los tópicos de la literatura uruguaya (...). Desde sugerencias, sobreentendidos, alusiones y, a veces, con una simple guiñada al lector latinoamericano cómplice, Peri Rossi escribe cuentos y novelas de significado universal. Atenta lectora de la literatura italiana contemporánea y de escritores como Julio Cortázar, que supieron sintetizar una personalidad de latinoamericano universal, Peri Rossi ha ido perfeccionando “un sistema de lugares” propio (...).”³ El tema del exilio permitirá darse a conocer a nuevas promociones de escritores que ya revelan algunas influencias de Peri Rossi.

También Cristina Peri Rossi es considerada por Verani como una escritora adelantada a la nueva generación pero integrada en ella en virtud de uso de una “imaginación desbordante” Y añade: “La disolución de toda categoría realista se agudiza en su narrativa; el despliegue de una fantasía desmitificadora, la actitud lúcida y la continua experimentación verbal son rasgos distintivos de su obra. La irónica reflexión alegórica sobre el naufragio colectivo de la sociedad moderna llega a sus extremas posibilidades en *La nave de los locos* (1984) y en *Una pasión prohibida* (1986), libros que confirman su lugar de privilegio en la narrativa continental.”⁴

Fariña Busto⁵ destaca la concepción que Cristina Peri Rossi tiene de la literatura y cita unas palabras de la autora a este respecto: “la literatura no es independiente de las otras cosas, es un mito que sea independiente (...) la literatura se contamina más o menos de historia”. Las obras de Peri Rossi se sienten influidas por su tiempo, por el exilio y el desarraigo, la nostalgia y la denuncia. La escritora uruguaya recoge estos temas en su escritura, sin deseos de actuar como cronista de la sociedad, como un escritor realista. Comparte el espíritu de su generación y lo desarrolla en su obra, sin

³ Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición reasumida” (capítulo), Ed. cit., páginas 815-816.

⁴ Verani, Op. cit, página 42.

⁵ Fariña Busto, Op. cit, Véase el capítulo I: “Contextos. De lugares y géneros”.

embargo, no se siente adscrita a un grupo como tal, sino a ciertas ideas de ese grupo. Ella misma afirma en una entrevista realizada por John F. Deredita: “Yo no veo ninguna relación muy marcada entre mis libros y los de la gente del 45 (...) Angel Rama habla de una generación de la crisis a la cual, por criterios estrictamente cronológicos, pertenezco; sin embargo, yo siempre he sentido mi tarea como muy solitaria, muy personal, muy poco afín con la de mis compañeros de ruta, aunque a nivel teórico o político hayamos coincidido tantas veces.”⁶

A continuación se aportarán algunos datos biográficos de Cristina Peri Rossi, además de la caracterización de su poética a través del análisis de algunos estudiosos y mediante el autoanálisis de su obra que realiza la propia autora.⁷

Cristina Peri Rossi Nocetti nació en Montevideo, Uruguay, -para ella “La ciudad de Luzbel”- el 12 de noviembre del año 1941 en el seno de una familia de ascendencia italiana por parte de la madre y vasco-canaria por parte del padre. Su familia se compone de una madre maestra de escuela, un padre obrero textil y una hermana. De 1947 a 1960 Cristina Peri Rossi estudia en la escuela pública José Enrique Rodó primaria, secundaria y el pre-universitario. En palabras de Cristina Peri Rossi:

Fui una niña curiosa, que creyó que el saber era poder, y decidió investigar, por cuenta propia, todo lo humano y lo divino (*La rebelión de los niños, La tarde del dinosaurio*). En el seno de mi familia (emigrantes italianos llegados a la Tierra de Promisión, allende el Sur) aprendí mucho acerca de las pasiones y los delirios: una familia es un microcosmos (*El libro de mis primos*).⁸

En 1960 ingresa en la carrera de Literatura Comparada en el Instituto de Profesores Artigas. Además de estudiar la carrera dicta clases de pre-universitario. En

⁶ John F. Deredita, “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi,” *Texto Crítico*, 4,9 (1978), páginas 131-142.

⁷ La información recogida aquí resume fundamentalmente el apartado biográfico que Parizad Tamara Dejbord incluye en su trabajo titulado *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998. Véase Capítulo 2: “Espacios oposicionales en el texto biográfico de Cristina Peri Rossi”.

⁸ C. Peri Rossi, “Piezas para una biografía”, en *Cristina Peri Rossi*, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1993, página inicial.

1964 obtiene la licenciatura y la cátedra. Sobre su periodo de aprendizaje señala Peri Rossi:

Estudié música y biología, pero me gradué en Literatura Comparada: la fantasía me pareció un territorio más fascinante que el de las leyes físicas. Fui romántica antes de saber qué era el romanticismo; amaba las ruinas, los días lluviosos, las pasiones morbosas, la intensidad.⁹

El año 1965 comienza a trabajar en la revista *Marcha*, de conocida tendencia izquierdista, hasta que cierra. Trabaja en diversos institutos uruguayos como profesora, hasta que el 4 de octubre de 1972, temiendo un golpe de Estado, se ve obligada a exiliarse clandestinamente de su país. Como ella misma cuenta:

De pequeña, mis tíos me llevaban al puerto a ver zarpar los barcos. Me enamoré de esas ballenas blancas, sin saber que un día, a los veintinueve años, un barco italiano (geometría perfecta del origen y el desenlace) me conduciría al exilio, en España. El exilio fue una experiencia larga, dolorosa, totalizadora, que no cambiaría por ninguna otra. Me costó casi diez años hacer de mi exilio particular una alegoría (*La nave de los locos*, *Diáspora*, *Descripción de un naufragio*). El exilio fue una pasión, tan fuerte como el amor, porque para los obsesivos, lo importante es la pulsión, no el objeto. De modo que cuando el exilio acabó, busqué otra dictadura, la del amor: *Solitario de amor*, *Babel bárbara*. Del exceso de romanticismo siempre me ha salvado la ironía, el humor y la ternura. Si imaginé *El museo de los esfuerzos inútiles* y *Una pasión prohibida*, satiricé en ellos y en *Cosmoagonías* el mundo en que nos ha tocado vivir.¹⁰

Una vez fuera de su país, reside en Barcelona y contacta con intelectuales de izquierdas con quienes colabora en la revista *Triunfo* (1974-1982) y se dedica a denunciar la dictadura uruguaya. En consecuencia, su gobierno le retira el pasaporte y las autoridades franquistas la persiguen. Se ve forzada a viajar de nuevo, esta vez a París, donde establece una gran amistad con Julio Cortázar. Una vez obtenida la nacionalidad española se instala definitivamente en la ciudad condal donde todavía reside hoy en día.

⁹ Ibíd.

¹⁰ Ibíd.

Actualmente, Cristina Peri Rossi tiene en su haber 28 publicaciones literarias sin contar con sus antologías, sus traducciones y sus artículos y conferencias. De esas 28 obras literarias nueve son libros de cuentos y relatos, once son poemarios, cinco son novelas, dos son ensayos sobre el erotismo y el tabaco, y una más es una biografía testimonial sobre Julio Cortázar.¹¹ Parte de esa obra fue escrita en su país, pero la parte más abundante corresponde a su época en el exilio.¹² De hecho, Peri Rossi no dejó nunca de trabajar y escribir a pesar de estar exiliada. En todo momento mantiene un compromiso político y ético con la causa liberal y en contra de la dictadura de Pacheco Areco. En el año 1973 trabaja como asesora literaria de la editorial Lumen, colaborando con su directora, la escritora Esther Tusquets hasta 1978. En 1974 prepara las ediciones españolas de dos obras del uruguayo Felisberto Hernández: *Las Hortensias* y *Nadie encendía las lámparas*. En 1980, como escritora invitada por la Deutscher Peremischer Austandient, realiza una estadía de ocho meses. En 1981 disfruta de una beca de la Fundación March y otra beca del Ministerio de Cultura para escritores. Ha dado cursos de Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, cursos de verano en la Universidad de San Sebastián y conferencias y seminarios literarios en muchas otras universidades del país y de Europa (Madrid, Valencia, Montreal, Berlín).

Su obra ha sido premiada en numerosas ocasiones. En 1968 recibe el Premio de Narrativa convocado por la editorial Arca al presentar su libro de cuentos *Los museos abandonados*. Gana un premio de poesía ofrecido por el diario *El Popular* con el poema titulado “Ellos los biennacidos”. En 1969 obtiene el primer premio dado por el semanario uruguayo *Marcha* con la novela *El libro de mis primos*. En 1973 su poemario *Diáspora* gana el premio Inventarios Provisionales. En 1975 la Ciudad de Palma la

¹¹ Véase la bibliografía.

¹² Hugo J. Verani (vid. Capítulo III sobre la poética rossiniana en este trabajo) divide la producción de esta autora en dos períodos tomando como base su vivencia del exilio. El exilio constituye para este estudioso el eje divisorio de la obra de Peri Rossi. Véase su artículo titulado “Cristina Peri Rossi: la historia como metáfora” en su libro: *De la vanguardia a la posmodernidad; Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce/ Linardi y Risso, 1996, páginas 177-205.

premia por su libro inédito hasta entonces *Exactamente como los argelinos en París* (se trata de *La nave de los locos*). El Premio Pérez Galdós le es entregado en 1977 por su libro de cuentos *La rebelión de los niños* titulado también *Ulva Lactuca*. En 1983 presenta un relato incluido en su libro *Una pasión prohibida* titulado “El ángel caído”, y obtiene el Premio Puerta de Oro. Con su poemario *Europa después de la lluvia* fue en 1987 finalista del Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana en ofrecido por la Fundación Banco Exterior. En 1991 obtiene el Premio Ciudad de Barcelona por su poemario *Babel Bárbara* cuya traducción al inglés recibiría otro premio el año siguiente: el premio del *Quarterly Review of Literature, Poetry Series*. La Fundación Guggenheim le otorga una beca con la escribe su libro de poemas *Aquella noche* en 1996.

También ha habido eventos, publicaciones y congresos dedicados a Cristina Peri Rossi. En 1991, por ejemplo, se organiza en Mont Claire State College un congreso centrado en su obra, donde ella misma participa con una ponencia titulada “Escritura y lectura: testimonio de una autora latinoamericana”.

La obra literaria de nuestra autora es extensa y abarca poesía, cuento, novela, ensayo, artículo y biografía además de traducciones de obras escritas en francés y portugués y otras ediciones de autores latinoamericanos. Muchas antologías incluyen poemas o relatos de Peri Rossi y su obra ha sido traducida a diversos idiomas.

Como muchos escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos, Cristina Peri Rossi se vio obligada a abandonar su país e iniciar una nueva vida lejos de todo aquello que le era familiar.¹³ Esta dura experiencia aparecerá reflejada en su obra a través de personajes marginales que vagan continuamente carentes de raíces, de un centro en el que residir. Las causas del exilio de nuestra autora son bien conocidas: durante los años 60 y 70 una serie de dictaduras se suceden en el Cono Sur de América y provocan una

¹³ En esta parte se tratará la historia del exilio de esta autora, pero en la sección de este trabajo que estudia la temática rossiniana con respecto al “yo” (ver índice), se estudia el exilio como vivencia conflictiva y formativa desde el punto de vista humano y literario en la narrativa de Peri Rossi.

migración forzosa de cientos de personas. Uruguay caerá presa de una dictadura pues arrastraba problemas económicos y sociales desde la década de los 60. El estancamiento económico y comercial del anteriormente próspero Uruguay provoca una gran inestabilidad política. En 1958 gana las elecciones por mayoría el partido conservador, tras 93 años de dominio colorado (liberal). La situación del país cambia radicalmente. De nuevo, en 1962 el partido conservador obtiene la mayoría; continúa la inestabilidad y la inseguridad social; aún así en las elecciones de 1966 vuelven a ganar los blancos (los conservadores) y todavía no se hallan soluciones para la grave crisis del país. La devaluación monetaria sigue en curso inexorablemente. El proceso de reformas de 1965-1966 había generado paro, huelgas, detenciones y cierre de escuelas y bancos. Con la muerte del presidente Oscar Daniel Gestido, el vicepresidente blanco, Jorge Pacheco Areco toma el poder y declara el estado de emergencia. En 1968 se movilizan las tropas y se establece el estado de emergencia. La izquierda se reagrupa en la legalidad, en una coalición de izquierdas en 1971 llamada el Frente Amplio, con la excepción del Movimiento de Liberación Nacional “Tupamaro”, que permanece en la ilegalidad. Gana las elecciones de 1972 el Partido Colorado, que es de izquierdas, pero no tendrá tiempo de gobernar, pues pronto las fuerzas opuestas desplazarán la democracia al autoritarismo e intentarán aplastar a la guerrilla urbana, los tupamaros y frenar la oposición sindical del CNT. El 27 de junio de 1973 Jorge Pacheco Areco, apoyado por las Fuerzas Armadas disuelve las Cámaras y toma el poder en un golpe de Estado. La dictadura durará hasta el 1 de abril de 1985. Este será un período oscuro en el que Uruguay abandonará su modelo de estado positivo para la situación social y la educación; dejará de ser el ejemplo a seguir de país democrático, cuya renta per cápita era alta y cuya población era culta.

La propia Cristina Peri Rossi comenta en una entrevista con Susana Camps:¹⁴

¹⁴ Susana Camps, “La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, en *Quimera*, n°81 (1998), página 44. La entrevista se centra, sobre todo, en su novela titulada *Solitario de amor* (1988), pero en ella se recogen también diversas declaraciones sobre su obra literaria en general.

Generacionalmente pertenezco a la generación posterior a la del “Boom”, pues tienen unos años más que yo (...) Mi generación está marcada por la experiencia del exilio. Por otra parte, yo he estado prohibida en mi país, por ejemplo, durante todos los años de dictadura, de manera que me fui de Uruguay siendo una escritora famosa (...) y después vinieron los años de ostracismo (...) Me temo que para algunos uruguayos yo pueda ser todavía una escritora extranjera, pues la mayor parte de mi obra la he publicado en España (...) Además, me es difícil conocer el lugar que yo ocupo en la literatura hispanoamericana porque yo soy mujer y todavía hay pocas escritoras sudamericanas, teniendo en cuenta sus problemas de distribución por causas políticas y su práctica del exilio interno.

El desarraigo marca profundamente la escritura rossiniana. El exilio la llevará a reflexionar sobre otro tipo de exilios y usurpaciones que las estructuras sociales y culturales imponen a los sujetos. De todas formas, ya en su obra anterior al exilio aparece el tema del desarraigo y la marginalización impuesta y voluntaria. Nuestra autora ya sentía y padecía otro tipo de exilios antes de huir de su país. Criada en una familia católica tradicional, era imperativo que asumiese el rol de la femineidad sumisa y hogareña, pero ella sostuvo una actitud rebelde desde pequeña y luchó por su deseo de ser escritora (un oficio “poco femenino”) y por no supeditarse al deber de formar una familia. Desde muy joven estableció sus prioridades y sus deseos, estudió una carrera y ejerció como profesora y escritora. Su vida entera se ha construido en torno a la defensa continua del deseo y a su constante fidelidad. En la obra rossiniana se refleja este empeño a través de la denuncia del autoritarismo patriarcal, del tradicionalismo estéril y de los prejuicios limitadores.

Las herencias culturales de la autora las señalan Fernando Aínsa, Mavel Velasco, M^a Jesús Fariña Busto y la propia Cristina Peri Rossi en entrevistas que se le hicieron y en artículos que ella misma ha escrito sobre su obra.

Fernando Aínsa¹⁵ menciona diversos autores y artistas que influyen en la obra de nuestra autora. Por ejemplo, la literatura italiana, con Italo Calvino; los escritores

¹⁵ F. Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición reasumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea”, Ed. cit., páginas 807-825. Añade Aínsa en las páginas 824-825: “Instalada también en el mundo, la obra de Cristina Peri Rossi se ha construido sobre un complejo tejido de

existencialistas; los poetas del romanticismo inglés; Borges y Cortázar; pintores como Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Andy Warhol, etc.

Mabel Velasco,¹⁶ por su parte, señala la influencia cortazariana que se percibe en la obra de Peri Rossi. Hace notar la existencia de motivos y temas comunes entre ambos escritores, por ejemplo, los estados anormales, los sueños, el juego y la experimentación con el lenguaje. También lo femenino, las casas y las muñecas. No siempre comparten la misma visión y cada autor desarrolla un punto de vista diferente sobre el material común. Respecto a lo femenino “Cortázar muestra cierta ambivalencia”, es decir, en su escritura aparecen mujeres dotadas de rasgos positivos en su carácter, pero muchas veces también observamos la inquietante presencia de la mujer destructora del hombre, la Madre Terrible, la mujer fatal. Peri Rossi, en cambio, opta por revisar las posturas de los escritores masculinos precedentes y trata de romper el arquetipo de lo femenino, el papel tradicional que asume la mujer en la vida y las artes. Las mujeres de Cortázar se supeditan al hombre que aman, las mujeres de Cristina Peri son fuertes, independientes y deshinibidas. La inversión de roles es habitual en la autora uruguaya. Otro motivo común a ambos escritores es la casa, que representa el pasado y su influencia. En ambos autores la casa supone un lugar maldito, un lugar que ahoga al individuo y lo somete al orden establecido por la tradición. Los personajes rossinianos

transtextualidades varias. Lejos de “flirtear” consciente y amablemente con el “pedantismo”, como decían los enemigos de Borges, la narrativa de Peri Rossi invita a una parafernalia de palimpsestos, esa literatura en “segundo grado”, arqui-textualidad, literalidad de la literatura, que nos da una intertextualidad plena de alusiones, de citas más o menos disimuladas y directas, de significados menos explícitos y distantes en títulos, subtítulos, epígrafes y notas, todo el universo del paratexto. Por ejemplo, *Cosmoagonías* (1989) está referido con un obvio *clin d’oeuil* a *Cosmicómicas* de Ítalo Calvino, como lo está explícitamente *La nave de los locos* (1985) al texto medieval y al “tapiz de la creación” de la Catedral de Gerona. Pero además, y sin que haya obvios referentes o citas explícitas, Peri Rossi nos recuerda una literatura universal de nombres por los que transita en pleno conocimiento de su obra: los universos cerrados y obsesivos de Kafka, Beckett y Buzzatti, las hipersensibles Virginia Woolf y Katherine Mansfield, la cruel distorsión de Flannery O’Connor, los animales simbólicos como el “tigre” en alusión a Blake en el relato “Estate violenta” (incluido en *La rebelión de los niños*), los grandes autores de ficciones, latinoamericanos como Borges y, sobre todo, Julio Cortázar. En Peri Rossi se transita por los paisajes urbanos de los cuadros de Giorgio de Chirico, plazas vacías pobladas de estatuas vueltas de espalda, paisajes ensombrecidos, sin embargo, por la contaminación atmosférica; también penetramos en locales geométricos, poblados de las figuras hieráticas del mejor “hiper-realismo” de la pintura norteamericana contemporánea (Edward Hopper, Andy Warhol, Tom Wesselmann).

¹⁶ M. Velasco, “Cristina Peri Rossi y la ansiedad de la influencia”, *Monographic Review*, Vol. IV (1988), páginas 207-220.

tratarán de zafarse del peso del pasado y se rebelarán violentamente, en cambio, los personajes cortazarianos se mostrarán reacios a la rebelión e incluso nostálgicos del pasado, apegados al hogar. Por último, la muñeca, Cortázar y Peri Rossi coinciden al contemplarla como la mujer pasiva y moldeable al gusto de las fantasías masculinas, en cambio difieren al desarrollar el tema, pues Peri Rossi critica ese hecho y Cortázar lo representa como parte de la imagen institucionalizada de la mujer. La muñeca es también objeto de violación sexual debido a la curiosidad infantil masculina en Cristina Peri Rossi y en Cortázar debido a la crueldad de las mujeres. Finalmente, la muñeca también simboliza la virginidad. Cortázar asume el acto sexual como única forma de conocer a la mujer y Peri Rossi observa la cuestión del desvirgamiento como un acto violento perpetrado por hombres animalizados y violentos. De todo ello concluye Mabel Velasco que Cristina Peri Rossi obtiene una imagen negativa de la mujer en la lectura de Cortázar y en su propia obra intenta “corregir” esa imagen, efectuando así lo que Harold Bloom llamaba el “misreading”: la corrección por parte de los nuevos escritores de los textos de sus predecesores. Desde el punto de vista estilístico e estructural Velasco encuentra más similitudes entre los autores, como los cambios repentinos de la perspectiva de la narración, la multiplicidad de voces narradoras y el uso de juegos y de ritos, entre otras.

M^a. Jesús Fariña Busto¹⁷ menciona también las influencias que observa en la autora. Felisberto Hernández es uno de los nombres importantes en la educación literaria de nuestra autora pues desarrolla aspectos que le interesan particularmente como la imaginación, la fantasía, la metáfora y la alegoría. Otros escritores influyentes son Kafka, Armonía Sommers, Augusto Monterroso, Ambrose Bierce. Lo alegórico y lo lúdico le vienen también de lecturas de Cortázar y Onetti. Conoció personalmente a

¹⁷ M^a. J. Fariña Busto, *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Madrid, UNED, 1997. Véase el capítulo 1: “Contextos: de lugares y géneros”.

Cortázar, a Arreola y a Pizarnik, a los cuales admira. Le gusta la escritura de Homero, de Salinger y de Octavio Paz

Cristina Peri Rossi en una poética fragmentaria titulada “Del libro de la memoria” incluida en la revista *Quimera*, en el “Cuestionario” que prepara también para la revista mencionada y en una conferencia que dicta en Valencia titulada “Entorno de mi obra: texto-contexto” menciona escritores, filósofos, artistas, actores, músicos y psicoanalistas que le interesan, que considera sus influencias más significativas. Añade, también, las influencias sentimentales. Así vemos que menciona a Freud, Lacan y a Roland Barthes. Habla de autores como Sófocles, Dostoievski, Shakespeare, Sartre, Poe, Kafka, Kundera, Salinger, Woolf, Lewis Carroll, Bécquer, Borges, Rimbaud y Baudelaire. Menciona a Jonathan Swift, Safo, Vallejo, Virgilio, Maiakovski, Octavio Paz, García Márquez, Bradbury, Ballard, Onetti, etc. En la pintura figuran Magritte, Hopper, Max Ernst, Giorgio de Chirico, etc.¹⁸

¹⁸ Vid. C. Peri Rossi, “Del libro de la memoria” en *Quimera*, n° 100 (1990), páginas 76-79; “Cuestionario” en *Quimera*, n° 197 (2000), páginas 31-34; “Entorno de mi obra: texto-contexto” en Sonia Mattalía y Joan del Alcázar (coord.) *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, CEPS, 2000, páginas 7-17.

III. LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI. LA CRÍTICA

La poética rossiniana plantea diversas cuestiones que han suscitado el interés de diversos estudiosos y de la propia autora, la cual trata, también, de definir su producción y mostrar su pensamiento. Se comenzará el estudio de su poética con las aportaciones de algunos estudiosos.

La poética de la autora uruguaya ha sido definida de forma general en varios artículos, capítulos y monografías por diversos escritores y estudiosos de la literatura. Para la realización de este apartado se han seleccionado los siguientes nombres: Luis Martul Tobío (1984), Fernando Aínsa (1993), Hugo J. Verani (1996), María Jesús Fariña Busto (1997) y Parizad Tamara Dejbord (1998).

III.1. La realidad ensanchada: interpretación del mundo, el deber ético del escritor y la doble función de la literatura

Acerca de la escritura rossiniana coinciden todos los estudiosos mencionados al señalar que se trata de una literatura que cuestiona lo real, que huye de realismos representativos y explora la posibilidad de una realidad más amplia y compleja en la que también participa la fantasía.¹ Tal realidad se muestra heterogénea e inestable, donde todo tiene cabida: crisis y acontecimientos de la vida actual, imaginación y deseo, inquietudes sociales y sueños, lo lúdico y lo trágico, lo fantástico y lo extraño, etc.

Luis Martul Tobío analiza los cuentos y de la autora y afirma en un artículo:

La narrativa de C. Peri Rossi testimonia una persistencia de lo inseguro, de la ausencia de esquemas de previsibilidad de lo real, ya que lo estrictamente racional se muestra inútil para ordenar o dirigir. (...) la realidad no será posible estructurarla lógico-racionalmente, y esto da paso a una lógica de lo fantástico

¹ Luis Martul Tobío comenta, como características de la generación de los contestatarios del poder y, por ende, de Peri Rossi “la importancia fundamental concedida a la imaginación y a lo simbólico, el cuestionamiento de la relación entre realidad y literatura, el replanteamiento de las técnicas y formas, lo que lleva a interrogarse sobre los géneros literarios, y un rechazo, lógicamente, de los procedimientos realistas. En estos autores, el principio de construcción está (...) en el tratamiento imaginativo de una mecánica que es realista.” En L. Martul Tobío, “(In)conclusiones sobre la obra de Cristina Peri Rossi” en Rómulo Cosse (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, páginas 47-61. La cita es de la página 47.

que se destaca por lo implacable de su proceso a la vez que por su naturaleza azarosa. Por esto es frecuente partir tanto de una situación aparentemente trivial, cotidiana, para invertirla, o bien, partir ya de una situación de absurdo que se mueve por un proceso de carácter real.²

Es decir, en la escritura rossiniana se aúna lo subjetivo y lo histórico.³ La literatura se erige, entonces, como un modo de interpretación y no de representación de la realidad ya que ésta es un libro lleno de símbolos que hay que descifrar y la tarea del escritor es ser su intérprete. Esta tarea es todo un desafío, una labor muy compleja, pues la realidad y, al mismo tiempo la identidad humana, es multiforme e inabarcable.

La literatura, siguiendo este razonamiento, debe interpretar la realidad para desenmascararla y desvelar lo oculto, lo obviado, olvidado y rechazado. En base a esto, se hace necesaria una nueva escritura, una renovación literaria que acoja los nuevos enfoques de la realidad, una renovada perspectiva crítica y rebelde que se traduzca en una obra cuidada y artística. El consecuente rechazo a las normas literarias tradicionales proviene de esta actitud crítica que nuestra autora muestra respecto a todo aquello que limita la libertad del ser humano; en especial, le interesa explotar la creatividad artística sin impedimentos. Por ejemplo, los géneros, bajo su pluma, se volverán porosos y perderán su tradicional marco definidor; en su lugar encontraremos relatos, minicuentos, mininovelas, novelas en fragmentos o en capítulos-cuento, minipoemas, máximas, etc. que oscilan entre lo narrativo y lo lírico, pues partiendo de “una visión lírica del mundo”⁴ su lenguaje se empapa de poesía y constantemente hace uso de técnicas narrativas y recursos estilísticos de gran riqueza expresiva y notable carga sensual. La profusión de símbolos, metáforas y alegorías definirán la visión rossiniana de la

² L. Martul Tobío, Ed. cit., páginas 47-48. Es interesante notar lo que dice sobre la cuentística rossiniana en al página 47: “Un rasgo característico de su técnica narrativa es la construcción del cuento por adición de situaciones, de secuencias que se van montando como digresiones que abren nuevas vías y que terminan por crear una atmósfera de irrealidad, de onirismo o de inestabilidad.”

³ Parizad Tamara Dejbord, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998, página 66. Para más información, véase el capítulo 2 titulado “Espacios oposicionales en el texto biográfico de Cristina Peri Rossi”, páginas 49-73.

⁴ Hugo J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce/Librería Linardi y Risso, 1996, página 178. Véase por extenso el capítulo. “Cristina Peri Rossi: La historia como metáfora”, pp. 177-205.

literatura como ejercicio de interpretación (por tanto de naturaleza subjetiva) de una realidad ancha teñida por la preocupación social y humana y por una alta conciencia estética.

El escritor está llamado a ser el instrumento de la literatura -su deseo, su pasión desgarrada- cuya función de interpretación del mundo-libro apela a la ética y la moral de resistencia que debe mostrar todo escritor. Literatura es interpretación y símbolo, pero también es proyección del deseo, siempre en liza con la realidad. En la escritura reside una doble función⁵: la individual, que apela a la auto-afirmación del individuo mediante la representación del deseo, y la colectiva, referente a la crítica que el sujeto realiza acerca de la realidad que vive y con la que no se muestra conforme.

III.2. Dos etapas en la producción rossiniana

Hugo J. Verani además de caracterizar la escritura de nuestra autora señala también dos etapas diferenciadas en su producción literaria:

En cada uno de los libros de narrativa publicados por Peri Rossi antes de su exilio (...) se reitera la visión de un mundo en proceso de desintegración. En ellos, no obstante, como en libros más recientes (...), las líneas dominantes de su literatura (ludismo, erotismo, mundo infantil, sátira, parodia) se enlazan espontáneamente en textos que suscitan preguntas básicas acerca de la naturaleza misma de la narrativa actual. Ciertos aspectos pueden sobresalir en uno u otro libro (...).⁶

La propia Peri Rossi ha establecido dos etapas en su producción literaria, según lo afirma en una entrevista de la manera que sigue: “-Yo dividiría entre la etapa en que

⁵ P. T. Dejbord, Op. cit., pág. 61.

⁶ H. J. Verani, Op. cit., páginas 178-179. Añade en las mismas páginas: “Todos sus relatos, no obstante, revelan una heterogeneidad signica, alternando espontáneamente los mismos motivos en distintos lenguajes, sin que ninguno sea un rasgo exclusivo y excluyente, propensión creativa que descarta toda reducción de su obra a aspectos aislados, cercenados de su diverso y complejo contexto. Como en Felisberto Hernández, otro autor de fragmentos, los relatos de Cristina Peri Rossi tienden a dispersarse y disgregarse; la historia se detiene en la exploración metafórica de un universo sensorial, apelándose a la ampliación lírica de sucesos que se sobreponen a otros, sin causalidad ni temporalidad propia. La autora entrega un mundo inacabado e inarmónico que hace de la digresión la esencia misma de su arte narrativo.”

vivía en Uruguay -yo no había salido nunca del Uruguay- y el viaje. Es decir, lo que dividiría un poco es el exilio. Como la experiencia del exilio coincide con fechas biográficas, se puede decir que hay dos periodos.”⁷ Dentro del segundo periodo, el del exilio, Peri Rossi admite la existencia de otro más que se encuentra en proceso de formación. Una etapa que correspondería, según lo estudiado en este trabajo, a una literatura concisa, de formas simples y temas variados que se centran en un mismo punto. Véase lo que afirma la autora:

Volviendo al problema de la escritura y el exilio, creo que la posibilidad de elaborar la realidad, aquí, ha sido un proceso muy lento. Recién ahora podría escribir unos “pánicos hispánicos”, mientras he preferido elaborar una literatura de carácter más bien lírico, aunque creo que la única diferencia entre mis últimos libros y los primeros es la distinta acentuación de algunos temas que, en el fondo, siempre son los mismos: la condición humana, pero según está sometida a distintas circunstancias; el fascismo a nivel inter-humano, como sinónimo de violencia, de agresividad con una dimensión más psicológica. Lo que sí advierto como escritora, es que la capitalización de todo lo que he reflexionado sobre la realidad me desborda. Las cosas tal como pasan son a veces demasiado literarias, no me gusta copiar la realidad.⁸

III.3. Vida y literatura

La concepción rossiniana de la literatura, como se observa, se construye sobre la base de unos planteamientos ideológicos y vitales que se reflejarán consecuentemente en el aspecto formal y temático de su obra. Así pues, desde el punto de vista formal (y sin dejar de concebir la obra literaria como una unidad compleja e inseparable), destaca el uso de ciertas técnicas narrativas como la acumulación y la digresión, el fragmento, la inversión de situaciones y roles⁹, la intertextualidad, el tiempo y el espacio adulterados,

⁷ Adriana J. Berguero, “Yo me percibo como una escritora de la Modernidad”: Una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Mester*, Vol. XXII, n° I (Spring, 1993), página 67.

⁸ Ana M^a Moix, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de l’arpa*, n° 82, ano IV (diciembre, 1980) página 62.

⁹ Comenta Peri Rossi: “Disfruto al encontrar, en una situación determinada, elementos que yo pueda ordenar. Situaciones contradictorias y ambivalentes, que permiten un trabajo de selección. Una de las situaciones que más me sucede literariamente es la inversión de roles.” Véase Ana Basualdo, “Cristina Peri Rossi.: apocalipsis y paraíso”, *El viejo topo*, n° 56 (1981), página 48.

la ambigüedad y la heterogeneidad sígnica, la metáfora, la alegoría, los símbolos, el metalenguaje, el ludismo, la autorreferencia, la parodia, la sátira, la ruptura de la causalidad entre las partes, la narración por omisión, el contraste, etc. Todas estas técnicas apelan a una poética que defiende la calidad estética y artística como parte imprescindible para expresar y profundizar en la realidad y las inquietudes del individuo. Asimismo, el uso de estas técnicas observa fidelidad a la concepción de la literatura como símbolo del mundo y a la visión del escritor como des-velador de las estructuras y los mecanismos de una realidad polimorfa y alienante. Muchos temas, símbolos y motivos revelan la implicación ética del escritor con su realidad al ser incorporados a una visión crítica de las relaciones humanas y de la configuración del mundo en estratos de poder. Por ejemplo, el contraste a nivel estético y simbólico del universo adulto con el universo infantil, correspondiente a la contraposición entre los poderes y la libertad, la corrupción y la inocencia. Otro ejemplo lo constituye el motivo del museo como metáfora doble que, por un lado representa un pasado anquilosado que perdura en la memoria de los vivos y les impide ejercer su libertad, y por otro lado refleja la necesidad de conservar el pasado como una manera de prolongar el presente y evitar el olvido, la pérdida o la muerte.

Por último, la introducción de lo femenino sirve a la autora para expresar una crítica mordaz a las instituciones patriarcales, representadas sobre todo a través de la familia y de los roles sociales asignados tradicionalmente a cada sexo. Muchos otros motivos completan la visión que nuestra escritora pretende acercar al lector sobre de los enmascaramientos del poder y su pernicioso efecto en los individuos. Las relaciones de poder estructuran las relaciones humanas y se reflejan en los personajes rossinianos dentro de todos los espacios de su existencia, ya sean éstos familiares, políticos, sociales, sexuales, económicos, en el exilio, etc. La vivencia del absurdo se da a través de la mirada o el enfoque del personaje que habita los aledaños y busca el centro, la promesa del equilibrio liberador, que resulta una falacia, pues para estos seres

automarginados por su rebeldía o sumidos en el ostracismo por diversas causas ajenas a su voluntad, el centro es inalcanzable.

III.4. Anti-utopía

La escritura de Cristina Peri Rossi instala al lector en el terreno de lo anti-utópico, en el resbaladizo espacio de lo trasgresor por desconocido y por contestatario. En este “otro país”¹⁰ el individuo busca otra realidad y en esa búsqueda sufre la soledad y la incomunicación y vive el absurdo de la existencia humana. La autora se encarga a través de estos personajes marginales de mostrar los indicios pánicos de la realidad que se habita, tan compleja y contradictoria que a veces resulta desconocida y ajena. Y en esta demostración reside la voluntad de un cambio que pasa necesariamente por la previa asimilación y concienciación, por parte del lector, de las miserias ocultas de la realidad que la escritora se encarga de enseñarle. En palabras de Fernando Aínsa¹¹:

Poseído de la “inquietante extrañeza” (...), el discurso de Peri Rossi se sitúa en los límites de lo especular, se mantiene en la orilla del reflejo que no olvida la condición del reflejado, en lo *fronterizo*, en el “comportamiento límite” cuyo ángulo de observación es inevitablemente el del no integrado, del *extranjero*, el que vive en el *borderline*. La propia Peri Rossi ha subrayado la importancia de esta *mirada*:

“El ángulo de observación de no integrado, del extranjero (el ángulo del excluido) me permite desarrollar algunos temas, sentimientos y sensaciones por las que experimento atracción: la agonía, el contraste, el paisaje natural degradado, el paisaje urbano y su alienación.”

III.5. Autoanálisis poético

Para este apartado se ha contado con la selección de varios trabajos de autoanálisis realizados por Cristina Peri Rossi y con diversas entrevistas que se le han

¹⁰ Fernando Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993, página 75. Véase capítulo 4: “Cristina Peri Rossi: del otro lado de puerta”, pp. 75-86.

¹¹ *Ibíd.*, página 80.

hecho, publicados, todos ellos, en revistas especializadas.¹² El testimonio de la propia autora confirma la poética trazada por los autores mencionados arriba y añade aspectos interesantes que profundizan en la caracterización de su visión del quehacer literario y de su particular escritura.

III.5.1. La literatura como testimonio y conocimiento emocional

Así pues, la literatura, según Cristina Peri Rossi, es una forma emocional de conocimiento, considerada por ella más importante y duradera que el conocimiento científico.¹³ Este arte es el espejo que refleja sentimientos que el escritor desea hacer llegar al lector para lograr una identificación, un vínculo con el lector seducido. La literatura es, entonces, testimonio universal del ser humano, vía de conocimiento; es, como ya se dijo anteriormente, interpretación, símbolo, pero también emociones y sentimientos. No permanece ajena al mundo, no es independiente, porque está construida sobre experiencias personales y acontecimientos históricos, políticos y culturales; porque, precisamente, el escritor es un ser histórico.¹⁴ Y puesto que la literatura no es independiente del mundo y testimonia la circunstancia del ser, debe inquietar al lector, debe impactarlo y seducirlo para llegar hasta él y estimular y ampliar su percepción personal del mundo. Para Peri Rossi la literatura es pasión, porque es arte, y el arte es puro goce; es, asimismo, exorcismo, ya que nace de la locura y expresa las

¹²Cristina Peri Rossi, "Entorno de mi obra: texto-contexto" en Sonia Mattalía y Joan del Alcázar (coord.), *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, CEPS, 2000, páginas 7-17; "Del libro de la memoria" en *Quimera*, n° 100 (1990), páginas 76-79; "Cuestionario" en *Quimera*, n° 197 (2000), páginas 31-34; intervención de Peri Rossi en Mónica A. Gorenberg (comp.) *Acerca de la palabra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, páginas 13-19; "Léelo, léeselo" en *La Voz de Galicia*, 30-04-1993, página 10. También las entrevistas a Cristina Peri Rossi que siguen: Reina Roffé, "Entrevista a Cristina Peri Rossi" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 581 (nov. 1998), páginas 93-106; Ana Basualdo, "Cristina Peri Rossi: apocalipsis y paraíso" en *El Viejo Topo*, n° 56 (1981), páginas 47-49; Gustavo San Román, "Entrevista a Cristina Peri Rossi" en *Revista Iberoamericana*, n° 160-161 (1992), páginas 1041-1048; Elena Golano, "Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi" en *Quimera*, n° 25 (1982), páginas 47-50; Susana Camps, "La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi", en *Quimera*, n° 81 (1988), páginas 40-49; Miguel Riera, "Cristina Peri Rossi. Médium de sí" en *Quimera*, n° 511 (1996), páginas 15-24.

¹³ C. Peri Rossi, "Cuestionario", Ed. cit., página 32. También en Miguel Riera, "Cristina Peri Rossi, médium de sí", Ed. cit., página 20. Véase la nota a pie de página anterior. (Lo mismo para las notas siguientes)

¹⁴ Susana Camps, "La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi", Ed. cit., página 43.

obsesiones y los deseos que angustian al ser humano. En relación con esto, las palabras son concebidas como fetiches: están vivas, son sugerentes e históricas, pues nacen y mueren, y tienen resonancia y densidad propia.¹⁵ Los juegos de palabras proporcionan placer por el hecho de nombrar las cosas, es decir, ejercer la tarea adánica, que equivale en cierto modo a re-crear el entorno. El escritor, entonces, asume el papel de un mago y la literatura se vuelve magia al expresar el pacto sagrado con la palabra.¹⁶ El lenguaje, así contemplado, es símbolo y la escritura es un momento de plenitud, un acto trascendente en el que el escritor siente que contribuye al acervo común creando una obra que, desde el punto de vista de nuestra autora, es obra de arte autónoma y rebelde y que, para ser válida, debe trascender el tiempo y las fronteras.

III.5.2. Escribir por amor y contra el tiempo. El escritor moderno y rebelde, el lector descifrador

Cristina Peri Rossi afirma que se escribe por amor, para dar testimonio y para prever el futuro. Se escribe para conservar en la memoria aquello que se ama y no se desea que se pierda en la corriente del tiempo. (Peri Rossi afirma: “se escribe desde el olvido.”)¹⁷ En definitiva, se trata de consignar al presente, que es lo fugitivo, lo que está en trance de morir. Sumado a esto, el escritor debe cumplir el deber ético y moral de dar testimonio de su tiempo, con una actitud rebelde, crítica y contestataria. Para esta autora (como para los psicoanalistas) “el lenguaje no es inocente”¹⁸ y lo implícito suele ser lo más importante. Sin embargo, no es misión del escritor teorizar sobre el mundo sino “simbolizar, representar, figurar, proyectar sus fantasías”¹⁹. El escritor utiliza la lengua

¹⁵ Ver respecto a la concepción rossiniana de la palabra: Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 98; Elena Golano, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 48.

¹⁶ Así lo afirma Peri Rossi en diversas entrevistas y artículos, por ejemplo en su intervención en el libro compilado por Monica A. Gorenberg, *Acerca de la escritura*, página 18, o en las entrevistas: Susana Camps, Ed. cit., página 47 y Miguel Riera, Ed. cit., página 20.

¹⁷ Cristina Peri Rossi, “Del libro de la memoria”, Ed. cit., página 78.

¹⁸ Mónica A. Gorenberg (comp.), Ed. cit., página 14.

¹⁹ *Ibíd.*, página 79.

y la emoción, transfiere al papel sus obsesiones y las vivencias propias o ajenas mediante un proceso de recreación. Debe tener curiosidad e intuición para explorar el mundo y ejercer sobre él un extrañamiento continuo que revele lo oculto en la realidad y en las conductas humanas. La literatura, señala Peri Rossi, sirve para ver las coincidencias y comprender también las diferencias, consideradas enriquecedoras porque aportan complejidad a la realidad y una visión nueva.²⁰ En resumen, el escritor debe ser moderno (siguiendo el consejo del poeta francés Rimbaud) y mostrar la vinculación existente entre la literatura y la vida, el arte y la sociedad.²¹ Con su rebeldía busca inquietar al lector, turbarlo y seducirlo. El verdadero escritor no busca complacer los gustos del lector sino establecer una comunicación con él, un vínculo que rompa las fronteras del “yo” y venza la soledad del Ser.

Al otro lado del proceso comunicativo está el lector, cuyo papel consistirá en el desciframiento e interpretación del texto literario. Semejante participación lo conduce a ser también creador y crítico, porque el lector es un productor de cultura, no un mero receptor. En verdad, el lector ideal es el alter-ego del autor, con el cual comparte gustos, preferencias e inquietudes. Peri Rossi establece así un diálogo con su lector, imaginando que éste la vigila, la corrige y la critica. De este seguimiento se logra un notable deseo de perfección, cuidado y preocupación por la calidad de la obra. Añadido a esto, la escritora afirma que se lee por afán de conocimiento y por deseo de identificarnos, es decir de encontrarnos a nosotros mismos.²² Leer aumenta la experiencia porque arte y vida son inseparables.

²⁰ Sobre diferencias y coincidencias habla Peri Rossi en varias entrevistas. Véase, por ejemplo, en Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 99.

²¹ Véase en Gustavo San Román, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 1044.

²² Véase el breve artículo de Peri Rossi “Léelo, léese” publicado en el diario *La Voz de Galicia*, el 30 de abril de 1993, página 10.

III.5.3. Libertad y literatura. Permeabilidad de los géneros

En el análisis que realiza Peri Rossi sobre la obra literaria destaca su preferencia por los modelos transgresores. Opina que el terreno de la literatura es la libertad ya que ésta es arte y por tanto, subjetividad, forma emocional de conocimiento.²³ Lo subjetivo, evidentemente, no puede ser reglado, por lo que la literatura debe estar libre de imposiciones genéricas y de etiquetas clasificadoras. Esto es comprobable en su producción literaria, en el uso que hace de los géneros tradicionales, cuyas fronteras traspasa constantemente. Por ejemplo, admite que escribe poesía lírica y narrativa; además, para ella, la poesía constituye la expresión de un vínculo íntimo entre las emociones, sensaciones y palabras. El poeta aúna a su visión del mundo el uso de palabras armónicas.²⁴ La diferencia fundamental entre lo narrativo y lo poético para nuestra autora no reside en la forma genérica, sino en el significado. Lo narrativo se encarga de vincular el mundo con el yo; lo poético, en cambio, expresa un estado de gracia. La poesía, desde su punto de vista, hace uso de las palabras, que están vivas y tienen resonancia. Con el poema se busca despertar el concepto y lo lúdico en el lector. No apoya la poesía arbitraria, pues para ella todo debe tener significado y operar un efecto de atracción en el lector al hacerlo partícipe de sentimientos y experiencias compartidas con el autor. La poesía provoca y sugiere, la prosa, en cambio, es enjuiciadora. La evocación define la poesía -por el aprovechamiento y explotación de la resonancia de la palabra-, de la misma manera que la ambigüedad, elementos con los que la prosa no cuenta o al menos no expresa bien. La poesía busca con el uso de estos instrumentos que el lector supere la barrera del yo y se compenetre con el mundo.²⁵ Respecto al cuento, Peri Rossi establece una distinción general entre cuento simbólico y cuento lírico. El primero, al estar ya escrito, al poseer una estructura cerrada, no ofrece

²³ Peri Rossi afirma en la entrevista de E. Golano: “La literatura es el terreno de la libertad, no hay normas que respetar”, Ed. cit., página 50.

²⁴ Véase en la entrevista de Ana Basualdo, “Cristina Peri Rossi: apocalipsis y paraíso” en *El Viejo Topo*, nº 56 (1981), página 49.

²⁵ E. Golano, Ed. cit., páginas 48-49.

más posibilidades que la propia historia que cuenta, su forma es rígida y responde a la metáfora general de la que parte. El cuento lírico, por otro lado, admite todo tipo de juego porque posee una estructura más libre que permite explorar juegos de palabras, explotar la *acumulatio* mediante la profusión de enumeraciones y digresiones, tan características en nuestra autora, y, al mismo tiempo, le permite incluir guiños a sí misma y al lector.²⁶

Otro ejemplo más de su afán de libertad artística se observa en el concepto que tiene de las memorias. Según ella, la memoria opera por analogías y hace uso de símbolos subjetivos. Sus memorias, entonces, mezclan los hechos de su vida con la imaginación y de este modo tampoco se ajusta a la tradición del género.²⁷

III.5.4. Literatura simbólica

Desde un punto de vista más general estudia la literatura latinoamericana y la compara con otras. De ello extrae una conclusión: considera que la literatura latinoamericana, al contrario que la europea, conserva su propósito social porque prolonga una manera de responder al mundo que proviene de la literatura decimonónica. Sin embargo, a diferencia de los novelistas decimonónicos, la autora no se interesa por la literatura psicológica, pues para ella son mucho más sugerentes los temas que no tienen sexo, que apelan a la naturaleza humana como tal, por encima de banales distinciones. Así pues, opina que la literatura simbólica es más rica: los símbolos, pero también las obsesiones y las neurosis, son interesantes, pues se configuran de la misma manera genérica en sociedades diferentes, en hombres y mujeres.²⁸ La literatura simbólica prescinde de rasgos individuales en los personajes, con lo cual facilita la identificación del lector con la materia narrada. En este punto se declara seguidora de

²⁶ G. San Román, Ed. cit, página 1044.

²⁷ C. Peri Rossi, "Del libro de la memoria", Ed. cit., página 76.

²⁸ Véase la entrevista de Gustavo San Román, "Entrevista a Cristina Peri Rossi" en *Revista Iberoamericana*, nº 160-161 (1992), páginas 1044-1045.

Kafka, por ser éste un autor que explora lo simbólico, y reconoce que Cortázar no profundiza tanto en este aspecto. Por esta razón Peri Rossi no se considera cortazariana, a pesar de que la crítica ha querido asignarle tal etiqueta debido a otras afinidades que existen entre ambos.²⁹ Lo imaginario, es decir, lo neurótico, se sitúa en la autora uruguaya por encima de la creación de personajes con una singularidad especial y se centra, además, en la expresión de obsesiones universales encarnadas por personajes universales.

III.5.5. El estilo y la tradición literaria

El compromiso que Peri Rossi demuestra en el oficio artístico de la escritura responde no sólo a su pasión por la literatura sino también al concepto que tiene de ella y que entronca directamente con las reflexiones lacanianas sobre el lenguaje. Jacques Lacan defiende, en palabras de Peri Rossi, la idea de que “somos lenguaje”³⁰ y que “una estructura de lenguaje es una estructura de pensamiento”.³¹ Al escribir, la autora opera un proceso de ordenamiento y selección de la materia que responde a una forma de pensarse y de pensar el mundo. La coincidencia entre la estructura lingüística y psíquica revela la inexistencia de un lenguaje inocente. Pero a ello añade la autora que el escritor es el vasallo de la literatura, los temas lo eligen a él y el estilo que adopta, en palabras de Lacan “el estilo es el hombre a quien hablo”.³² El lector determina, entonces, lo que escribe el escritor. De la lectura de las entrevistas efectuadas a Peri Rossi, se extrae que la definición del estilo está relacionada con la concepción lacaniana del lenguaje y

²⁹ S. Camps, “La pasión desde la pasión. Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 48.

³⁰ C. Peri Rossi, “Cuestionario”, Ed. cit., página 33.

³¹ C. Peri Rossi, “La voz de la tierra”, *Quimera*, n° 16 (feb. 1982), páginas 47-49. Se trata de una reseña que Peri Rossi escribió sobre la obra de Joao Guimaraes Rosa *Manolón y Miguelín*. La cita se recoge de la página 49. También en A. Basualdo “Cristina Peri Rossi: apocalipsis y paraíso”, Ed. cit., página 48, afirma Peri Rossi: “Una estructura lingüística corresponde a una estructura psíquica. O dicho de otro modo: una manera de hablar es una manera de ser.” En “La isla interior”, comunicación de esta autora incluida en *La isla posible, III Congreso de la AEELH*, Universidad de Alicante, 2001, páginas 487-495, Peri Rossi reitera esta correspondencia lacaniana con las siguientes palabras: “Y cuando Lacan afirma que el inconsciente se organiza como un lenguaje está manifestando que el lenguaje del inconsciente es el símbolo y que no hay subjetividad que no sea una poética.” (página 487)

³² S. Camps, “La pasión desde la pasión”, Ed. cit., página 48.

aparece como término recurrente y destacado en el análisis rossiniano del ejercicio literario. Se lo ha relacionado habitualmente con el concepto de identidad pero Peri Rossi se muestra en desacuerdo. Para ella son términos muy diferentes, aunque estén relacionados. Primeramente, no existe una identidad única para el individuo, porque la identidad es un devenir, cambia constantemente: se vuelve compleja y se ramifica. Toda clasificación (un autor, una identidad) es reduccionista. Lo mismo sucede con el estilo; por ello, debe ser cambiante, no debe imponerse como limitación al escritor ni como única interpretación del mundo. Cada libro debe tener un estilo diferente a los otros, porque la naturaleza humana es cambiante y porque los lectores también son seres históricos. El estilo se relaciona de alguna manera con la identidad porque refleja una manera de ser, pero sólo una de esas posibles maneras de ser, sólo una de las interpretaciones del mundo. En pocas palabras, el estilo dependerá de lo que se quiera transmitir al lector, es decir, está determinado por lo que uno desea escribir. Si un escritor se adscribe a un estilo inmóvil, tan sólo ofrecerá una versión de la realidad y de sí mismo, desaprovechará las amplias posibilidades que ofrecen la compleja naturaleza humana y la propia realidad.³³ Cristina Peri Rossi no desea limitarse a sí misma como persona y como escritora, por eso mismo se preocupa por buscar nuevas formas de expresión y estructuración de los textos y por experimentar con las palabras. La curiosidad y el deseo de conocimiento la mueven a explorar el mundo y las obsesiones en su escritura, rechazando de plano cualquier tipo de limitación.

La tradición literaria, por otro lado, tampoco debe limitar la actividad experimentadora del escritor. Éste debe fundar su propia tradición y hacer de ella motivo de inspiración, no de imitación. La tradición cultural proporciona al escritor la posibilidad de utilizar los sobreentendidos, es decir, los motivos y símbolos perpetuados en la historia cultural, para subvertirlos y otorgarles una naturaleza nueva, un nuevo

³³ El estilo variable es defendido por Peri Rossi en abundantes entrevistas, por ejemplo, en la entrevista de San Román, Ed. cit., página 1043, o en la entrevista de Susana Camps, Ed. cit., página 48, y la de Miguel Riera, Ed. cit., páginas 19 y 24.

punto de vista. Por tanto, tradición no es siempre término sinónimo de limitación, sino que puede ser materia prima de reflexión y renovación de los tópicos culturales.³⁴

III.5.6. Romanticismo ideológico y experimentalismo

Como se puede apreciar, el pensamiento de la escritora uruguaya se muestra a través de su producción literaria y también a través de sus reflexiones acerca de la literatura. En todo momento Peri Rossi sigue sus propios planteamientos y es consecuente con ellos de principio a fin, sin desembocar, por ende, en una forma de pensamiento cerrada o ajena a la realidad contemporánea. En la señalización de sus preferencias personales en el momento de escribir y teorizar se puede constatar lo dicho. Así, por ejemplo, destaca en varias entrevistas su especial seguimiento de la filosofía romántica alemana. No se considera una autora romántica, pero sí se considera “romántica” por afinidad con la ideología de esta corriente artística, donde destaca el sentimiento, la hipersensibilidad y la identificación entre literatura y vida (compartida y admitida por la autora). El Romanticismo trata temas que la atraen: la pasión, el inconsciente, la noche, el misterio o lo sobrenatural, el irracionalismo, el sueño como instrumento de conocimiento (del que extrae su inspiración y al mismo tiempo muchos de los símbolos que utilizará en su obra, como el museo, el mar, el viaje...), etc. Además, el uso del fragmento, que considera originario de este movimiento, será adoptado por ella como una constante en su producción.³⁵ El surrealismo también forma parte de sus preferencias, pero más bien a nivel pictórico que literario. Justifica esto alegando que no le gusta el azar o la arbitrariedad porque a su modo de ver carecen de significación y para ella es fundamental que la obra le transmita un mensaje. Admite que utiliza algunas de las técnicas literarias surrealistas, por ejemplo, el juego, carente de inocencia en su escritura, configurado como un símbolo cargado de significados que

³⁴ Se han establecido las influencias de Cristina Peri Rossi en el capítulo II de este trabajo.

³⁵ E. Golano, “Soñar para seducir”, Ed. cit., página 48.

trasciende su propia naturaleza. Del surrealismo le interesa sobre todo la exploración de la capacidad humana de simbolizar.³⁶ Precisamente Peri Rossi observa la realidad de la misma manera que Baudelaire en su poema titulado “Nature”³⁷: una amalgama de símbolos que hay que interpretar, y uno de ellos es el juego, pero despojado de arbitrariedad, al contrario que en el surrealismo. Del romanticismo y del surrealismo hereda también el interés por el psicoanálisis y su gusto por profundizar y diseccionar los sentimientos y las obsesiones humanas. La angustia, por ejemplo, es “el gran manantial de la literatura y el arte” y el propio hecho de escribir es un acto de locura, un exorcismo; una actividad antinatural o una rebeldía.³⁸ Del psicoanálisis extrae reflexiones sobre la frágil naturaleza humana, por ejemplo: sobre cómo el deseo pertenece al orden de lo incomunicable y lo onírico; sobre cómo las alegorías ayudan a estructurar la realidad en un orden ficticio pero tranquilizador; sobre la configuración del placer, que es improductivo para la sociedad pero imprescindible para el individuo; sobre la vivencia del amor y las relaciones pasionales como un juego de poderes; sobre la atribución neurótica de un sexo o sobre las formas de la sexualidad condenadas por la sociedad, etc. En relación con esto, el erotismo y la perversión (esta última como valor estético) son temas recurrentes que nuestra autora trata abiertamente. Por ejemplo, el erotismo le interesa porque en él se expresan la emoción y la imaginación humanas; en cambio, el sexo no le interesa en sí mismo como tema, pues se refiere únicamente a la naturaleza y en ella no tienen cabida los sentimientos, sino el instinto.³⁹

III.5.7. La voz y el vacío. Una poética

Aparte de las preferencias que se observan en Peri Rossi, es interesante notar la concepción que posee del proceso creador. En varias ocasiones admite que escribe

³⁶ R. Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., páginas 97-98.

³⁷ M. A. Gorenberg (comp.), Ed. cit., páginas 14-15.

³⁸ E. Golano, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 50.

³⁹ R. Roffé, Ed. cit., página 101. Sobre el tema de la sexualidad también habla Peri Rossi en la entrevista con San Román, Ed. cit., páginas 1045-1048.

impulsada por una voz que le “dicta, sugiere y corrige”⁴⁰, una voz que define como “una pulsión interna”⁴¹ que la domina y la obliga a escribir. Pero no se trata de la inspiración tradicional, se trata de un impulso primario o una necesidad de escribir que parte de una falta, de algún tipo de carencia o vacío interior. Como Vargas Llosa, afirma que el escritor es un ser descontento con la realidad y que por ello se escribe una obra, por ello se es rebelde y contestatario. Aclara que el punto en común entre el escritor y el revolucionario lo constituye la falta; sin embargo, hay también una diferencia esencial y es que el escritor parte de una falta que percibe en la existencia, mientras que el revolucionario la sitúa en el sistema. No existe la literatura de la felicidad: la literatura es una pasión. La literatura manifiesta la empatía del artista con el mundo y los individuos y la necesidad de descubrir esa falta. La necesidad de escribir nace de conocer algo a fondo y permitir que el otro se reconozca en lo propio.⁴² De esa falta y de la necesidad de descubrirla y describirla parte la autora cuando escribe sus cuentos, poesías y novelas. Ese vacío interior surge, entre otras cosas, por las circunstancias sociales y políticas que tuvo que vivir. Por un lado, la represión de naturaleza patriarcal que experimentó desde pequeña en el ámbito familiar y social y, por otro lado, la represión política y la censura a las que se vio sometida por parte de un gobierno dictatorial que la obligó a exiliarse. La experiencia del exilio marcó profundamente su obra, pero no en un sentido estrictamente negativo, pues consiguió hacer de su escritura un acto de reafirmación y sublimación. Logró superar la amenaza de esterilidad creativa a través de la continuidad de su obra y una actitud reflexiva en permanente desarrollo. El exilio supuso para ella un duro aprendizaje del que pudo extraer una útil enseñanza sobre la naturaleza humana y esta experiencia le ha permitido posesionarse de una

⁴⁰ Peri Rossi también habla de esa voz creadora en otras entrevistas, como en R. Roffé, Ed. cit., página 95; en M. A. Gorenberg (comp.), Ed. cit, páginas 15-16.

⁴¹ M. Riera, Ed. cit., páginas 19-20

⁴² Esta idea se repite, como se ha señalado al principio de este autoanálisis, en el breve artículo de Peri Rossi publicado en el diario *La Voz de Galicia* titulado “Léelo, léesele”, donde señala que se lee “por placer, por afán de conocimiento, por deseo de saber. Leemos para encontrarnos a nosotros mismos, a través de las semejanzas y diferencias con otros seres humanos.” (Ed. cit., página 10)

identidad ensanchada y apreciar, así, el valor de las ambivalencias, de las diferencias y las correspondencias entre los seres humanos, cuyo reflejo se recoge en su escritura mediante el uso de los recursos mencionados arriba.⁴³ La inversión de roles es otro recurso apreciado por la escritora como vehículo de expresión de la crítica y la rebeldía.⁴⁴ Asimismo, el lenguaje literario siendo como es artificial, no dejará de reflejar el mundo a través de símbolos. Por ejemplo, la infancia, como ya se señaló en el análisis poético de otros estudiosos. Los niños son símbolos con una clara función estética de carácter contrastivo. Ellos representan la inocencia, la mirada nueva sobre lo cotidiano, la continua capacidad de sorpresa y extrañamiento, el paraíso de lo no reglado. Al otro lado están los adultos, con su ironía, su aburrimiento, su desengaño y sus leyes. Los adultos se encargarán de adulterar el mundo de los niños y de inmolarlos al despojarlos de su libertad y hacerlos parte de la sociedad que ellos reglan y perpetúan.⁴⁵

En definitiva, la poética de Cristina Peri Rossi se constituye como un conjunto de fragmentos que reflejan apreciaciones de la escritura concebida como pasión y deseo. En dicha escritura resulta fundamental reflejar una preocupación estética, una conciencia ética del compromiso y una visión amplia del mundo y los seres humanos.

Finalmente, sólo nos resta añadir la valoración que Peri Rossi hace de las poéticas. Según ella: “toda poética es parcial (...) es nada más que un aspecto de mi comprensión o de mis sentimientos -primero se siente y luego se sabe-.” En *Nueve poetas del Resurgimiento*, antología de poetas españoles donde por primera vez se incluye a CPR, ella misma bosqueja una poética personal con estas palabras:⁴⁶

⁴³ Peri Rossi habla abundantemente sobre el exilio en diversas entrevistas, por ejemplo, en Roffé, Ed. cit., páginas 94-95; en San Román, Ed. cit., página 1042; en Golano, Ed. cit., página 48; en Camps, Ed. cit., página 43 y 47; y en Riera, Ed. cit., página 21-22.

⁴⁴ Así lo afirma en la entrevista de Ana Basualdo, Ed. cit., página 48.

⁴⁵ Véase en la entrevista de Golano, Ed. cit., página 47 y el prólogo de Cortázar para el volumen de cuentos de C. Peri Rossi titulado *La tarde del dinosaurio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985 (1ª ed. de 1976).

⁴⁶ Antología de Víctor García de la Concha citada por Cristina Peri Rossi en una conferencia leída en Valencia titulada “Entorno de mi obra: texto-contexto”, que aparece recogida por Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Eds. del CEPS, 2000, páginas 7-17. Ambas citas aparecen en esta conferencia.

Escribo por amor a todo lo vivo y pasajero, a los seres que van y vienen. Cual la generación de las hojas, así caen los hombres. A ciertos objetos que invitan a regocijarnos, escribo por amor a las palabras y a las sensaciones, a todo aquello que con el tiempo será mala memoria y fugacidad. Escribo para guardar y conservar el instante vanidoso y pasajero, contra la muerte. Y para inventar lo que no existe, razón suficiente para ser inventado. Y testimoniar lo que existiendo pronto dejará de ser. Escribo porque el tiempo todo lo cambia. Al testimoniar las cosas las modifico, recreándolas; y en esa dulce ocupación de gozar, de vivir, apreciar formas, colores, texturas, gestos, paisajes, ideas y fijarlas en una escritura para que no desaparezcan, siento que participo humildemente de la Creación. Pienso entonces que escribo porque me muero. Porque todo transcurre rápidamente y a veces experimento el deseo de retenerlo. La literatura es testimonio precisamente porque todo está condenado a desaparecer. Y eso nos conmueve, nos pide a gritos, o en silencio. Escribo porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar aquella calle, un rostro que vi mientras caminaba, el horror frente a la injusticia, el odio frente a la opresión. A veces escribo para decir lo que otros no dicen o no pueden decir. Para fijar en un material evanescente y ambiguo la palabra, el fluir y el tránsito de lo real y de lo fantástico.

III.6. Géneros literarios: cuento y novela

Poesía y narrativa experimentan un acercamiento especial en los libros de Peri Rossi quien, lejos de considerarlos géneros incompatibles, los mixtura en sus cuentos y novelas de un modo complejo y efectivo. Esta voluntad de mestizaje se corresponde con la teoría moderna de los géneros literarios. A continuación se expone brevemente una panorámica sobre la teoría de los géneros literarios, además de la visión sobre los géneros y las formas literarias que la escritora remite en entrevistas y escritos.⁴⁷

René Welleck y Austin Warren⁴⁸ definen el género literario como una “institución” y añaden,

La teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias.⁴⁹

⁴⁷ Véanse las entrevistas a Peri Rossi citadas en el apartado anterior y su conferencia titulada “Génesis de un cuento” en Eva Valcárcel, *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, A Coruña Servicio de Publicacións da Universidade de A Coruña, 1997, páginas 283-291.

⁴⁸ René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985, páginas 271-285.

⁴⁹ *Ibíd.*, página 272.

La variabilidad de los géneros se produce en función de la aparición de nuevas obras que desplazan las categorías genéricas establecidas. En la teoría literaria moderna, Welleck y Warren notan la tendencia general “a borrar la distinción entre prosa y poesía, y por tanto a dividir la literatura imaginativa (*Dichtung*) en ficción (novela, cuento, épica), drama (sean en prosa, sea en verso) y poesía (centrada en lo que corresponde a la antigua “poesía lírica”)”⁵⁰. El escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo moldea. De ahí que se persiga la novedad susceptible de ser reconocida parcialmente por su carácter hereditario de otras formas establecidas. Los géneros modernos se podrían definir a partir del resultado de las influencias profundas que establecen ciertas obras en obras cercanas o posteriores.⁵¹

En su estudio acerca de los géneros, Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁵² destaca principalmente la aportación de Benedetto Croce, que fue quien demostró que la doctrina clásica de los géneros literarios era inaceptable.⁵³ De Aguiar defiende que: “(...) cada género representa al hombre y al mundo a través de una técnica y de una estilística propias, íntimamente conjugadas con la respectiva visión del mundo.”⁵⁴ Esto no quiere decir que los géneros sean entidades cerradas, pues se encuentran numerosos

⁵⁰ *Ibíd.*, página 273. En el capítulo que dedican a los géneros literarios ambos autores hacen un repaso breve y sincrónico de las diversas teorías del género literario que se conocen. La teoría moderna, según Welleck y Warren: “Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o “riqueza” lo mismo que sobre el de la “pureza” (género por acumulación lo mismo que por reducción). En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa (...) hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten. El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo.” *Ibíd.*, página 282.

⁵¹ La teoría moderna se plantea el interrogante de la relación entre los géneros primitivos (los de la literatura popular u oral) y los de la literatura desarrollada. También, la cuestión de la continuidad de los géneros resulta problemática. Véanse las páginas 283-285. Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer en su *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* (Madrid, Arrecife, 1998) dedican un capítulo interesante a los géneros literarios, en el que estudian las “reglas constituyentes y normas reguladoras” de los géneros; las “prescripciones explícitas y convenciones de tradición”, “los universales temáticos” y, por último, la “genericidad autorial y genericidad lectorial”. (Véanse las páginas 573-583 de la obra citada.)

⁵² Vítor Manuel De Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid Gredos, 1986, páginas 159-179.

⁵³ De Aguiar e Silva, *Ibíd.*, página 174. Para Croce los géneros literarios “no existen como esencias independientes y absolutas, cual si fuesen arquetipos platónicos o *universalia ante rem*”. (Idem) La doctrina clásica defendía, también, que la belleza había alcanzado su suprema realización literaria en los autores grecolatinos, de cuyo magisterio procedían las reglas inmutables de cada género. Croce demostró que la doctrina clásica falseaba el juicio estético al sustituir “el concepto clásico de belleza, único criterio legítimo de la valoración estética, por el concepto de subordinación u obediencia a tal o cual género”. Idem.

⁵⁴ *Ibíd.*, página 176.

casos de confluencia de géneros en una misma obra. Los elementos genéricos que caracterizan el género literario pertenecen al campo de la forma interna (visión del mundo, tono, finalidad, etc.) y de la forma externa (caracteres estructurales y estilísticos, por ejemplo) por igual.

Por otra parte De Aguiar menciona el estructuralismo y destaca la figura de Roman Jakobson quien “relaciona las particularidades de los géneros literarios con la participación, junto con la función poética -que es la dominante-, de las otras funciones del lenguaje. Así, la épica, ⁵⁵ centrada sobre la tercera persona, implica la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, se une estrechamente a la función emotiva; la dramática está vinculada a la segunda persona y a la función incitativa.”⁵⁶

Cada género literario cuenta con unas técnicas y unas características propias, las cuales, una vez reunidas, definen su esencia, pero no son exclusivas de un género, sino que pueden ser compartidas entre otros. Boris Tomachevski⁵⁷ ya deja entrever esta idea. La diferenciación entre lírica y narrativa, sin embargo, resulta más clara en De Aguiar⁵⁸.

⁵⁵ Por ejemplo, para él la novela y el drama corresponden a diferentes visiones de la realidad lo cual ya conlleva diferencias de contenido y de forma. Considera, en fin, que los géneros están sometidos a una clara determinación histórico-social que lo puede llevar a su extinción o a la creación de otros géneros nuevos. (Ibíd., página 177)

⁵⁶ La cita es de De Aguiar, Op. cit., página 178. Concluye diferenciando las *formas naturales* de los *géneros literarios*. Las primeras se refieren a los tres grandes géneros conocidos: lírica, narrativa y dramática; los segundos se asignan a las “especies históricas determinables dentro de aquellas *formas naturales*.” Idem. Son conceptos que evitan la ambigüedad del uso del término género tanto para las grandes categorías -lírica narrativa y dramática-, como para las menores -novela, comedia, tragedia, etc.-. Tampoco aplica el término de género literario a las formas específicas de la poesía como el soneto, la sextina, etc. y prefiere llamarlas *formas poéticas fijas*. Ibíd., página 179.

⁵⁷ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, páginas 105-175; 211-269. La causa que da origen a un género puede desaparecer y sus características modificarse, pero, la costumbre lleva a que las obras se agreguen a otros géneros ya existentes. Es constante la dominación de los géneros altos por los bajos, que se da de dos formas: mediante la extinción del género alto o mediante la infiltración en el género alto de los procedimientos del género bajo. Al ser los géneros tan complejos y cambiantes, no es posible una clasificación duradera de éstos, pero se puede hablar de tres clases fundamentales: la dramática, la lírica y la narrativa, sin excluir las posibles mezclas entre ellos.

⁵⁸ De Aguiar e Silva, Op. cit., páginas 180-243. Antes que De Aguiar, Tomachevski (Op. cit, páginas 210-269) señala que el ritmo de los versos está previamente fijado y a él se subordina la forma que experimenta cambios. Las palabras del verso se perciben con mayor atención, debido a la importancia de su forma; sin embargo, en la prosa atendemos únicamente a las palabras nucleares de la frase. La disposición fragmentaria del verso posibilita asociaciones diversas de carácter simétrico o paralelístico. La concatenación de significados en el verso se rige por correspondencias rítmicas, lo que no ocurre en la prosa, pues sus correspondencias se forman según la línea expresiva del discurso, determinada por las palabras. El discurso poético se desarrolla a través de diversas asociaciones verbales internas. En la prosa, las palabras se adaptan al tema elegido, pero en el verso es la rima la que guía el pensamiento y no

Para caracterizar ambas *formas naturales* De Aguiar sigue principalmente la *Estética* de Hegel. La lírica se caracteriza por el predominio del yo, es decir, de la subjetividad, la expresión del mundo interior, los sentimientos y pensamientos del sujeto. En ella se busca la revelación y la profundización de propio yo y se concede importancia al ritmo, la tonalidad y las dimensiones de lo subjetivo.⁵⁹ El elemento narrativo dentro del poema lírico sólo funciona para evocar una situación íntima. Por esta razón, las descripciones no son iguales a las que se pueden encontrar en la novela, pues no son descripciones que representen el mundo exterior como objetividad en un inventario de seres, objetos y paisajes, sino que se utilizan como soporte del mundo simbólico del poema. Se trata, por tanto, de una atmósfera estática, una sucesión de situaciones interiores carentes de acción y de hilación causal o cronológica: “Este aspecto fundamental de la poesía lírica está directamente relacionado con el *carácter estático* de esta forma natural de la literatura, opuesto al *carácter dinámico* de la narrativa y el drama.”⁶⁰

Cristina Peri Rossi, en una entrevista, define la poesía de la siguiente manera:

Es una forma de experiencia vicaria, de conocimiento emocional, de expresión y de comunicación que tiene, además, algo imprescindible: belleza. (...) Pero estas características también son de la prosa; la diferencia está en que la poesía prescinde de todo lo accesorio, tiene una gran capacidad de síntesis. Su eficacia consiste en su brevedad, en el golpe emocional, y también, en la sutileza de los estados de ánimo que la inspiran y que refleja, como un espejo.⁶¹

Peri Rossi afirma que la poesía no es sólo verso sino que es también “una capacidad de trascender lo real, de suspender las coordenadas del tiempo y del espacio,

disminuye el discurso del verso, constituido por una red abundante de asociaciones.

⁵⁹ El mundo exterior, por tanto, “(...) sólo constituye un elemento de la creación lírica en la medida en que es absorbido por la interioridad del poeta y trasmudado en revelación íntima. (...)” *Ibíd.*, página 181.

⁶⁰ *Ibíd.*, página 183. La ausencia de historia en la lírica libera al poema de la noción de intriga, acción, causa y tiempo. La tendencia anti-narrativa y anti-discursiva natural de la poesía se acentúa en ciertas etapas históricas de la literatura, lo cual da lugar a un lenguaje alusivo y evocador y a una sintaxis poética, es decir, propia de la poesía y ajena a la narrativa, como una forma de diferenciarse de ella y de otras expresiones escritas. En ella importa la imagen, la condensación del significado, no la ordenación de los elementos en la frase ni la presencia de eslabones sintácticos, como sucede en la narrativa; también importa la espacialidad en el poema, pues posibilita una estructura axial de alta significación (la importancia de lo no-dicho).

⁶¹ Entrevista de Andrea Stefanoni, “La vida sigue”, en *La Insignia* (enero 2006), página 2 de la página web <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>.

por tanto, una experiencia íntima, muy difícil de compartir. (...) Es indispensable sólo para aquellos que quieren trascender la realidad.”⁶² Por otro lado, la poesía:

(...) es una forma de expresión más refinada y compleja que lo meramente denotativo o narrativo. Una metáfora es una operación mental mucho más evolucionada que el relato. Lo dice una novelista que escribe relatos y novelas con las mismas exigencias que la poesía.⁶³

La narrativa, sin embargo, se caracteriza por su pretensión de objetividad, su intención de expresar el mundo exterior y las relaciones con los otros. La historia que se cuenta es dinámica, consiste en una sucesión de acciones que ofrecen una parcela de la vida real. Se establece, además, una polaridad entre el narrador (que se dedica a examinar el mundo y las personas) y el mundo objetivo, que es independiente y está objetivado.⁶⁴ El lector aparece de modo aislado, sin la relación de intimidad que goza en el verso con respecto al narrador. Por otra parte, la narrativa se caracteriza, también, por expresar el tiempo real, la *durée* bergsoniana, frente a la habitual ausencia de tiempo en la poesía. El ritmo variado sirve a una acción compleja y dinámica que avanza demorándose o acelerándose. De Aguiar concluye: “el mundo novelesco es el mundo del devenir.”⁶⁵

Respecto a la comparación entre lírica y narrativa, Peri Rossi afirma en una

⁶² *Ibíd.* Ella misma reconoce: “Está completamente demostrado que se puede vivir sin ella (la poesía), la riqueza que proporciona es sensible, no material. Hay poemas sin poesía y poéticos paseos por el lago.”
Idem.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ “Entre este mundo objetivado y el novelista pueden establecerse múltiples relaciones –odio, ternura, nostalgia, etc.–, pero estas relaciones no aniquilan la autonomía fundamental de las creaciones novelescas: el novelista, incluso cuando se deja dominar por un impulso confesional, tiende siempre a desligar de su propio yo una humanidad con vida y características propias.” De Aguiar, *Op. cit.*, página 187.

⁶⁵ *Ibíd.*, página 199. Otro destacado estudioso de los géneros, Tzvetan Todorov (*Los géneros del discurso*, Venezuela, Monte Ávila Eds., 1996), comenta que el poema se caracteriza por sus rasgos principales: la unidad, la intemporalidad mediante repeticiones que lo aproximan a la música y mediante la supresión del tiempo que propicia los saltos de una idea a otra, es decir, la discontinuidad- que busca negar el universo real-. En el capítulo titulado “En torno a la poesía” (páginas 107-140), Todorov considera el testimonio de Phillip Wheelwright y señala algunas diferencias entre el lenguaje poético y el narrativo: 1) La motivación, que implica el carácter intraducible de lo poético y la fusión entre el significante y el significado. 2) La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea. 3) La pluralidad del sentido en el seno mismo de un solo contexto. 4) La expresión de lo inefable, vago y borroso. 5) El rechazo de la ley de la no-contradicción.

entrevista:

La poesía tiene la virtud de lo inmediato, de la brevedad. En los versos no pueden sobrar palabras. La poesía emociona rápidamente, causa una impresión emotiva. En cambio la novela desarrolla una historia. Depende de lo que se quiera contar. Si no quiero ahorrar detalles al lector escojo la narrativa.⁶⁶

La teoría de los géneros expuesta aquí es experimentada de forma intuitiva y libre por los escritores novísimos del Cono Sur. Peri Rossi, en el ámbito uruguayo, se abstiene de definir los géneros, pero en su poética se ha podido comprobar sus consideraciones acerca de lo poético y lo narrativo. En la mente de la escritora los géneros existen como tales, heredados de la tradición literaria, pero susceptibles de ser reinterpretados de forma libre. En su escritura se comprueba la flexibilidad de los géneros narrativos y poéticos, el acercamiento constante que se produce entre ellos. Así, es posible observar en su obra cuentos líricos, poemas narrativos, fragmentos líricos en novelas y la inserción de textos narrativos de género distinto, intra o extra-literarios, como la carta, el recorte periodístico, el diario, el diccionario, etc. Véanse a continuación las teorías contemporáneas sobre la novela para establecer unos parámetros definitorios de este género tan próspero y dúctil, y adelantar una definición general de la novela en Peri Rossi.

III.6.1. Teoría de la novela

La novela como tal ha sido analizada y definida por multitud de estudiosos en obras monográficas y análisis generales, entre los que destacan E. M. Forster, R. Bourneuf y R. Ouellet, M. Bajtin, V. M. De Aguiar e Silva, Baquero Goyanes y Kurt Spang.

⁶⁶ Entrevista por Isabeltxu Ojeda Cruz, “La ironía es propia de los espíritus libres. Entrevista a la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi” en la revista digital *Sevilla cultural*, España (marzo de 1999), página 2, o en http://redescolar.ilce.edumx/redescolar/memorias/escriptoras_hispano01/plcrisperi2.htm.

E. M. Forster, en su conocido análisis de la novela⁶⁷, define este género mediante la descripción de sus características. En la novela hay una historia, también personajes, argumento, posiblemente fantasía o profecía, y, finalmente, una forma y un ritmo. Por ejemplo, la novela de Peri Rossi, *El amor es una droga dura* presenta personajes definidos, un argumento lineal y claro y una forma y un ritmo adecuados al discurso narrativo, sin influencias remarcables de la lírica, como en otros trabajos de la autora. Lo fundamental para Forster es que “la base de toda novela es una historia, y esa historia consiste en una narración de sucesos organizados en una secuencia temporal.”⁶⁸ El escritor debe aferrarse a una historia, aunque sea de forma superficial, debe mantener la intriga y debe hacer entrar en la historia personajes diferentes a los reales o históricos.⁶⁹ En la novela de Peri Rossi *La nave de los locos*, por ejemplo, el protagonista se enfrenta a un enigma que debe resolver y él mismo constituye un personaje fuera de toda convención, simbólico y lleno de referencias.⁷⁰ La novela es una “obra de arte que se rige por sus propias leyes; leyes que no son las mismas de la vida real. El personaje de una novela es real cuando vive con arreglo a esas leyes.”⁷¹ La realidad de la novela es diferente a la del lector y el autor ya que en ella todo es explicable y susceptible de ser conocido y regido por el narrador. Forster subraya: “En este sentido, la ficción es más verdad que la Historia, porque va más allá de lo visible.”⁷² Por otra parte, los personajes de la novela son clasificados por este autor siguiendo el criterio de la densidad psicológica de éstos en personajes planos y redondos. Los primeros “se construyen en torno a una sola idea o cualidad” y “permanecen inalterables en su mente (la del lector) porque las circunstancias no los

⁶⁷ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983. Este volumen recoge las conferencias dictadas por el escritor en el Trinity College durante la primavera de 1927.

⁶⁸ *Ibíd.*, página 36.

⁶⁹ Citando al crítico francés de pseudónimo Alain señala dos facetas propias de todo ser humano: lo observable -que se refiere a las acciones y la existencia del personaje- y que es, por tanto, historiable, y lo novelesco, -que abarca los sentimientos, sueños, conflictos, etc.-, faceta de la naturaleza humana cuya exposición es “una de las principales funciones de la novela.” *Ibíd.*, página 52.

⁷⁰ Véase el apartado VI del presente trabajo.

⁷¹ Forster, *Op. cit.*, página 68.

⁷² *Ibíd.*, página 69.

cambian”.⁷³ Este tipo de personajes son poco frecuentes en la narrativa rossiniana, salvo que se trate de personajes secundarios o accesorios, por ejemplo, el médico o el dueño de la empresa de transportes en *La nave de los locos*. Por otro lado y de forma opuesta: “La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. (...) Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida.”⁷⁴ Siguiendo con el ejemplo de *La nave de los locos*, Equis se configura como un personaje redondo puesto que posee una personalidad compleja que evoluciona y experimenta cambios.⁷⁵ Forster analiza los posibles puntos de vista que puede adoptar el narrador como mecanismo útil para contar una historia, y comenta: “esa facultad para dilatar y contraer la percepción (...), ese derecho a un conocimiento intermitente me parece una de las grandes ventajas de la forma novelesca y tiene su paralelismo en nuestra percepción de la vida.”⁷⁶ En Peri Rossi, se pueden observar técnicas narrativas en las que se combinan diversos puntos de vista de personajes y del propio narrador, como se verá en el apartado V.1 y V.2 del presente trabajo. Forster define el argumento distinguiéndolo de la historia en base a la consideración de la linealidad temporal y la causalidad. Si la historia era “una narración de sucesos ordenada temporalmente”, el argumento “es también una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la causalidad”⁷⁷ y en base a ello es posible insertar el misterio y suspender el orden temporal del argumento, pero no de la historia. La narrativa rossiniana juega a menudo con la presencia y la ausencia de causalidad, asimismo, con la presencia o ausencia de trama o argumento, como lo llama Forster.⁷⁸ El argumento es el resultado de la mano ordenadora y selectiva del narrador. “El argumento es, pues, la novela en su aspecto lógico-intelectual; requiere misterio, pero un misterio que se resolverá más adelante; el

⁷³ *Ibíd.*, páginas 74 y 75 respectivamente. También los califica como caricaturas, estereotipos o personajes bidimensionales.

⁷⁴ *Ibíd.*, página 84.

⁷⁵ Véase en especial el apartado VI de este trabajo.

⁷⁶ Forster, *Op. cit.*, página 87.

⁷⁷ *Ibíd.*, página 92.

⁷⁸ Vid. el apartado V.3 de este trabajo.

lector puede hallarse en mundos irreales, mas el novelista no siente recelos.”⁷⁹ Finalmente dice “en tanto que la historia apela a nuestra curiosidad y el argumento a nuestra inteligencia, la forma apela nuestro sentido estético, nos hace ver el libro en su conjunto. (...) La forma, que parece tan rígida, está conectada con la atmósfera, algo bastante fluido.”⁸⁰ El ritmo constituye otro canal por el que introducir la belleza en la novela y halla su análogo en la música, de la cual extrae la idea de la expansión y el movimiento. En la novela de Peri Rossi *El libro de mis primos*, por ejemplo, se observa una narración plena de lirismo y ritmo poético, donde la atmósfera y el espacio se llenan de referencias subjetivas.⁸¹ La descripción heredada de este famoso escritor, sin embargo, no es suficiente para establecer la distinción necesaria entre novela y otros géneros narrativos como el cuento o la novela corta.

R. Bourneuf y R. Ouellet en su estudio acerca de la novela establecen un análisis más profundo del género.⁸² La novela, pues, es para ambos estudiosos franceses un género que “tiende a absorber los otros géneros literarios, así como otras artes”⁸³, además es un género abierto e integrador, permite cambios recíprocos y carece de fronteras. Así, es posible observar la influencia de diversos géneros y diversas formas literarias a modo de intertextualidad presente en las novelas de Peri Rossi, especialmente marcada en *La nave de los locos*.⁸⁴ Todo ello favorece su éxito: su extrema ductilidad le ha permitido triunfar de todas las crisis”.⁸⁵ Esta característica señalada por muchos críticos hace difícil su definición como género. Ambos autores optan por definirla así: “La novela es, pues, ante todo una *narración*; el novelista se sitúa entre el lector y la realidad que quiere mostrarle y la interpreta para él, mientras que, en el teatro, el espectador está directamente situado delante de las acciones que se

⁷⁹ E. M. Forster, Op. cit., página 102.

⁸⁰ *Ibíd.*, páginas 150-151.

⁸¹ Vid. el apartado IV de este trabajo, donde se analiza el estilo neobarroco y lírico de esta novela.

⁸² R. Bourneuf, R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975 (1º ed. de París, 1972). Esta edición española ha sido traducida e incluye notas complementarias de Enric Sullá.

⁸³ *Ibíd.*, página 30.

⁸⁴ Se analiza en el apartado IV.3 de este trabajo.

⁸⁵ Bourneuf y Ouellet, Op. cit., página 31.

desarrollan en el escenario. (...) La novela narra una *historia*, es decir, una serie de sucesos encadenados en el tiempo desde un principio hasta un fin. El novelista efectúa una localización y una selección, con frecuencia de orden cronológico, en los hechos que quiere narrar.”⁸⁶ El novelista compone, organiza y da forma a la historia ficticia que narra, atendiendo a la premisa de la verosimilitud. La definición de novela como “narración de una historia ficticia”, según estos autores, no ayuda a distinguir este género del relato o *nouvelle* y del cuento, de la misma manera que la extensión del texto no sirve como criterio diferenciador o definidor válido de estos modelos narrativos. La novela “se desarrolla, toma su tiempo, va y vuelve, deja que se instalen en la intriga o en los personajes zonas casi vacías”⁸⁷, la concentración, la nitidez, la tensión y el juego entre realidad y fantasía necesarios en el relato y el cuento, no se dan en la novela, género móvil, heterogéneo e influido por los gustos de las épocas. No hay más que observar las frecuentes digresiones que prueban las páginas de las novelas de Peri Rossi, como se estudian en el apartado IV.1 de este trabajo, aunque en dichas novelas también tienen cabida el subjetivismo y ciertas dosis de fantasía (en *La nave de los locos*, por ejemplo, cuando habla del enigma). Bourneuf y Ouellet examinan la narración e incluyen el estudio de los tipos de narraciones múltiples establecidos por Genette.⁸⁸ Concluyen afirmando: “La novela, como cualquier otra forma de arte, se erige a la vez *sobre* y *contra* lo que la precede: lo rechaza o lo integra.”⁸⁹ Y añaden:

La novela, surgida de la sátira popular, opuesta a la epopeya más que resultado de su descomposición, género a-canónico, profundamente original en su indestructible “modernidad”, se inscribe en el tiempo presente (el tiempo de lo inacabado) como forma abierta, en curso de constitución, y como primer testigo del futuro literario de la nueva época. Forma todavía indefinida y, por esa razón, infinita, sus posibilidades plásticas, aún por descubrir, introducen una inevitable disonancia en la armonía de otros géneros.⁹⁰

⁸⁶ *Ibíd.*, páginas 33-34. La cita inserta pertenece a Henri Coulet.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Vid. las páginas 85 y 86 de la obra citada. Hay tres tipos de disposición de las narraciones múltiples según Genette: encadenamiento, alternancia y engaste.

⁸⁹ Bourneuf y Ouellet, *Op. cit.*, página 244.

⁹⁰ *Ibíd.*, página 245.

En el campo de la semiótica, Mijail Bajtin ha expuesto su concepción de la novela, la cual es definida de la siguiente forma:

La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*.⁹¹

La novela para Bajtin es “un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal.”⁹² Las unidades estilísticas que forman parte de la novela son heterogéneas, pero es posible establecer una tipología básica.⁹³ La novela posee como característica de estilo una combinación de estilos, en ella se produce la unificación de dichas unidades relativamente subordinadas. En ella se da plurilingüismo social e individual a través del discurso de los personajes, del narrador y el autor, y de los géneros intercalados. Por ejemplo, el personaje de Morris, en *La nave de los locos* habla, al igual que Equis, de una forma un tanto afectada, por influencia de la literatura que lee. Morris plantea, además, una reflexión metanarrativa durante la entrevista en la editorial⁹⁴; otros personajes se expresan en términos más limitados, como el dueño de la empresa de transportes. Al contrario que la poesía, juega con dialogización natural de la palabra en el que desarrolla el plurilingüismo. Bajtin acuña para la novela el término *estilística sociológica*: “el diálogo social suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los del “contenido” como en los de la “forma”).”⁹⁵ Este género reacciona ante los menudos cambios sociales, pero la poesía refleja “procesos sociales de más larga

⁹¹ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1ª ed. rusa de 1975). La cita pertenece a la página 25.

⁹² *Ibíd.*, página 80.

⁹³ Habla de “la narración directa del autor”, la “estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista”, la “estilización de diferentes formas de la narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.)”, “diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.)” y, por último, “lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico”. *Idem*.

⁹⁴ Véase el apartado VI.2.5. de este trabajo.

⁹⁵ M. Bajtin, *Op. cit.*, página 117.

duración”.⁹⁶ Por otra parte, Bajtin estudia la evolución de la palabra novelesca en la cual considera fundamental el papel de la risa y del plurilingüismo:

La risa ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la *ridiculización* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo, y ligada a él *la recíproca iluminación de los lenguajes*, han elevado esas formas hasta un nuevo escalón artístico-ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco.⁹⁷

Con sus formas paródico-trasformistas, la risa libera al objeto del dominio del lenguaje mitificado y crea la distancia necesaria entre el lenguaje y la realidad que posibilita la creación de las “auténticas formas realistas de la palabra”.⁹⁸ La ironía presente en la narrativa rossiniana y el humor sarcástico son formas de cuestionar la realidad pero también las normas literarias establecidas. Afirma Bajtin, sólo “las formas paródico-trasformistas florecen en las condiciones del plurilingüismo, y sólo entonces son capaces de elevarse a una altura ideológica completamente nueva.”⁹⁹ La novela es “el único género en proceso de formación (...). Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella (...)”¹⁰⁰ Por tanto, la novela compite con otros géneros parodiándolos, desmitificándolos, incluyéndolos en su estructura, interpretándolos y reacentuándolos. En épocas de auge de la novela, los otros géneros se “novelizan”, se

⁹⁶ Idem. Véanse las páginas 232 y 233 del estudio de Bajtin. En ellas continúa su análisis de la novela con el estudio del cronotopo, definido por él como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” El cronotopo expresa “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y del contenido en la literatura”⁹⁶ El cronotopo artístico supone la unión e intersección del espacio y del tiempo, es un aspecto a tener en cuenta ya que “el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros* (...) el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo.” Algunos valores cronotópicos son analizados por Bajtin: el cronotopo del encuentro y el camino, relacionados estrechamente, el cronotopo del castillo, relacionado con el del museo, etc.. Tales valores cronotópicos poseen carácter típico o de género, pues “están en la base de determinadas variantes del género novelesco, que se han formado y desarrollado a lo largo de siglos.” Los cronotopos poseen gran importancia temática (organizan y forman el argumento) y figurativa (el tiempo se concretiza en ellos, los acontecimientos adquieren vida propia representados en imágenes, se constituyen en escenas) y en sus unidades, además, se pueden incluir cronotopos menores.

⁹⁷ *Ibíd.*, página 421.

⁹⁸ *Ibíd.*, página 428.

⁹⁹ *Ibíd.*, página 429.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, página 450.

estilizan, la mayoría de las veces paródicamente. Incluso la novela se parodia a sí misma, puesto que la autocrítica es una de las características sobresalientes de este género.¹⁰¹ En *La nave de los locos*, como se ha dicho arriba, mientras responde al cuestionario de la editorial, Morris se encarga de hacer una crítica y poética personal sobre su libro, que es extensible a la propia novela de Peri Rossi. Así, por ejemplo, califica su novela de andrógina y se niega a encasillarla en un modelo narrativo concreto, aduciendo que bebe de todas las fuentes.¹⁰²

Bajtín señala tres rasgos principales que diferencian la novela de los demás géneros: “1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad imperfecto).”¹⁰³ La novela busca predecir e influir en el futuro del autor y del lector, “es típica en ella la reinterpretación: la reevaluación.”¹⁰⁴ (*El libro de mis primos*, por ejemplo, recoge las inquietudes de Peri Rossi sobre la crisis y el golpe de estado en su país y valora la situación.) Por otro lado, la destrucción de la distancia épica dado en la novela posibilita la reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela y la familiarización cómica de la imagen del hombre.¹⁰⁵ Estos héroes pueden situarse fuera

¹⁰¹ En el proceso de novelización, los otros géneros “se hacen más libres y más plásticos; su lengua se renueva a cuenta de la diversidad de los lenguajes no literarios y de los estratos “novelescos” de la lengua literaria; se dialogizan, penetra luego en ellos, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización; finalmente -y eso es lo más importante-, la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto).” *Ibíd.*, página 452.

¹⁰² Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984, páginas 127-131.

¹⁰³ M. Bajtín, *Op. cit.*, página 456. La epopeya, en cambio, se caracteriza por estos tres rasgos: la valoración del tiempo pasado, contemplado como tiempo absoluto; el desarrollo de una leyenda nacional y no personal; y el establecimiento de una distancia jerárquica entre la época del autor y la época del pasado épico absoluto, contemplado como perfecto o ideal. Todos estos rasgos se oponen a los de la novela, la cual se despoja del pasado ideal, absoluto y acabado propio de la epopeya, desmitifica la leyenda nacional y se interesa por el individuo, y, finalmente, trata del tiempo contemporáneo al autor, tiempo inacabado o imperfecto. Véanse las páginas 458-463.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, páginas 475-476.

¹⁰⁵ La risa, según Bajtín, desenmascara en el hombre “la non coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización. Se introdujo en la imagen del hombre un dinamismo importante, el dinamismo de la non coincidencia y de la divergencia entre los diferentes momentos de esa imagen; el hombre dejó de coincidir consigo mismo y, por lo tanto, también el argumento dejó de revelar al hombre hasta el fondo.” *Ibíd.*, página 480.

del argumento, improvisar y moverse en la azarosa corriente de la vida, al contrario que los héroes épicos, encadenados al argumento y a la leyenda tradicional ligada al pasado absoluto. En la novela “El hombre es superior a su destino, o inferior a su humanidad. (...) La realidad novelesca misma es una de las realidades posibles, (...) es accidental y contiene además, en sí misma, otras posibilidades.”¹⁰⁶ El hombre, además, adquiere en la novela “iniciativa ideológica y lingüística (...) que cambia el carácter de su imagen (un tipo nuevo y superior de individualización de la imagen). (...) El héroe de la novela es, por norma, un ideólogo.”¹⁰⁷ Así pues, el protagonista de *La última noche de Dostoievski* muestra clara conciencia de sí mismo y de sus problemas con el juego. Equis en *La nave de los locos*, también se autoanaliza y critica su entorno, como Javier en *El amor es una droga dura*.¹⁰⁸

Por su parte, V. M. De Aguiar e Silva afirma que la novela moderna es un género relativamente reciente, lo cual la libera de modelos y de reglas impositivas.¹⁰⁹ El personaje es uno de los elementos estructurales fundamentales de este género y, siguiendo a Lukács, lo define como un individuo problemático frente a un mundo degradado en el que busca valores auténticos y persigue el deseo de conocerse a sí mismo, aprendiendo y probándose a través de la vivencia de múltiples aventuras. De Aguiar clasifica a los personajes, siguiendo la propuesta de Forster¹¹⁰ y añade que es el

¹⁰⁶ *Ibíd.*, páginas 481-482.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, páginas 482-483.

¹⁰⁸ En el apartado VI del presente trabajo se analizan las obsesiones de los personajes, entre otros temas.

¹⁰⁹ De Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986., comenta “La novela asimiló sincréticamente diversos géneros literarios, desde el ensayo y las memorias hasta la crónica de viajes; se incorporó múltiples registros literarios, mostrándose apta tanto para la representación de la vida cotidiana como para la creación de una atmósfera poética o para el análisis de una ideología.” (página 205). Tras el fecundo período del siglo XIX, la novela moderna opera un cambio notable y se aleja de las formas “clásicas” decimonónicas. Con escritores como Marcel Proust y Virginia Woolf se inicia la novela de análisis psicológico, con James Joyce surgen las novelas “de dimensiones míticas, construidas en torno a las recurrencias de los arquetipos”; finalmente, Kafka produce novelas simbólicas y alegóricas (páginas 206-207). Los temas se renuevan al compás de la exploración de nuevos aspectos de la realidad y del individuo; las técnicas narrativas cambian, como cambian la estructura de la trama y la presentación de los personajes. Las corrientes literarias se suceden con rapidez y reflejan los cambios operados en el pensamiento humano y en la concepción de la estética. Para terminar, De Aguiar expone una clasificación tipológica de la novela según la propuesta de W. Kaiser y menciona tres tipos: la novela de acción o acontecimiento, la novela de personaje y la novela de espacio (páginas 206-207)

¹¹⁰ Véase De Aguiar, *Ibíd.*, páginas 209-211.

segundo tipo (personaje redondo o *modelado*, como lo llama él) el que abunda en la novela contemporánea pero con unas características novedosas: la identidad y el aspecto físico del personaje contemporáneo se disuelven a favor de una observación más profunda de sus estados de ánimo y su estado psicológico.¹¹¹ Los personajes de Joyce y Kafka carecen de nombres y son designados mediante iniciales, lo cual les dota de una gran capacidad simbólica y parabólica. Lo mismo sucede con Equis, el protagonista de *La nave de los locos*.

Otro elemento estructural de gran importancia en la novela es la trama.¹¹² Las novelas, en función de la trama, pueden clasificarse en *cerradas* (con una trama compuesta por un inicio, un desarrollo y un fin, como en *La última noche de Dostoievski*), y *abiertas* (novelas cuya trama está formada por una sucesión de episodios diversos que no se reúnen en torno a una acción única y englobadora y que carece, en consecuencia, de intriga, por ejemplo, *El libro de mis primos*). En la novela abierta el elemento aglutinador de los episodios puede constituirse alrededor de un mismo personaje o de un mismo espacio o tiempo, pero nunca de una misma acción. La novela moderna, al contrario que la clásica, propugna una trama abierta, acumulativa, improvisada y sorpresiva, como se observa en las novelas rossinianas, especialmente en *El libro de mis primos*. Desarrolla, así, un tiempo múltiple y múltiples perspectivas. Con el simbolismo se propaga la poderosa influencia de la poesía sobre la novela y esto conlleva un alejamiento de la realidad y una irremediable disolución de la trama. No hay más que leer las dos primeras novelas de Peri Rossi (*El libro de mis primos* y *La nave de los locos*) para obtener un ejemplo claro. Poco después, la nueva novela contemporánea ahonda en la complejidad del yo, despreocupada por una trama sólida y

¹¹¹ Pero la novela contemporánea no sólo hace uso de personajes individuales como elemento central de su trama, sino que también se encuentran ejemplos de novelas cuyos protagonistas son una colectividad (una familia, por ejemplo) o incluso una ciudad.

¹¹² “La acción novelesca, desarrollándose en el tiempo, alimentándose de las interrelaciones de los personajes entre sí y de los personajes con el ambiente, representa el flujo y la urdimbre de la vida misma.” De Aguiar e Silva, *Ibíd.*, página 214.

cerrada, y se centra en crear “un nuevo lenguaje capaz de traducir las contradicciones y el ilogicismo del mundo interior del hombre.”¹¹³ La novela contemporánea, influida por las teorías de Freud, explora el profundo pozo del yo y desemboca en la *novela impresionista* de una Virginia Woolf o un James Joyce. La misma Peri Rossi se ha declarado, en numerosas ocasiones, influida por las tesis freudianas y esto se percibe en sus novelas. La trama da paso al flujo de la conciencia de los personajes, también al discurrir de sus sueños y obsesiones. Otras novelas eluden la trama tradicional mediante el retrato de episodios triviales o dicha trama se diluye en las novelas simbólicas (por ejemplo, Kafka, Faulkner y los surrealistas).¹¹⁴ La preferencia por una trama caótica y confusa en la novela moderna resulta de la voluntad del escritor de representar de forma lo más auténtica posible las vicisitudes de la existencia humana donde lo absurdo, lo desordenado y fragmentario aparecen constantemente. Las acronías o desórdenes temporales se relacionan directamente con la tendencia general de la novela moderna a representar el monólogo interior de los personajes y a recordar y reconstruir hechos significativos. En todas las novelas de Peri Rossi se dan estas características señaladas por De Aguiar, que forman parte, asimismo, de la nueva novela hispanoamericana, la cual se da a conocer a partir de los años 50, como la *nouveau roman* en Francia. Ambas tienen en común influencias tales como la novela impresionista de Woolf, Joyce y la novela norteamericana de Faulkner y Dos Passos.

El punto de vista es otro de los aspectos estructurales importantes de la novela moderna y se refiere a la manera de enfocar personajes y acontecimientos en la trama. La focalización se ha vuelto compleja a medida que se ha ido desarrollando la novela.¹¹⁵

¹¹³ *Ibíd.*, página 221.

¹¹⁴ “La narración novelesca se disuelve en una especie de reflexión filosófica y metafísica, los contornos de las cosas y de los seres cobran dimensiones irreales, las significaciones ocultas de carácter alegórico o esotérico se imponen frecuentemente como valores dominantes de la novela. El propósito primario y tradicional de la literatura novelesca –contar una historia- se oblitera y desfigura.” *Ibíd.*, página 225.

¹¹⁵ De Aguiar hace un repaso de los diferentes tipos de puntos de vista que se adoptan en la novela; así, menciona la novela epistolar (de naturaleza confesional; puede representar las epístolas de un solo personaje o un intercambio epistolar entre dos personas o un grupo de personas, otorgando, así, una polifonía de puntos de vista altamente significativa), la novela escrita en primera persona (con sus variantes de narrador-testigo y narrador-protagonista que mediatizan lo que ven, sin perder de vista la

Baquero Goyanes¹¹⁶ intenta establecer una definición de la novela y concluye que lo único que puede definir como tal a la novela es su “extrema flexibilidad”, rasgo que no comparte con otros géneros literarios.¹¹⁷ El criterio de extensión es inválido para diferenciar la novela del cuento y de la novela corta.¹¹⁸ La novela puede complicar las peripecias, sumarlas y desarrollarlas en variable extensión ya que es “un conjunto de notas emocionales (...) cuyo sentido completo no percibimos hasta una vez oído el último compás, leído el último capítulo.” El tono de la novela es variable, en sus intrincados movimientos puede suspender la acción, entrecruzarla con otra, describir reacciones o desarrollar pensamientos. En la novela de Peri Rossi, *Solitario de Amor*, por ejemplo, el ritmo varía en función de la ausencia y presencia de la amada dentro del espíritu de protagonista, el cual narra los hechos en primera persona. La novela se caracteriza por su *morosidad* (según Ortega y Gasset) “y por la relativa independencia de sus partes, dada por la variedad de episodios y de personajes.”¹¹⁹ En *El libro de mis primos* muchos capítulos de la novela presentan tal independencia que se acercan al cuento. La presencia de los personajes principales y del ambiente mantiene la cohesión. Siempre hay, por tanto, algún hilo unificador de los episodios “pero el movimiento y el atractivo novelesco radican en la variedad de personajes que, a lo largo de la historia, van apareciendo, y en los distintos y yuxtapuestos episodios que tales apariciones traen

mayor complicidad establecida entre el narrador y el lector), la novela en tercera persona (con un narrador-demiurgo tradicional; un narrador casi ausente que deja actuar libremente a los personajes – como sucede en el cine mudo-; o un narrador no omnisciente y vacilante propiamente contemporáneo) y la novela objetiva directamente influenciada por el cine (Faulkner Dos Passos Steinbeck, etc., desarrollan técnicas estructurales en la novela tomados del cine, donde el narrador se dedica únicamente a presentar los personajes y los acontecimientos, sin descripción, ni comentario). La novela norteamericana y la neo-realista europea acumulan hechos y personajes utilizando la técnica del montaje cinematográfico, sin un narrador omnisciente, ni un personaje testigo o protagonista. La pluralidad de puntos de vista es muy frecuente y en este caso el narrador salta de un personaje a otro identificándose sucesivamente con cada uno de ellos. Este tipo de novela exige, contrariamente a la novela tradicional, un lector atento y participativo, es decir, un ente co-creador y vigilante. *Ibíd.*, páginas 228-240.

¹¹⁶ Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, 1993 (1ª ed. de 1988).

¹¹⁷ La novela roba de otros géneros, aprovecha sus avances expresivos y se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época. *Ibíd.*, página 52.

¹¹⁸ “Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones lo que podría servir de clave con que diferenciar la *novela* del *cuento* y de la *novela corta*. Hay más afinidad entre estos dos últimos géneros, considerados en sus mutuas relaciones, que entre ambos y la novela.” *Ibíd.*, página 59.

¹¹⁹ *Ibíd.*, página 62.

consigo.”¹²⁰ Finalmente, como técnicas más utilizadas en la novela, señala Baquero el uso de la tercera persona y la omnisciencia (en dos de las novelas de Peri Rossi: *La nave de los locos* y *El amor es una droga dura*), el relativo objetivismo, los diversos puntos de vista, el uso de la primera persona y del monólogo interior (en *El libro de mis primos* y *Solitario de Amor*, por ejemplo), la forma dialogada, la escasa segunda persona, la rapidez o lentitud narrativa relacionada con la dosificación de la acción y con los saltos temporales que producen un orden temporal variable. Baquero destaca la participación del lector en la actividad creadora de la propia novela y la acentuación del interés en la técnica y no tanto en la trama. Por ejemplo, el enigma de Equis y el significado del tapiz en *La nave de los locos* o el final abierto de esta misma novela y de *El amor es una droga dura*, conducen al lector hacia la reflexión y la construcción de los vacíos dejados deliberadamente por la autora. La técnica narrativa de *La nave de los locos* y *El libro de mis primos*, además, supera a menudo la trama.

Por último, Kurt Spang realiza un estudio sintético de los géneros literarios en el que la novela destaca, como en Baquero, por su flexibilidad.¹²¹ Según él “la novela emana de una cosmovisión individualizada y subjetivizada en la que se cuestionan los valores éticos y religiosos, hecho que trae consigo una desestabilización.”¹²² En la nueva novela “se nota la influencia del cine, contagiando al ámbito verbal la forma de observación de la cámara, dando a personas y objetos una visión alienada, inmediata, no cargada con los valores semánticos y simbólicos consuetudinarios.”¹²³ La realidad

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993. Spang compara la novela con la epopeya para obtener una definición más precisa de la primera. La epopeya se basa en el convencimiento de la existencia de un orden jerárquico universal inmutable en un tiempo ajeno, en el que los personajes son tipos estáticos integrados en ese orden. El héroe épico es apromblemático y público, sus objetivos y motivos se integran en los de la comunidad ya que carece de personalidad individual.

¹²² Los personajes “son individuos o grupos de individuos problemáticos expuestos continuamente a tomar decisiones ante las exigencias que plantean las discrepancias entre ideal y realidad, entre postulados personales y mundo externo. En ello no es tan decisivo el condicionamiento externo, sino la evolución interna de la figura, en ciertos tipos de novela incluso se renuncia casi totalmente a una historia externa basando la problemática en un análisis psicológico.” *Ibíd.*, página 123. Seguidamente establece cinco etapas en la evolución de la novela: la archinovela griega, la novela picaresca, el *Quijote* y la *Princesse de Clèves*, la novela continuadora o la novela experimental y de ruptura del siglo XX y la *nouveau roman* de la segunda mitad del siglo XX. Vid. las páginas 124-128.

¹²³ *Ibíd.*, página 128.

aparece manipulada de múltiples maneras y se avanza hacia un subjetivismo mayor de dicha realidad, como se comprueba en *El libro de mis primos*, cuando se plantean diversos finales para la historia. La forma también se radicaliza en los juegos tipográficos, en los argumentos inexistentes, la inserción de textos diferentes en disposición enciclopédica, etc. “Ese atomismo sugiere de forma patente la heterogeneidad, la confusión, el caos con el que se enfrenta el hombre contemporáneo. (...) Esa descarga de materiales se propone para una recreación libre por parte del lector, para una toma de postura, una investigación y unas conclusiones distintas en cada receptor e incluso en cada recepción.”¹²⁴

Todas estas teorías contemporáneas de la novela coinciden en sus puntos básicos y añaden matices sobre la configuración característica de este género. En la obra de Cristina Peri Rossi, como se podrá comprobar a lo largo de este trabajo, la novela es el modelo narrativo menos cultivado, ya que la poesía y el cuento ocupan más de la mitad del total de su producción, sin embargo, las novelas escritas por la autora uruguayo-española son cinco ejemplares indicativos de una forma personal de entender la novela como forma flexible, narrativa, de estructuras y temas libres, en la que el fragmento se constituye como modelo estructural. En dichas novelas tienen cabida multiplicidad de textos de orígenes diversos, literarios o no, textos que establecen un entramado intertextual lleno de contenidos que obligan al lector a contribuir y reflexionar en el significado total de la obra. Los personajes que se mueven por las páginas son seres frágiles, antiheroicos e indecisos, pero altamente sensibilizados ante las diversas formas del arte. Son criaturas en liza constante con el mundo y con los individuos, en búsqueda permanente de un espacio propio ya sea en el amor al otro o en el centro de un mundo

¹²⁴ *Ibíd.*, página 129. Así, por ejemplo, se menciona la obra de Robbe-Grillet, J. Cortázar, G. Cabrera Infante y E. Sábato, entre otros. Pero estas mismas obras están siendo parodiadas en la actualidad lo cual indica un cambio de orientación en la novela novísima, según Spang, caracterizada por la renuncia al experimentalismo y el regreso a las formas narrativas clásicas. Termina el análisis de la novela apuntando la multiplicidad de clasificaciones posibles para este género, ya sea siguiendo un criterio temático o formal, lo cual incide sobre su idea de la inagotabilidad de la novela.

que les repele. Salvo las dos últimas novelas de la autora, de estructura temporal y causal lineal y uniforme, el resto de su producción novelística se caracteriza por el juego estructural del fragmento y el montaje sobre la indeterminación temporal y causal, y la presencia de una atmósfera y unos espacios cercanos al sueño o la intimidad. El punto de vista preferido de Peri Rossi para las novelas es el de un narrador-protagonista homodiegético que narra en primera persona sus experiencias, con un tono a veces lírico y otras veces irónico. El interés principal de las novelas lo constituyen los personajes y los hechos que los sitúan en un espacio ajeno. El punto en común que reúne todas estas piezas se encarna en el ámbito de la marginalidad en el que se mueven los personajes; marginalidad impuesta voluntariamente por el amor a otro o por rebeldía ante las diversas formas de poder, o impuesta involuntariamente a causa de la opresión político-social y económica de un orden militar, patriarcal y tradicional alienante. Así pues, como se ha visto en las teorías expuestas arriba, la novela cultivada por esta autora responde a los nuevos gustos del género, en un ámbito contagiado por la imagen cinematográfica y los medios de comunicación, por la relativización de la realidad, la presencia de múltiples discursos y una tradición literaria e histórica que se reinterpreta constantemente.

III.6.2. Teoría del cuento: el cuento lírico y el cuento narrativo

Por otra parte, el cuento constituye un género de gran importancia para Peri Rossi, quien ha escrito ocho volúmenes de cuentos y relatos desde finales de la década de los 60, sin contar con varias antologías que recopilan algunos cuentos ya publicados en esos ocho volúmenes.¹²⁵ Véanse previamente diversas definiciones del cuento que se han publicado. En primer lugar, V. M. De Aguiar e Silva establece brevemente una

¹²⁵ Hay también algunas antologías de cuentos de esta autora. Por ejemplo, *Por fin solos* (2004) reúne cuentos y relatos acerca del amor, es que los relatos extraídos de *Indicios Pánicos*, a modo de introducción para las diferentes partes de esta antología, aparecen titulados en cursiva, cuando en el volumen original no tenían título, sino número. La última antología es del 2007 y se titula *Cuentos reunidos*, donde incluye tres cuentos inéditos, citados en la bibliografía.

definición de cuento y novela corta. Cuento es “una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizado por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio.”¹²⁶ Al contrario que la novela, el cuento se centra exclusivamente en un episodio o una anécdota y se aproxima a la poesía en virtud de su poder de sugestión. La novela corta “se define fundamentalmente como la representación de un acontecimiento, sin la amplitud de la novela normal en el tratamiento de los personajes y la trama.”¹²⁷ En la novela corta se condensa la trama, el tiempo y el espacio; las digresiones y descripciones se abrevian o eliminan y la acción se acelera. De Aguiar, sin embargo, no ofrece una distinción muy clara entre ambos géneros narrativos breves.

La producción cuentística de Cristina Peri Rossi cuenta con la teoría que la propia autora ha elaborado y engrosado con artículos y conferencias, como, por ejemplo, en “Génesis de un cuento”.¹²⁸ La definición del género siempre ha resultado dificultosa y ha contado con numerosas aportaciones y con opiniones diversas de críticos y escritores conocidos. La perspectiva rossiniana plantea el proceso de creación como elemento de partida de su teoría cuentística. Inicialmente, destaca tres puntos importantes en el cuento: su génesis, su estructura y el uso del tiempo. Sostiene que el cuento se origina de una emoción inmediata y pasa por varias etapas antes de completarse. Lo primero es la emoción que despierta una idea en el autor, tras la reflexión y la maduración del tema, lo segundo consiste en la primera frase, muy importante para el cuento, pues ya debe contener en sí misma al narrador, la perspectiva y quizá el final (si es que lo tiene). Debe seducir al lector, interesarlo en el asunto, del mismo modo que el título, pues a través de ambos se está estableciendo el núcleo de la historia y la naturaleza del destinatario. El escritor se ocupará en descifrar el deseo del lector y complicarlo para mantener su atención, reduciendo todo lo superfluo, siendo

¹²⁶ De Aguiar, Op. cit., página 242.

¹²⁷ *Ibíd.*, página 243.

¹²⁸ C. Peri Rossi, “Génesis de un cuento”, en Eva Valcárcel, *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y Práctica*, A Coruña, Servicio de Publicacións da Universidade de A Coruña, 1997, páginas 283-291.

implacable tiene que saber que en un cuento la intensidad marcha pareja con la concentración, y que todo lo superfluo distrae y disminuye la emoción. Al mismo tiempo, como la emoción es siempre breve e intensa y el cuento pretende producirla, éste debe adaptar su estructura a la brevedad e intensidad de la misma. Resultado de ello es una estructura mecánica, exigente en intensidad y concentración, que cuenta con la primera frase como centro y punto de partida para el resto del cuento, que no es más que la glosa o el desarrollo de la misma. Respecto al uso del tiempo, Peri Rossi se decanta por la discontinuidad, lo que supone un rechazo a la omnisciencia del narrador tradicional y la reivindicación del conocimiento fragmentario del ser humano, de la percepción discontinua que el yo, también discontinuo, tiene de la realidad. La emoción resulta más eficaz para la asimilación del conocimiento; las metáforas y las palabras son la vía de expresión de éste; el sueño, el inconsciente y la subjetividad son sus procedimientos. La discontinuidad trae consigo la presencia de la elipsis, acompañada del necesario y cómplice sobreentendido entre el autor y el lector, a fin de que la comunicación de la idea sea eficaz. En el universo de la discontinuidad importa el instante, como en la poesía, y a él se subordina todo lo demás para hacerlo más profundo e intenso.

Lo dicho hasta aquí es producto de una visión personal enriquecida con las enseñanzas y las opiniones de otros teóricos importantes. A continuación se expone una breve trayectoria de la teoría del cuento desde el discurso de diversos estudiosos y escritores., empezando por E. A. Poe¹²⁹ que fue quien, en primer lugar, desarrolló una teoría completa y coherente acerca del cuento literario. De él proviene la idea del “efecto único y particular” (en palabras de Peri Rossi, “el instante”) que estructura todo lo demás, impone una selección, la limitación del espacio, y se dirige directamente al lector. Añade también que la estructura del cuento es una unidad o totalidad, debido a su

¹²⁹ E. A. Poe, *Ensayos y Crítica*, Madrid, Alianza, 1973. Se evidencia la influencia de Poe (pero también de Quiroga) en escritores y críticos posteriores, como Cortázar, Carilla, Bosch, Aira, Edwards, Imbert, Monterroso, Edelweis, Oviedo, Peri Rossi, y un largo etcétera.

lectura ininterrumpida y a su escrupulosa planificación, que es siempre consciente. Sin embargo, desde su punto de vista, el cuento se consagra a la Verdad, es decir, al significado y al razonamiento en donde la acción y los personajes son importantes; en cambio, la Belleza, el adorno, hace que el cuento pierda intensidad y fuerza; sólo resultaría más eficaz en el poema. Nuestra autora discrepa en este último punto, pues concede un gran papel a la emoción y al instante, ingredientes propios de la poesía y para ella igualmente eficaces en el cuento.

Pero los conocimientos que Cristina Peri Rossi tiene de la teoría del cuento no provienen sólo de las aportaciones extranjeras, sino también de algunos autores hispanoamericanos de cuentos. Por ejemplo, Horacio Quiroga¹³⁰, denominado por la crítica como el primer teorizador del cuento hispanoamericano, habla, al igual que Poe, de la “unidad de efecto” en la cual se debe dar la captación del lector, la brevedad y la eliminación de lo superfluo. Recoge lo dicho por el escritor inglés acerca de la Verdad y la Belleza y acerca de la estructura cerrada del cuento. Por otra parte, resalta la función de la primera frase, que debe ser el reflejo de la última, con lo cual supone una construcción reflexiva del texto. Añade la importancia de la sugerencia para lograr más atención en el lector y la importancia del tratamiento de la historia, antes que del contenido de ésta. Por último, señala que el autor debe aproximarse al “pequeño ambiente” de los personajes, acercamiento que intensifica el relato, le da unidad y le aporta una perspectiva nueva, con un narrador como posible personaje.¹³¹

Julio Cortázar, por su parte, define el cuento basándose en la noción de límite,

¹³⁰ H. Quiroga, “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, “Decálogo del perfecto cuentista” y “La Retórica del cuento” son artículos publicados en diferentes semanarios y periódicos, que has sido reunidos en el volumen titulado *Todos los cuentos*, Madrid, Colección Archivos, 1993.

¹³¹ En la misma línea, Juan Bosch justifica su propuesta sobre la idea de la unidad del tema en el cuento, teoría que el tiempo ha demostrado inválida. Según él, el tema es susceptible de dos desarrollos distintos: el ocultamiento de la sorpresa hasta el final y el continuo desarrollo del tema a lo largo del cuento. Ambos desarrollos pretenden mantener la tensión y contribuir a la intensidad del cuento. Éste se caracteriza por su particular interés por el tema sobre los personajes, un tema trascendente que favorezca el clímax de la trama. La novela, en cambio, se interesará por los personajes y por la extensión de la trama, y contará con diversos temas en su haber. Juan Bosch, *Teoría del cuento*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967.

usada estéticamente para lograr intensidad y tensión, es decir, el uso de la selección de lo necesario o imprescindible desde las primeras frases, y el uso del suspense para atrapar al lector y provocar en él una *apertura* hacia una realidad más vasta y compleja. Bajo la aparente sencillez del cuento se produce una revelación importante, dentro de una atmósfera seductora y cargada de significación. Es esencial un tema significativo, un tratamiento literario del tema y una técnica que lo desarrolle para lograr un cuento perfecto, que sirva de puente entre el autor y el lector, último eslabón de la cadena creativa. Debe haber motivación y un estilo propio a través de la técnica del “escribir tensamente, mostrar intensamente.”¹³²

De todas las propuestas estudiadas, destaca la de Anderson Imbert¹³³, en virtud de la novedad que plantea sobre ciertos postulados aceptados generalmente entre los autores señalados. Por ejemplo, para este autor y crítico, el cuento no es un género, sino que pertenece a un ámbito más específico y reducido. Además de ello, en su definición del cuento, rechaza la constante dicotomía planteada entre éste y la novela y considera al primero como el resultado de la suma entre la brevedad, entendida como unicidad, y la primacía de la trama. Dicha trama se caracteriza por ser visible y por plantear una crisis. Por otra parte, Serra defiende la existencia del lector no creativo, ya que es el narrador quien controla su lectura, y la ausencia de estrategias por parte del narrador para influir en el lector de algún modo. Esto es así porque desde la perspectiva del narrador resulta imposible prever los efectos de sus obras sobre el lector. Para él éste resulta invisible e impredecible, por tanto se construye un lector a su imagen y semejanza.

¹³² J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en Samuel Gordon (editor), *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989, páginas 185-203. Desde un enfoque estructural, Edelweis Serra, habla de la novela centrífuga, ilimitada y discontinua frente al cuento centrípeta, limitado y continuo, en el que se observa una relación directa entre el emisor, el mensaje y el lector. Y dicho lector participa del cuento desde una perspectiva creativa. Por otro lado, el cuento se aproxima al poema en tanto en cuanto en ambos es importante la comunicación, la asociación motivada entre significado y significante y un desarrollo de la trama desde un eje temporal y no espacial, como en la novela. Véase E. Serra, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978.

¹³³ Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.

Previo a este estudio, Baquero Goyanes explica las características del cuento literario de entre las cuales destaca la “breve descarga emocional” que expresa, al contrario que la novela, de “lentos y progresivos efectos.”¹³⁴ Cuento y novela se sirven generalmente de la forma narrativa prosística, pero se distinguen básicamente por sus dimensiones. El cuento, además, se aproxima mucho a la novela corta, la cual “estaría a medio camino entre el *cuento* y la *novela* sin más. (...) se recurrió a la denominación *novela corta* para designar lo que igualmente podría haber sido llamado (quizá con más propiedad) *cuento largo*.”¹³⁵ Este último término le parece más adecuado a Baquero ya que considera este género más cercano al cuento que a la novela extensa. La novela corta no es un cuento prolongado sino “un relato cuyo desarrollo ha exigido más páginas que las normales de un cuento. Al igual que éste, la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional.”¹³⁶ La novela, señalaba Baquero, tiene una estructura sinfónica, es decir, compuesta por “varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones” cuyo efecto no se percibe hasta el final. En cambio el cuento posee una sola vibración emocional y la novela corta se compone de una vibración más larga, más sostenida.¹³⁷ En la novela corta y en el cuento, a pesar de su brevedad, se concentra un instante, “algún trozo de vida expresivo e intenso.”¹³⁸ La diferencia genérica entre cuento y novela reside en realidad “en la índole de los asuntos, de los temas, ya que los encarnables en forma de cuento no suelen admitir fácilmente su ampliación novelesca. El cuento que equivalga a novela en síntesis es un producto literario deficiente”.¹³⁹ Los temas seleccionados para el cuento y la novela corta suelen ser intensos y de naturaleza

¹³⁴ M. Baquero Goyanes, Op. cit., página 116.

¹³⁵ *Ibíd.*, página 126.

¹³⁶ *Ibíd.*, página 127.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.* En la distinción entre cuento y novela, Baquero rechaza las teorías basadas en las dimensiones de ambos géneros para establecer la distinción, tampoco es factible para este estudio una distinción basada en los “componentes accesorios” señalados por Marañón, tales como personajes secundarios, acciones paralelas, descripciones o interferencias, que poseería la novela en detrimento del cuento.

¹³⁹ *Ibíd.*, página 131.

breve, una crisis, una anécdota, un recorte de vida. La novela narra una historia desde el principio hasta llegar a su final, el cuento y la novela corta narran un instante y proceden por omisión, no por acumulación, como sucede en la novela. El cuento “es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve”.¹⁴⁰ En su intensidad se percibe su afinidad a la poesía. Como el poema, la fuerza del relato reside en el hallazgo del tema y en la súbita e intensa emoción que expresa. En el cuento, por otra parte, “no hay digresiones ni personajes secundarios; es porque el cuento es argumento, ante todo.”¹⁴¹ Añade Baquero: todas esas características del cuento -condensación, instantaneidad, capacidad emocional y estética- son precisamente las que permiten y justifican de algún modo el antes propuesto allegamiento a la poesía.”¹⁴² Este allegamiento se refiere ante todo al momento mismo de la creación y al descubrimiento del tema, no al resultado. El tono del cuento se aproxima al del poema más que al de la novela, debido a su “fuerza penetrativa”. El cuento, para Baquero es una “especie literaria ligada histórica y formalmente a la novela, pero vinculada intencionalmente al hacer poético, con el que tantas coincidencias presenta”.¹⁴³ Finalmente, en base a estas reflexiones, Baquero Goyanes define el cuento de este modo:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ibíd.*, página 133.

¹⁴¹ *Ibíd.*, página 135. Baquero recoge la teoría del cuento de J. Cortázar en una larga cita del escritor en la que éste compara la novela con el cine y el cuento con la fotografía. Ello le da la oportunidad de hablar del orden abierto de la novela y de la estructura limitada del cuento. En el orden abierto de la novela y del film, se insertan los elementos parciales y acumulativos que no excluyen el clímax; en cambio, el cuento y la fotografía se distinguen por su necesaria selección de elementos *significativos* y por la *apertura*, es decir, por su capacidad de sugestión y evocación de la grandeza que se adivina en la brevedad de su estructura. La novela se entretiene en recrear un efecto en el lector, el cuento produce un efecto de choque, rápido, breve e intenso, utilizando pocos ingredientes para producirlo, como, por ejemplo el efecto de la primera frase, en la que se aprieta la esencia del tema.

¹⁴² *Ibíd.*, página 136.

¹⁴³ *Ibíd.*, página 139.

¹⁴⁴ *Idem.* En lo que se refiere a las técnicas narrativas que se utilizan en el cuento y en la novela, no se

Dentro de todo este conjunto de aportaciones¹⁴⁵, sin embargo, las constantes se plantean y resumen la naturaleza de un género tan complejo y difícil de definir. Ante todo, la *brevidad*, planteada no como una limitación de páginas, sino como un principio de limitación al que siguen la *intensidad* o la *selección*¹⁴⁶; la *tensión* o la seducción del lector; la estructura cerrada o al menos rígida en la mayor parte de los casos, en los que se evidencia la *unidad interna* del cuento y la consideración de éste como un *género autónomo* y específico a pesar de su dificultad. Finalmente, la subjetividad que impregna el cuento literario contemporáneo lo aproxima a la poesía gracias a la herencia vanguardista, idea que Peri Rossi comparte especialmente y hasta tal punto que, a veces, resulta verdaderamente dificultoso el distinguir un cuento de un poema en prosa. Todas

aprecian diferencias notables, salvo en aspectos tales como, por ejemplo, la descripción, la cual se extiende en la novela y se muestra a veces como un elemento accesorio. La descripción en el cuento es escasa, pero si está incluida, será porque ejerce una función primordial en el argumento. Así sucede también con el diálogo, el cual es habitual en las novelas, pero en el cuento se limita a unas breves líneas que dependen de la trama y no tanto de las situaciones accesorias. Las “descripciones retardatarias” y los “diálogos divagatorios” están excluidos del cuento debido a su necesidad de economizar las palabras. El tiempo también es utilizado de manera diferente en el cuento donde, aunque como en la novela, “cabe la mayor libertad y elasticidad en lo que se refiere a efectos de amplificación o reducción temporal, siempre supondrá, no obstante, un elemento decisivo y diferenciador la cuestión de límites: los impuestos por sus reducidas dimensiones. Pero justamente en esos límites está la fuerza, la potencia estética y emocional del cuento” (página 149). El cuento narra instantes cargados de trascendencia de manera sutil, ocultando su complejidad. En la novela se da un juego de tensiones y treguas en el argumento, pero en el cuento sólo hay tensión, por ello resulta atractivo para el lector, pero de difícil escritura para el narrador, ya que le exige cuidado y control absoluto sobre la trama.

¹⁴⁵ Para obtener mayor información sobre el cuento se recomienda la lectura de los prólogos de las siguientes antologías: Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*; Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*; Oscar Hahn, *Antología del cuento fantástico*; y para una información más orientada a la ubicación histórica de los cuentos y sus autores: J. M. Oviedo en su prólogo a la *Antología crítica del cuento hispanoamericano, 1830-1920 y 1920-1980*. (Véase la bibliografía)

¹⁴⁶ Kurt Spang (Op. cit.) analiza brevemente el cuento y señala: “la materia del cuento, preferentemente, se configura alrededor de un episodio, un suceso insólito, a menudo vinculado con figuras insólitas. Este evento se presenta en su punto álgido, prescindiendo de una introducción detallada. Desde el momento culminante se camina rápidamente hacia el desenlace que no tiene por qué presentar una solución definitiva de la problemática evocada. Con frecuencia el cuento tiene un final abierto dejando al lector la labor de buscar una salida del enredo planteado.” (página 110) En lo insólito del tema cabe lo universal, la sugerencia de trascendencia. El conflicto planteado en el tema revela con frecuencia la problemática contemporánea existencial o de corte externo o situacional. En definitiva, los rasgos que observa este estudioso en el cuento remiten a la condensación (referida al interés por el argumento y no por la psicología de los personajes) y la síntesis (o economía de recursos literarios tales como descripciones, detalles y caracterizaciones. El narrador, según Spang “se sitúa como observador distanciado, no siempre omnisciente, y presenta las figuras y el desarrollo de la historia en presentaciones escénicas, es decir, evocando las figuras en acción. Se prescinde de diálogos extensos, se observa una acusada tendencia a la simbolización. Cobran especial importancia los títulos, los principios y los finales de los cuentos. Se podría resumir diciendo que el cuento es el arte de la omisión.” (Ibíd.) En virtud de la brevedad del cuento, el lenguaje adquiere mayor importancia en sus detalles que en narraciones extensas: prescinde de digresiones y se inclina por un estilo medio con sintaxis sobria.

estas características definen acertadamente el cuento cultivado por Peri Rossi, en el que demuestra siempre gran preocupación estético-semántica y un gran control de su estructura. Sonia Mattalía al definir el cuento rossiniano comenta:

Para Peri Rossi, el relato breve se conecta compositivamente con la escritura poética, se desliga de la propuesta maquinista de toda una tradición de escritores rioplatenses -Quiroga, Borges, Cortázar- inspirados en la composición del relato como artefacto eficaz a lo Poe y trabaja ya en sus primeros libros de cuentos la construcción de climas cargados de presagios, cercanos a los de su magistral compatriota Felisberto Hernández. La intensidad de los cuentos de Peri Rossi surge de las resonancias de esas atmósferas que trascienden la pequeña historia de sus personajes y se convierten en alegorías congeladas de contextos históricos e imaginarios sociales.¹⁴⁷

Por otro lado, Peri Rossi escribe relatos, es decir, microtextos que comparten con el cuento las principales características de intensidad, selección y tensión, pero cuyo contenido es muy puntual, más cercano a la reflexión o al impulso lírico que al de una historia con principio y fin. En los relatos no hay personajes con identidad desarrollada o con un rol definido, ya que no cuentan historias sino anécdotas breves, reflexiones inesperadas o plasman arrebatos líricos, como se puede comprobar con el volumen de cuentos y relatos, titulado *Indicios pánicos*. La naturaleza fragmentaria, breve, inesperada y puntual de estos relatos remite a un origen vanguardista, lírico y experimental propio de las primeras producciones de esta autora.

Volviendo a los cuentos, una lectura atenta a la obra cuentística de Peri Rossi ofrece una visión clara de la estructura general que sigue y de sus posibilidades. El cuento rossiniano se compone de las tres partes tradicionales: inicio, nudo y desenlace; a pesar de la sencillez de esta estructura, sin embargo, es necesario hacer algunas matizaciones. Los inicios se reducen a lo que se da en llamar, en este trabajo, *frases-eje* que inauguran el cuento y también proporcionan el tema de éste, su núcleo. Por

¹⁴⁷ Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003, página 220.

ejemplo: “El juego lo habíamos inventado Ariadna y yo en una noche de hastío.”¹⁴⁸

Tras el tema viene la glosa, es decir, la historia desarrollada, marcada por los cambios de ritmo: directamente, mediante nexos e indicaciones temporales, e indirectamente, con cambios de tono. Por último, el desenlace o el final, abrupto a veces, abierto o cerrado, siempre exige una reflexión y, generalmente, no aporta una solución definitiva al conflicto narrado.¹⁴⁹ Por ejemplo:

(...) Entonces, cuando alguien (no sé quién), cuente esta historia, la historia, de Eurídice en el museo, deberá terminarla así: “Cuando la luz postrera se hizo”.
 Cuando la luz postrera se hizo.¹⁵⁰

El final puede estar ubicado en un futuro incierto o inminente, puede estar ausente y en su lugar haber una conclusión rítmica, o puede estar presente y constituir la solución (el desenlace tradicional) o la continuidad del problema. Por lo general, los finales conclusivos se localizan en el clímax de la historia en Peri Rossi, suelen sorprender o conmover al lector con gran eficacia. Es frecuente, también, un final rítmico que corta el relato o prolonga la historia hacia un futuro desconocido o previsible: “-La mancha se estiraba como un pez-. ¿Puede darme un cigarrillo?”¹⁵¹ En este caso el final abrupto parece sugerir una continuidad de la historia que el lector debe realizar por su cuenta. El tono general del cuento puede llevarnos a pensar en un final desastroso para el protagonista, aunque sobre él no haya nada escrito. A veces, incluso no hay un final, sólo una puerta abierta a más acontecimientos que el lector podrá rellenar y completar con su propia imaginación creativa. Este procedimiento elusivo

¹⁴⁸ “Los juegos”, *Los museos abandonados*, página 81. Como se ha dicho en la introducción de esta tesis, por razones de comodidad, se hará referencia a las obras de Peri Rossi mediante la cita del correspondiente título en siglas. A *Los museos abandonados* le corresponderá la sigla MA, a *Indicios Pánicos*, IP; a *La tarde del dinosaurio*, TD; a *La rebelión de los niños*, RN; a *El museo de los esfuerzos inútiles*, MEI; a *Una pasión prohibida*, PP; *Cosmoagonías* se la citará como tal y *Desastres íntimos* mediante las siglas DI. Con las novelas sucederá lo mismo: *El libro de mis primos* se citará como LMP; *La nave de los locos* como LNL; *Solitario de amor* como SA; *La última noche de Dostoievski* como UND y *El amor es una droga dura* como ADD.

¹⁴⁹ Por ejemplo en *Los museos abandonados* los finales son todos conclusivos.

¹⁵⁰ “Un cuento para Eurídice”, MA, página 12

¹⁵¹ “La grieta”, MEI, página 62.

exige un lector activo, un lector que debe permanecer atento a la lectura y aportar parte de su propia creatividad en ella.

Aparte de la estructura tripartita ejemplificada, se encuentra también un caso de estructura circular en el cuento titulado “Cartas”. Las frases iniciales se repiten al final con algunas variaciones. El efecto es el de reenganchar de nuevo el comienzo, sin rupturas:

Recibo muchísimas cartas y lamento no poder contestar la mayoría de ellas, ya que no tengo domicilio fijo, ni máquina de escribir. De todos modos, es muy frecuente que las cartas no me lleguen...¹⁵²

El relato circular introduce al lector en una odisea sin descanso, sin finalidad y la sensación de incapacidad o vulnerabilidad que crea es debido precisamente al sentimiento de estar atrapado en algo que escapa al control y domina al sujeto.

Hasta ahora se ha examinado la estructura lineal y la circular, sin embargo también se observan en la escritura rossiniana cuentos no lineales que ya se analizarán en el apartado correspondiente al tiempo.

En la escritura de Cristina Peri Rossi, el lirismo que poseen muchos de sus cuentos y algunas de sus novelas se percibe, también, a través de un análisis descriptivo de éstos. En ellos es frecuente la espacialización de las frases, las repeticiones y los paralelismos, que recuerdan a la música, las enumeraciones acumulativas y las digresiones (la *amplificatio*). También abundan las metáforas, la ausencia de acciones importantes, la presencia de un espacio indeterminado o borroso, de un ritmo lento y un tiempo estancado. La diferencia se aprecia mediante un análisis confrontado entre el cuento lírico y el narrativo.¹⁵³

En los cuentos líricos, es más habitual un lenguaje poetizado, íntimo y culto; un lenguaje dominado por la musicalidad, por el sustantivo y el adjetivo, y por los verbos

¹⁵² “Cartas”, *MEI*, páginas 84-87.

de lengua y de estado. Abundan los recursos literarios como la *amplificatio* (que opera dos resultados en el texto, según sea su uso: por una parte, ralentiza el ritmo y prolonga las digresiones dentro de los cuentos líricos; por otra parte, acelera el ritmo, lo vuelve raudo, angustioso o vacilante como en los cuentos narrativos) y las metáforas: “(...) la ciudad hecha una gran explanada mortuoria, campo de crucifixión, lupanar sangriento.”¹⁵⁴ Además de las comparaciones:

Yo rememoraba: cuanto sabía, cuanto podía recordar, cuanto pudiera traer a la memoria como a nave mecida, podía suscitar en su fino cuerpo, en su piel desnuda, el erizamiento del dolor, cual una bandera, el rasguño de la pena, penetrándole como el estilete de un sucio insecto que sobrevolara su piel.¹⁵⁵

Personificaciones como, por ejemplo: “El sol, grande, magnífico, ahogando con su luz la débil agonía de las ciudades.”¹⁵⁶ O algún ejemplo de cosificación:

-(...) El desfiladero caliente de tu cuello por donde yo hubiera querido descender la quilla, la hoz, el ancla, al otro lado del Oyapuc, para no volver. Insectos zumbadores rondaban la luz y la miel de tus ojos verdes que te la regaló una noche de tormenta y de estío un indio de Caiapós.

Tu garganta desfiladero.¹⁵⁷

Por último, también se observan ejemplos de animalización positiva, en la que se idealiza a la amada atribuyéndole cualidades animales que remiten a la belleza, la gracilidad, delicadeza y misterio:

Ariadna desvelada, vuelta gamo sombrío (...) y vuelta gata (...) como animal hambriento penetró por los cráteres abiertos y oscuros de los jarrones, donde yo no estaba.¹⁵⁸

¹⁵³ Por otro lado, Peri Rossi ha mencionado la diferencia que para ella existe entre cuento lírico y cuento simbólico en la entrevista con Gustavo San Román. Véase el apartado III.

¹⁵⁴ “Los refugios”, *MA*, página 145.

¹⁵⁵ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, páginas 112-113.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, página 111.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, página 121.

¹⁵⁸ “Los juegos”, *MA*, página 86.

Asimismo son habituales las descripciones, los detalles sutiles, las estilizaciones. En cambio, en el lenguaje de los cuentos narrativos el verbo que marca acción eleva su importancia por encima del nombre y los adjetivos resultan escasos. En ellos interesa sobre todo la acción, aunque eso no quiere decir que carezcan de cierto lirismo: en los cuentos narrativos examinados encontramos, también, comparaciones, metáforas y algunas personificaciones. La volubilidad de los géneros es casi una norma dentro de los cuentos líricos y narrativos de Peri Rossi. No es raro encontrar una descripción prolongada, expresiva y detallista en un cuento narrativo como “La condena”, donde destaca la presencia del cuadro oscuro, cuya importancia hace necesaria una atención mayor en su caracterización.

(...) La ansiedad me hizo recorrer el pasillo como si hubiera extraviado algo. Por alguna rara razón, nadie lo estaba mirando. Los visitantes se dirigían hacia otros cuadros, más grandes, menos angustiantes. Me detuve y fijé los ojos en la pequeña nave gris. Volvía a ver la luz amarilla que me recordaba un foco y la vaga figura colgada, en medio de la intensa oscuridad. Si retiraba los ojos de ella, me sumía en la inmensidad negra del mar, ¿o era del cielo? Las pinceladas, brillantes, podían casi tocarse. Subyugado, permanecí varios minutos, hasta que la intensidad de la negrura me espantó y volví a huir.¹⁵⁹

El estilo de Peri Rossi rezuma lirismo y sensualismo, además de ironía ácida, más evidente en otros cuentos de su producción. (Una completa lectura al cuento titulado “El Museo de los Esfuerzos Inútiles” puede dar una idea aproximada de tal ironía). A través de su lenguaje y sus metáforas se extrae una visión muy personal del mundo, donde el onirismo, el lirismo, el erotismo, la estética de los objetos y los cuerpos, la destrucción y la soledad del ser se erigen como los componentes originales de su fórmula.

El ritmo varía frecuentemente en los cuentos de Peri Rossi; y constituye un factor más que contribuye a marcar una distinción descriptiva entre el cuento lírico y el cuento narrativo. Ninguno de estos géneros aparece en su estado puro en ninguno de los

¹⁵⁹ “La condena”, *PP*, página 172.

cuentos estudiados, sin embargo, se nota el predominio de uno sobre otro en alguno de ellos. En los cuentos líricos suele notarse un ritmo lento que pretende reproducir la intimidad y la monotonía del tiempo y el espacio que comparten los personajes. Importa el pensamiento, las sensaciones y los sentimientos (aparecen frecuentemente digresiones, reflexiones, evocaciones, etc.); el lenguaje se estiliza y estiliza los objetos y los seres que describe. Así, por ejemplo, en “Los juegos”, “Un cuento para Eurídice”, “Los refugios”; “4”, “18”-“22”, “26. Los trapezistas”, “29”, “34”, “40. Selene I” y “41. Selene II”, “42”. A veces el ritmo se acelera, como en “Los juegos”, cuando se narran las búsquedas obsesivas y los comportamientos animalizados de los personajes, y en “Los refugios”, a través de la agilidad de sus diálogos y la angustia de la protagonista (que también se da en las intervenciones de Eurídice, en “Un cuento para Eurídice”). Los cambios de tono también introducen cambios de ritmo, mayormente relacionados con la inestabilidad del estado psíquico de los personajes. Obsérvese una muestra del ritmo lírico:

En los patios, el silencio gótico y ascendente me penetró por la piel desnuda, despertándome el miedo que llevaba oculto entre los atajos de la piel y de las venas. Hieráticos yesos de pie, mirábanme desde arriba, ausentes de expresión, pero constantes, firmes, desvelados. Verdes estatuas cenicientas, entre las cortinas, abrían el paso, o lo detenían, delante de las puertas. El silencio, en el espacio yerto, yermo, inundaba el museo como la concha de un ataúd, petrificada; un silencio enorme y augusto, obeso, profundo, lleno de sombra y de ceniza; en todos lados, veíanse tristes despojos de nuestro juego: como residuos de olas, danzaban por el suelo, como basuras al viento, trozos de yeso y mármol, papeles, tiaras, innúmeros restos sin dueño, manos grises, hombros inertes, espaldas desmontadas, senos chirles...¹⁶⁰

Los cuentos narrativos se interesan por la acción y transcurren con un ritmo más acelerado y más habitual en la prosa narrativa. Apenas hay digresiones o largas evocaciones que retarden la acción (a veces, algún breve inciso aclaratorio). El interés se centra en los hechos de la historia y en las reacciones externas de los personajes. A

¹⁶⁰ “Los juegos”, *MA*, página 100.

grosso modo son historias objetivas; por ejemplo: los cuentos incluidos en *RN* (a excepción de “La Anunciación”) o en *MEI*, entre otros.

III.6.3. La poesía y otros géneros narrativos: ensayo y biografía

Cristina Peri Rossi ha demostrado a lo largo de su vida y obra su inagotable capacidad de innovación en diferentes géneros literarios. No sólo en novelas y cuentos se puede apreciar su calidad: también ha sido alabada y premiada su obra poética, la cual se compone de diez volúmenes que comprenden desde el año 1971 hasta el 2003. Su obra poética ha sido estudiada en diversos artículos por estudiosos como Verani, Fariña Busto, Kaminsky o Mattalía, entre otros;¹⁶¹ asimismo, ha recibido abundantes premios y reconocimientos por parte de la crítica literaria. A grandes rasgos y de forma general, su poesía se caracteriza por la brevedad y la austeridad, por la presencia de símbolos y metáforas, por la concisión lingüística y por la tendencia hacia el uso de la narratividad, sin obviar, por ello, el lirismo tradicional de este género. En su poesía se desarrollan los mismos temas que en su narrativa, aunque el erotismo y el exilio parecen más presentes en sus poemas. Mediante la palabra poética contagiada de narratividad, se destila ironía, lirismo y humor, la alegoría se muestra tímidamente, la intertextualidad tiene importante cabida (como se observa, por ejemplo, en *Las musas inquietantes*, poemario de 1999 que recrea cuadros que figuran en láminas pequeñas al final del libro) y las experimentaciones formales las cuales, al igual que en su narrativa, se muestran plenamente en sus primeros años de producción, para pasar posteriormente a la casi completa austeridad formal. De sus poemarios destaca el primero de ellos, titulado *Evohé* (1971), debido al considerado, en su momento, “atrevido” contenido, ya que recrea el amor lésbico sin pudores ni censuras. Este poemario juega con la identificación mujer-palabra y se compone de micro-poemas de una o dos líneas o poemas breves que juegan con el espacio de la hoja en blanco. Muchos de estos poemas recuerdan a los

¹⁶¹ Vid. bibliografía.

haiku japoneses, en clara conexión con el gusto de las vanguardias.¹⁶² Posteriormente, Peri Rossi escribe varios libros de poemas centrados en el tema del exilio, como *Descripción de un naufragio* (1975), que cuenta con largos poemas de desesperación en una alegórica travesía marítima donde el exilio y el erotismo están presentes,¹⁶³ *Lingüística general* (1979), que ahonda en la travesía vital del sujeto lírico y presenta ya una forma más austera y contenida, *Europa después de la lluvia* (1987), donde los viajes por Europa y el amor son los temas centrales, etc. Uno de los últimos poemarios dedicados al exilio ha sido publicado en 2003 con el indicativo título de *Estado de exilio*, en donde se recogen poemas escritos por la autora desde los primeros años de su exilio en España. El resto de su producción alterna el tema del exilio con el erotismo y la veneración a las palabras, sinónimas de mujer, de pasión y de constelación de horizontes. Sus últimos trabajos poéticos se limitan a antologías como *Estrategias del deseo* (2004), *Poesía reunida* (2005) y *Mi casa es la escritura* (2006), con la excepción del nuevo poemario *Habitación de hotel* (2007).

Acerca de la poesía rossiniana ha hablado Ana M^a Moix en un artículo suyo en el que repasa la obra literaria de esta autora. Del poemario *Lingüística general* señala la ambigüedad como tema principal, además de la ironía de su título, ya que presenta una “metodología, la ambigüedad del lenguaje” la cual “sirve para mostrar -al convertirse en temática- la poesía y el amor como un mismo acto creativo (tema abordado ya en *Diáspora*)”¹⁶⁴ y continúa:

Deduciríase de todo ello que *Lingüística general* no casa con otros libros de la

¹⁶² Véase el estudio breve que Sonia Mattalía realiza del poemario *Evoché* en su libro *Máscaras suele vestir* (Op. cit.), capítulo VII, páginas 224-237.

¹⁶³ Ana M^a Moix define este poemario con estas palabras: “Dos aspectos de la condición humana (el amoroso y el político) de los que se nutre esencialmente la obra de Cristina Peri Rossi y, que, con frecuencia, aparecen como una misma experiencia, o como dos experiencias paralelas de idéntico signo, sobre todo en *Descripción de un naufragio*, primer libro que publica en Barcelona, en 1972. La historia de un naufragio político y sentimental descrita a través de una rica imaginería que hace referencia tanto al ámbito personal, íntimo, como al social y político. Es el tratamiento épico-cívico de la derrota en la que al fracaso sentimental de los seres humanos se une el fracaso político (...)” En su artículo titulado “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 60.

¹⁶⁴ A. M^a Moix, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 58.

escritora uruguaya como *Descripción de un naufragio*, por ejemplo, que encierran un espíritu crítico respecto a una realidad política y social determinada. Por el contrario, viene a esclarecer el proceso creativo de esta autora cuya obra, por mucha incidencia que presente respecto a la faceta histórica de la realidad, nunca ha sido una mera acumulación de hechos reales, en bruto, sino un constante nombrar una serie determinada de hechos con la intervención -en ese ejercicio nominativo- de la ideología, memoria, pensamiento, sueños, símbolos, imaginación, etc., de la autora. Sin tratarse de una obra autobiográfica (...) sus vivencias son de naturaleza literaria y esto no porque sus vivencias se produzcan a un nivel completamente despegado de la realidad sino porque, en cuanto estas experiencias se producen, en cuanto la autora las vive las nombra al mismo tiempo.¹⁶⁵

Ana M^a Moix observa, pues, gran unidad en la obra literaria rossiniana la cual se nutre del la realidad cotidiana y política y también de lo insólito e inesperado. Por otra parte, Peri Rossi ha hablado de su poesía en entrevistas y artículos diversos.¹⁶⁶ En uno de ellos comenta:

Los primeros libros que escribí en el exilio fueron más líricos, porque en aquel momento la actitud lírica era la que más se aproximaba a mis sentimientos. *Descripción de un naufragio*, por ejemplo, es una alegoría de un fracaso no sólo político, sino también sentimental, porque el exilio no necesariamente junta a las parejas, a veces las separa de manera irremediable. En *Diáspora* (esa palabra después se hizo simbólica) traté de mostrar qué es lo que estaba pasando con mi generación en América Latina.¹⁶⁷

Finalmente, acerca de *Diáspora*, Peri Rossi destaca la abundancia de poemas rebeldes y desmitificadores de la grandeza europea desde el punto de vista de una latinoamericana exiliada. Añade: “Es un libro del exilio, con un deseo de no integrarse en la cultura europea, de mantener la conciencia de latinoamericana, de mujer y de exiliada.”¹⁶⁸

Por otro lado, Peri Rossi ha escrito dos ensayos y una biografía personal o ensayo testimonial acerca de su amigo y admirado escritor Julio Cortázar. El primero de

¹⁶⁵ *Ibíd.*, páginas 58-59.

¹⁶⁶ Véase la diferencia que establece Peri Rossi entre prosa y poesía en el apartado III.5 incluido en este trabajo.

¹⁶⁷ Miguel Riera, “Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, Ed. cit., página 21.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, página 22.

estos ensayos se titula *Fantasías Eróticas* y data de 1991. En él se tratan diversos temas relacionados con la sexualidad, el erotismo y la pornografía. Peri Rossi, con una prosa fluida y natural, realiza un repaso de las fantasías masculinas y femeninas más frecuentes, la ambigüedad sexual, la homosexualidad y el papel de los sentidos en la vida erótica. En este trabajo aparecen múltiples referencias al arte, el cine y la literatura, amén de citas de diversos estudiosos y ensayistas acerca del amor y el sexo. Este ensayo, por otra parte, posibilita un conocimiento más profundo de la visión abierta que Peri Rossi tiene de los deseos y fantasías del individuo, los cuales se reflejan constantemente en su narrativa. El segundo ensayo escrito por esta autora es de fecha reciente (2004) y se titula *Cuando fumar era un placer*, libro en el que con ironía y curiosidad Peri Rossi, ex-fumadora por necesidad, conduce al lector hacia la historia del tabaco, sus anécdotas y su añoranza por el cigarro. Es una obra de prosa ligera que reúne datos de fuentes literarias, cinematográficas y médicas, entre otras, para analizar el cotidiano hecho de fumar, sus implicaciones sensuales, sociales e históricas. Por último, la autora ha escrito una breve biografía titulada *Julio Cortázar, el gran cronopio* (2001) en donde reúne los recuerdos sentimentales de su amistad con el carismático escritor argentino en París y Barcelona. En este libro se recogen diversos acontecimientos: el primer encuentro con el escritor, las experiencias de ambos en el exilio, su estancia en Mallorca, el recuerdo de Carol, la malograda esposa de Cortázar, y los últimos contactos antes de la muerte del escritor. En el libro se recogen también los quince poemas que Cortázar dedicó a Cristina Peri Rossi y algunos fragmentos preferidos por ella de la obra de Cortázar, además de una breve biografía en fechas de dicho escritor.

Así pues, Peri Rossi demuestra gran soltura expresiva y notable calidad en diversos géneros, de los cuales destacan la poesía y la narrativa extensa y breve. También ha escrito multitud de artículos de opinión, reseñas y prólogos, ha traducido diversos libros y ha colaborado en múltiples congresos con comunicaciones referidas a

su propia obra.¹⁶⁹ En el transcurso de su vida ha demostrado una gran capacidad creativa e innovadora, amén de una alta actividad intelectual y un profundo interés por las artes y las letras. A continuación se procederá al análisis completo de su obra narrativa en un intento de caracterizar lo más fielmente posible ese fascinante espíritu de apertura y ese compromiso con el deseo tan defendidos en la escritura de la autora.

¹⁶⁹ Peri Rossi ha prologado y traducido textos de Jean Cocteau, Margerite Duras, Lucía Etxebarría, Clarice Linspector, Liliana Mizrahi y J.J. Arreola. Ha reseñado obras como *La octava maravilla*, de Vlady Kociancich o *Manolón y Miguelín*, de Joao Guimaraes Rosa.

IV. LA ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA EN LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI

En este apartado entran en consideración recursos estructurales de la lengua tales como la amplificación, la alegoría con la metáfora y la comparación, la intertextualidad y las herencias vanguardistas con un breve apunte sobre la ironía y la hipérbole. El análisis incluye las novelas y los cuentos de la autora.

IV.1 Amplificación

La amplificación es un recurso retórico cuya función consiste, como su propio nombre indica, en amplificar un texto añadiendo diversos datos o desarrollando temas que generalmente atrasan la acción pero recrean una atmósfera, un sentimiento, una situación con diversos fines. Uno de ellos puede ser la intriga, otro la verosimilitud, otro el suspenso lírico de la acción, otro el realce de una idea, y otro, por ejemplo, el puro goce lírico y lúdico de acumular palabras llenas de referencias. La amplificación se desarrolla mediante formas diversas que corresponden a procedimientos estilísticos distintos. Los procedimientos de la amplificación son: la acumulación, la enumeración, la digresión, el paralelismo, el asíndeton, el polisíndeton, la repetición, la recurrencia semántica o sintáctica, etc.

La acumulación ha sido definida por Marchese y Forradellas como “una figura retórica de tipo sintáctico que consiste en la seriación de términos o sintagmas de naturaleza similar e idéntica función, muchas veces interactuando con efectos de musicación por iteración –o contraste- de la sonoridad final. (...)”¹ Por otro lado,

¹ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991, páginas 17-18. “La acumulación es un procedimiento clásico de la *amplificación*. (...) Los límites entre la acumulación y la enumeración no siempre son claros; quizá la acumulación presente una menor lógica en la relación entre los elementos en su orden, lo que conlleva que ésta parezca poder prolongarse indefinidamente o que se puedan introducir elementos distintos entre los expresos, y que la serie de objetos, sentimientos, imágenes se presenten de forma desordenada o desestructurada. (...) Spitzer habla de acumulación (o enumeración) caótica, considerándola como uno de los procedimientos estilísticos

Fernando Marcos Álvarez², la define como “*amplificación* que consiste en la adición de unos elementos (palabras o unidades superiores) a otros siempre que sus significados, sin ser sinónimos, sean muy concisos y semánticamente complementarios o correlativos por mencionar realidades próximas, pero distintas. El conjunto evoca un único concepto.”

Helena Beristáin³ considera la acumulación como “procedimiento discursivo considerado por algunos autores como una figura retórica (de pensamiento) y que, en general, es descrito en términos semejantes a los que se emplean para la enumeración, o bien se define como figura de la elocución, de naturaleza diversívoca y opuesta, por ello, a la sinonimia. (...) a veces aparece explicada como un procedimiento propio de la *amplificación*.” Se construye aglomerando elementos de alguna manera correlativos, por adición acumulativa. Demeterio Estébanez Calderón⁴ coincide con Beristáin al considerarla una técnica estilística usada en la *amplificación*. Para él, es una “figura retórica consistente en la enumeración o adición de una serie de palabras, sintagmas o proposiciones interrelacionados por su función análoga y complementaria en la descripción de un personaje, acontecimiento, situación, etc. (...) presenta ciertas semejanzas con la enumeración, de la que se diferencia (...) por el hecho de implicar ésta un mayor sentido del orden y ser empleada especialmente en la enunciación de los elementos que constituyen series o conjuntos.”

Una figura muy frecuente en la escritura de Peri Rossi, dentro de la *amplificación*, es la enumeración. Marchese y Forradellas⁵ la consideran “una forma de

típicos de la lírica contemporánea; Borges, que construye muchos de sus poemas por procedimientos de acumulación (...), niega la posibilidad de que en una acumulación o enumeración no haya un orden subyacente, que es preciso descubrir.” (págs. 17-18)

² F. Marcos Álvarez, *Diccionario Práctico de Recursos Expresivos (Figuras y Tropos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1989, página 10.

³ H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Ed. Porrúa, 1992, páginas 29-32.

⁴ D. Estébanez Calderón, *Diccionario de teoría literaria*, Madrid, Alianza, 1996, páginas 15-16.

⁵ “La enumeración puede ser completa, cuando se presentan los dos últimos miembros ligados por coordinación; incompleta, cuando la unión de los miembros es por yuxtaposición y se produce asíndeton;

organización del discurso afín a la acumulación, de la que se diferencia por ser un modo de definición propio de los conjuntos: consiste en reseñar los elementos que los componen.” Según Fernando Marcos Álvarez⁶, “consiste en la seriación analítica de las partes de un todo o en la expresión de ideas referidas al mismo asunto, hecho con rapidez, brevedad y de forma sucesiva. La relación enumerativa no puede ser sinonímica y todos sus elementos han de realizar la misma función sintáctica.”

Beristáin⁷ contempla la amplificación como una figura perteneciente a la descripción, al igual que Estébanez Calderón, quien la define como figura retórica que “consiste en la adición o presentación sucesiva de realidades vinculadas entre sí como elementos integrantes de un conjunto (...), o una serie de conjuntos relacionados y vinculados mediante polisíndeton o asíndeton. (...) se utiliza en las diversas formas de descripción, y es un recurso que, junto a la acumulación y congeries, es empleado en el procedimiento retórico de la amplificación. (...) el término enumeración se utiliza también para designar la parte final de un discurso en la que se repiten, en forma de breve recapitulación, las razones expuestas con anterioridad, por separado y extensamente.”⁸

mixta, si la unión de los miembros es por polisíndeton (...). Muy frecuente, sobre todo en prosa, es la recapitulación, en la que se anticipa o se relega al final un elemento que define al conjunto desarrollado en la enumeración; así se subraya con cierto énfasis el concepto fundamental sobre el que se quiere insistir. (...) Cuando la enumeración quiere ser total y absoluta, incluso con ordenación externa de los elementos, se llama inventario (...) Si dos o más elementos de un texto tienen sus elementos en relación biyectiva entre ellos, entonces aparece la forma de construcción denominada correlación. (...) frecuente en la poesía contemporánea, es la llamada “enumeración elíptica”, que intenta dirigir la atención sobre los objetos, cargados de valor simbólico, y sobre todo relacionados con un eje común (...) que el lector ha de identificar. (...) En algún tipo de poesía, en el monólogo interior y, sobre todo, en el flujo de conciencia, la enumeración puede desembocar en la enumeración caótica.” Marchese y Forraddellas, Op. cit., páginas 126-127.

⁶ F. Marcos Álvarez, Op. cit, página 59. La enumeración caótica es una “sucesión desordenada y arbitraria de los miembros de una correlación enumerativa.” Idem.

⁷ H. Beristáin, Op. cit., páginas 174-179.

⁸ “Si la adición es de elementos integrantes de un conjunto, se denomina enumeración simple, si es de conjuntos, enumeración compleja. (...) La enumeración puede ser parcial o exhaustiva (en el segundo caso se denomina *inventario*), amplificadora y demorada o bien sintetizadora, ordenada y progresiva o meramente acumulativa, desordenada o caótica. (...)” D. Estébanez Calderón, Op. cit, páginas 333-334.

La repetición es otro de las figuras pertenecientes a la amplificación que Cristina Peri Rossi utiliza en muchos de sus textos narrativos y se puede dar bajo diversas formas: repetición semántica, sintáctica, asonántica o, por último, léxica. Marcos Álvarez⁹ la define así: “Dícese de cualquier recurso expresivo que se base en la reiteración de la misma palabra, de palabras con sustancia fonética muy parecida, de palabras distintas con la misma función oracional, de palabras de igual o próximo significado, tanto al principio, en medio o al final de un texto y así conseguir intensificar su contenido”. Helena Beristáin¹⁰, al igual que Marchese y Forradellas¹¹, enumera diversos tipos de repeticiones y define esta figura: “Procedimiento retórico general que abarca una serie de *figuras* de la *elocución* o la construcción del *discurso*. Consiste en la reiteración de *palabras* idénticas, o de igualdad relajada, o bien en la igualdad de *significación* de las palabras. (...) La repetición puede darse por contacto, (...) o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático.”¹²

Por otro lado, Beristáin¹³ califica el paralelismo como un “recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario en sus diferentes niveles, de manera que se correspondan. (...) se trata de la relación especialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados; y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas, morfológicas, sintáctico-semánticas o semánticas, y se revela también la red de relaciones que determinan la estructura del texto. Tales relaciones

⁹ F. Marcos Álvarez, Op. cit., página 122.

¹⁰ H. Beristáin, Op. cit, páginas 419-420.

¹¹ Marchese y Forradellas, Op. cit, página 347. “La repetición o iteración es uno de los procedimientos retóricos más antiguos, cumpliéndose con ella el mecanismo de la *adiectio*, de la suma de un término a otro”. (Cita a Lausberg) “Es patente el valor enfático de la figura, afín a la amplificación, a la antanaclasis, a la antimetátesis, a la diáfora, a la epanadiplosis, a la epanalepsis, a la epífora, a la epizeusis, a la regresión, etc. La iteración es, pues, más que una figura, puesto que abarca diferentes modalidades estilísticas y, por lo que se refiere a la poesía, puede emparentarse a la correlación, al *coupling* y al principio jakobsoniano de la equivalencia”.

¹² Estébanez Calderón asocia este recurso a la poesía y comenta: “En todo poema aparecen elementos reiterativos con esa función: ya sea el acento, las pausas, la aliteración, el isosilabismo, la rima o el estribillo, etc.” D. Estébanez Calderón, Op. cit., página 923.

¹³ H. Beristáin, Op. cit., páginas 382-383.

pueden darse por analogía o por oposición.” Algunas figuras de naturaleza paralelística son el metro, la rima, el estribillo, el polisíndeton, el quiasmo, la comparación, el oxímoron, la lítote, etc.¹⁴

Marchese y Forradellas definen la digresión como “aquella parte del relato o, en general, de un discurso en la que el escritor, pareciendo alejarse del tema que está tratando, divaga sobre aspectos que aparentemente son secundarios o complementarios, deteniéndose a describir un paisaje o insertando en la *fábula* otro relato distinto(...), una anécdota, un recuerdo, etc. (...)”¹⁵ La digresión tiene distintas finalidades: complicar la acción; pausar la acción principal para provocar el suspense; puede coincidir con una analepsis; o puede tener intención documental, como elemento referencial de apoyo para dar verosimilitud a hechos y personajes de la narración. La digresión es clasificada por Lázaro Carreter¹⁶ en dos tipos: “La primera consiste en salirse del tema; ocurre cuando se emplean comparaciones o símiles. La segunda consiste en anticiparse al curso de los acontecimientos, para tomar enseguida, rehaciendo el camino, el hilo del relato (...)”

Beristáin¹⁷, estudia la digresión, considerándola: “Interrupción en alguna medida justificada, del hilo temático del *discurso* antes de que se haya completado una de sus

¹⁴ Fernando Lázaro Carreter define el paralelismo así: "Disposición del discurso de tal modo que se repitan en dos o más versos (...), un mismo pensamiento o dos pensamientos antitéticos. La forma más elemental es aquella en que se reproduce las mismas palabras como una leve variación. O bien mantenimiento de una misma estructura en dos o más frases seguidas." F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990, página 312. En el *Diccionario de Términos e "Ismos" Literarios*, el paralelismo supone "la ordenación clara e igual de partes de la frase o frases enteras; el paralelismo es uno de los principios básicos de la expresión poética." (VV.AA., *Diccionario de Términos e "Ismos" Literarios*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1977, página 112.) A. Marchese y J. Forradellas (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1991, páginas 308-310) definen el paralelismo desde dos puntos de vista: el de Greimas y el de E. Asensio y ambos sitúan este recurso sobre todo dentro del ámbito de la poesía.

¹⁵“(...) Un caso especial de la digresión es la llamada parábasis, tan frecuente en la tragedia griega: el autor, por medio de un corifeo, daba a conocer a los espectadores sus intenciones, sus opiniones, etc. No vemos la razón para limitar este término a aquel uso: podría extenderse a los casos de intrusión del autor en la obra, bien directamente, bien por medio de juicios personales.” Marchese y Forradellas, Op. cit, página 102.

¹⁶ F. Lázaro Carreter, Op. cit, página 144.

¹⁷ H. Beristáin, Op. cit., páginas 150-151.

partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir (...), introducir una *comparación*, un *personaje*, poner un ejemplo, etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia. La *digresio* es un tipo de *aversio* (...), pues es un apartamiento respecto del asunto tratado, y suele tomar la forma de otras *figuras* como la *licencia*, *concesión*, *dubitación*, *descripción*, *apóstrofe*. (...) A veces se presenta con *amplificación*, es decir como una repetición en que se abunda en el mismo pensamiento ampliándolo y enriqueciéndolo con sucesivas ideas complementarias.”¹⁸

Una vez definidas, se analizarán a continuación estas figuras en la narrativa de Peri Rossi.

IV.1.1. La amplificación neobarroca en *El libro de mis primos*

El modelo literario barroco ha sido reinterpretado en la literatura latinoamericana moderna sobre todo a partir de los años 60. Se le han dado muchas etiquetas y se han dicho muchas cosas acerca de él. Como afirma Severo Sarduy, es necesario delimitar el concepto barroco y neo-barroco. Según él:

contrariamente al lugar común que presenta al barroco como un simple deseo de evasión, de oscuridad o de exquisitez, creo que el exceso barroco tiene hoy una función más precisa y radical: ser barroco, hoy, creo, significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña -o, como se dice “racional”- de los bienes, en el centro y fundamento mismo de esa administración y de todo su soporte: el lenguaje, el espacio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento, de su

¹⁸ Estébanez Calderón comenta: “Los tipos más frecuentes de digresión suelen ser las comparaciones, anécdotas, recuerdos y ejemplos en la oratoria y en la literatura didáctica (...), ciertas descripciones de espacios, personajes, indumentaria, etc. Las evocaciones, anticipaciones o prolepsis, retrospectiones, intercalación de relatos metadieéticos, etc., son otras tantas formas de digresión en la narrativa.” D. Estébanez Calderón, Op. cit, páginas 290-291.

comunicación. (...) El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas.¹⁹

Estas palabras definen de manera muy acertada el manejo intencional del neo-barroco por parte de la escritora uruguayo-española Cristina Peri Rossi en su producción literaria de los años 60 hasta los años 80. En la década de los 90 su estilo se modera y opta por la dosificación de recursos y el uso de un lenguaje más directo, pero no menos eficaz para sus fines. La reivindicación de la libertad y la defensa del deseo, pues, permanecen fuertes a lo largo de toda su producción. Su obra neo-barroca más representativa es una novela escrita en Montevideo y publicada en 1969: *El libro de mis primos*.²⁰ En esta novela, además, se observa la confluencia de dos herencias literarias distantes en el tiempo, pero, en cierto modo, relacionadas por su deseo de revolucionar el arte, son, pues, el barroco y la vanguardia, tendencias que se reinterpretan y confluyen armónicamente en esta obra audaz, sorprendente y compleja. Desde la óptica neo-barroca, Peri Rossi desarrolla el recurso de la amplificación, el cual se estudiará aquí, destacando sus procedimientos más conocidos: la enumeración, la repetición y la digresión.²¹

¹⁹ Entrevista con Jean-Michel Fossey: “Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria”, en Severo Sarduy, Madrid, Fundamentos, 1976, página 16.

²⁰ La primera edición de esta novela es de la editorial Marcha (Montevideo, 1969), la cual presenta ciertas características que la primera edición española del año 1976 (Barcelona, Plaza y Janés) o segunda edición de la novela no reproduce, como un poema que abre la novela, las notas a pie de página de las páginas 78, 79 y 118 (correspondientes a las páginas 100, 102, 154 de la segunda) que identifican a los autores cuyos textos se incorporaron en la novela, las distancias gráficas entre diversos bloques tipográficos y la estructura del título “La muerte de mi padre”, el cual, en la primera edición, aparecía con letras irregulares, minúsculas con mayúsculas dispuestas arbitrariamente y no en línea horizontal. Por último, en la segunda edición tampoco se incluye el índice de la última página, necesario para orientar al lector en el curso de la lectura intencionalmente desorganizada y caótica de esta novela. La tercera edición (Barcelona, Grijalbo, 1989), en cambio, presenta ciertas mejoras, aunque no se ha podido localizar. En ella no se suprime nada de la primera edición y el índice se coloca en la página 9. Las notas a pie de página mencionadas se localizan en las páginas 99, 100 y 151, respectivamente. Para este trabajo se ha utilizado la segunda edición, pero sin perder de vista sus carencias, así como sus fallos, por ejemplo, cuando señala que la primera edición es del año 1965.

²¹ Por otro lado, partiendo de la herencia vanguardista, la autora desarrolla juegos de palabras (distorsiones, neologismos, onomatopeyas), juegos tipográficos (puntuación ausente o arbitraria, uso del espacio y las líneas quebradas, uso arbitrario de mayúsculas y minúsculas, abundancia de paréntesis, etc.) y rupturas sintácticas o interrupciones de palabras y frases. Todos estos recursos, a veces de origen

Cristina Peri Rossi, pues, utiliza diversos recursos adscritos al neo-barroco, ya definidos por Carlos Raúl Narvárez,²² pero la amplificación se ha convertido en un rasgo caracterizador de su escritura. Particularmente sus primeras producciones revisten una forma llena de contenidos, referencias y experimentaciones formales. La misma autora reconoce en una entrevista haber tenido una etapa barroca: “(...) hay derroche. Y me di cuenta que no estaba mal, haber tenido una etapa barroca y ganar cierto rigor”.²³

La lengua para Peri Rossi es una pasión²⁴ en donde las palabras cobran una importancia elevada porque

La palabra tiene historia, está viva. Los escritores lo sabemos bien: las palabras no sólo dicen lo que dicen, sino, sobre todo, lo que no quieren decir. Una palabra puesta en juego con otras, tiene un diferente poder de evocación. Los escritores sabemos también que las palabras nacen en un momento histórico dado, tienen que ver con el hombre, con el momento que se vive, cambian de significación e incluso mueren. (...) Las palabras tienen densidad, color, al juntarse con otras cobran nuevos sentidos, toman parte.²⁵

Esta idea se repite en otras entrevistas:

común, sirven a un propósito marcado por la autora donde el compromiso con el arte y con el ser humano posee igual importancia.

²² Carlos Raúl Narvárez, *La escritura plural el infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*, Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1991. Véase concretamente en capítulo II: “*El libro de mis primos* y la praxis del neo-barroco latinoamericano actual”, páginas 43-72. Narvárez, en su completo estudio de esta novela, señala las características que la definen como novela barroca, incluyendo elementos tan vanguardistas como las enumeraciones caóticas, las rupturas sintácticas y los caligramas. En *LMP* encuentra condensaciones, proliferaciones y sustituciones metafóricas. De este conjunto destacamos las “proliferaciones condensadas” (enumeraciones caóticas) que señalan dos perspectivas opuestas: la noción panteísta del universo, la cual no aparece en esta novela, o la visión sin fe panteísta o de carácter disyuntivo, que caracteriza a *LMP* como novela fragmentaria. Por otro lado, a nivel intratextual Narvárez señala, entre otros, los gramas fonéticos, que incluyen en sí mismos las aliteraciones, los caligramas, las onomatopeyas y las reiteraciones intensivas de una isotopía. Finalmente, el estudioso hace notar la configuración barroca de la casa familiar, descentrada y dispersa, disociada del calor maternal, al contrario que la casa definida por Gaston Bachelard desde la perspectiva de la topofilia. Los personajes, por otro lado, presentan una construcción barroca basada en la indefinición y la maleabilidad de sus identidades y rasgos físicos.

²³ Adriana J. Bergero (coord.), “Yo me percibo como una escritora de la Modernidad”: Una entrevista con Cristina Peri Rossi. Esta entrevista fue llevada a cabo el 17 de mayo de 1992 en la Universidad de California, Los Ángeles”, Ed. cit., página 77.

²⁴ Cristina Peri Rossi, “Entorno de mi obra: texto-contexto”, en Sonia Mattalía y Joan del Alcázar (coord.), *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Eds. del CEPS, 2000, página 16.

²⁵ En la intervención de C. Peri Rossi incluida en Mónica A. Gorenberg (comp.), *Acerca de la escritura*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, páginas 13 y 19.

Me enamoro de palabras, en cualquier lengua. Y de las voces que las pronuncian. Creo que las palabras son pequeños fetiches. De ahí a inventar símbolos y vocablos hay sólo un paso.²⁶

En otra entrevista efectuada a la autora por Gustavo San Román²⁷ se encuentra un apartado titulado “4. Enumeraciones y digresiones” en el que la autora desarrolla ese tema e insiste en la importancia de las palabras:

Pienso que por un lado hay un pecado de esteticismo que uno cuando es muy joven comete -Borges decía que cuando es joven uno es barroco. Por otro lado para mí las palabras son muy vivas. (...) cada palabra era un cajón (...) las palabras estaban vivas (...) las palabras nacen en una época, tienen una biografía, algunas mueren. Entonces las enumeraciones responden a una cosa lúdica: es el gozo de nombrar, la cosa panteísta de que el lenguaje está para nombrar las cosas, y lo primero es el verbo. Es entonces, un poco pagar tributo al gusto de nombrar.

Ángel Rama²⁸ nota la tendencia acumulativa y amplificadora en la escritura rossiniana. Afirma que su obra:

²⁶ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 98. También en una entrevista realizada por Elena Golano nuestra autora confirma su amor a las palabras: “Las palabras tienen una densidad. Tienen sexo, tienen color, como ya dijo Rimbaud, pero esencialmente tienen sonido. A partir de ahí se puede crear. El poema tiene que despertar en el lector no sólo el concepto de lo que se dice, sino la parte lúdica también, que siempre existe en la literatura. El poeta juega con la palabra como juega un niño con cubos en su cuarto. (...) Evocación es la palabra clave. El verdadero lector es el que conoce la capacidad de las palabras que suscitan una cantidad de referencias por evocación. (...) La palabra es una caja de resonancias (...) Las palabras tienen vida. Nacen y mueren en momentos determinados.” Véase Elena Golano, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., páginas 48 y 49. En la misma revista (*Quimera*), pero en el número 81 encontramos otra entrevista, esta vez efectuada por Susana Camps, en la que Peri Rossi reitera su apego a las palabras. A raíz de la aparición de diccionarios en su obra narrativa, Camps pregunta a la autora si éstos son reflejo de una necesidad de definición. La autora uruguaya contesta: “No, eso es por mi amor por las palabras. (...) Uno de los amores de mi vida es mi amor por las palabras (...) Para mí las palabras son seres vivos, tienen color, forma, peso. (...) Yo disfruto con la lengua. Es un placer. (...) Yo creía que las palabras eran como cofres. ..) Cuando tengo ganas de sentir un placer puro me pongo a leer un diccionario. (...) Por otro lado, nombrar las cosas es imitar a Dios, bautizar es lo que hace el sumo sacerdote, en este sentido, el poeta y el mago de la tribu se parecen.” Véase Susana Camps, “La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 47.

²⁷ Gustavo San Román, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., páginas 1043-1044.

²⁸ Ángel Rama, *La generación crítica. 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972, página 243.

(...) corrobora ese mismo tacto de lo imprevisible, inseguro e inestructurado de lo real, a través del sistema de acumulación que configura una falsa solución de precisión. Una de esas notas irrefrenables de la creación de Peri Rossi es su abundancia reiterante, su verdadera incapacidad para detenerse en una sola forma, rotunda y significativa, su necesidad de agregar incesantes ejemplos que son incesantes palabras y comparaciones de una misma situación.

La acumulación de datos, los inventarios, las repeticiones, las acciones encadenadas responden a un marco de motivación lúdico y placentero. Podrá apreciarse en su primera novela, narración de juventud muy lúcida y de gran calidad, titulada *LMP*. En esta novela compuesta de capítulos-cuento el barroquismo queda patente en la abundancia de enumeraciones, inventarios y repeticiones que se observan en el cuerpo del texto. Se tomará como modelo de amplificación esta obra debido a que se trata de la novela más barroca y experimental de la autora y porque en ella, como se ha dicho, abundan ejemplos de procedimientos de la amplificación que luego se observarán en sus novelas posteriores aunque de una forma mucho más moderada. El carácter lúdico y experimental del uso de la amplificación, por otra parte, queda firmemente señalado a través de la naturaleza del propio protagonista de esta novela: un niño lleno de imaginación y sensibilidad que observa de forma aguda su entorno y, en especial, a los adultos que forman parte de su familia.

IV.1.1.1. Enumeración

En un análisis pormenorizado de *LMP* se han observado diversos tipos de enumeración y repetición además de un uso frecuente de digresiones, que se verán más adelante. Primeramente se estudiarán las enumeraciones que se dan en el texto mediante la selección de varios ejemplos y su análisis.

En la escritura rossiniana las enumeraciones son frecuentes pero de períodos breves, es decir, de una media de tres a cuatro elementos. La enumeración mínima, de

dos elementos, es la más abundante de todas y la que, junto con la de tres y cuatro elementos, más se encontrará en toda la obra narrativa de la autora uruguaya. Por ejemplo, es frecuente encontrar dos gerundios yuxtapuestos o unidos por el nexa “y”; lo más habitual, sin embargo, es la presencia de dos o más adjetivos o participios yuxtapuestos o coordinados. Véanse unos ejemplos de cada caso extraídos de la novela:

Horacio, mi seguidor, que anda conmigo entre las plantas, siempre jugando y cuidando no pisar las flores, que ama tanto.

Cómo una gran masa de niebla empezó a avanzar, a invadirnos, a inundarnos, caminando suavemente por el camino y por el aire, tragándose a cada paso a cada bocanada de humo de nuestro alrededor (...) ²⁹

En ambos ejemplos el uso de los gerundios es distinto. En el primero, sirven para caracterizar a un personaje y no aceleran el ritmo de la narración; en cambio, el segundo ejemplo se compone de varios paralelismos polisintéticos (“a” + infinitivo, “por el” + sustantivo, “a cada” + sustantivo) y una yuxtaposición de dos gerundios que agilizan el ritmo y componen un cuadro de acciones progresivas e inexorables.

Por otra parte, los adjetivos y participios abundan considerablemente en grupos de dos: “Mi tío Andrés parecía totalmente agotado y confundido” ³⁰. O como en el ejemplo que sigue:

Yo le miro la frente, donde una enorme vena violácea le marca la mitad, le miro las sienas transpiradas donde nace el pelo, le miro los ojos, azules y embriagados de brillo, le miro las manos, firmes, largas y duras, empecinadas en un movimiento circular que no termina nunca. ³¹

La abundancia de grupúsculos de adjetivos y participios, además de infinitivos, revelan la naturaleza descriptiva y digresiva de esta novela en donde se combinan

²⁹ *LMP*, páginas 64 y 117 respectivamente.

³⁰ *Ibíd.*, página 75.

³¹ *Ibíd.*, página 132.

múltiples formas enumerativas. Estas formas corresponden a una novela sin trama definida, apenas perfilada en los capítulos-cuento que la conforman; una novela de esencia lírica y formato narrativo.

Como se ha visto en los fragmentos transcritos arriba, las enumeraciones se refieren a contenidos distintos: hay enumeraciones dinámicas (de acciones) cuya finalidad consiste en acelerar el ritmo del texto y enumeraciones estáticas (en su mayoría, descriptivas, digresivas y reiterativas) de densa carga sensorial en las que entrar en juego objetos, cualidades y lugares. Este último tipo detiene la acción y densifica el contenido del texto. No obstante, hay enumeraciones descriptivas que aceleran el ritmo interno de la historia pero retrasan la acción o que, por el contrario, provocan un paréntesis lírico o una pausa en el ritmo acelerado de la acción. Así pues, se encuentran enumeraciones cuya función puede ser ralentizadora (generalmente del tipo digresivo-descriptiva) o aceleradora. Un ejemplo de enumeración ralentizadora (digresiva, en este caso) se localiza en el capítulo titulado “V. OLIVERIO. El llanto”:

Mi tío pareció vencido. Alguien le había propinado un golpe demasiado fuerte, pensé que él se sentía agobiado. Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarle amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbémela como si fuera de miel. La angustia era una dama nueva en le jardín y se la reverenciaba un poco, y yo le llevaría flores para colocárselas a los pies, o quizás entre las manos con que cubriría sus senos o tal vez en los senos mismos y ella me hamacaría me mecería niño nuevo flor nueva arrullándome entre las plantas.³²

Los pensamientos del protagonista vagan libremente alrededor de una idea. Desarrollan un paréntesis en la narración que enriquece el conocimiento interno del personaje por parte del lector. La voz del narrador-protagonista cobra mayor

³² *Ibíd.*, página 75.

importancia que la narración misma y muestra una visión nueva y altamente imaginativa de la realidad.³³

La suspensión de la acción principal se da muchas veces a través de la descripción, otro recurso muy frecuente en esta novela y que suele aparecer con forma de enumeraciones de cualidades o lugares. Ya se ha comprobado el afán descriptivo de esta novela en el uso de enumeraciones breves compuestas por adjetivos o participios. Véase ahora un ejemplo de enumeración descriptiva:

Yo daba vueltas por el solar, mirando apenas las sombras que se cruzaban a mi paso, débiles y sugestivas, de ojos brillantes y pántinas de polvo pálido alrededor de las mejillas, o pántinas de polvo azul, cenizoso, cercando las pupilas; había ojos como piedras mojadas por el agua, en playas rumorosas y nocturnas, que despiden centellas por la noche; ojos acuosos como lagos tristes, desagotados por las máquinas; ojos desleídos y azules, impuros, llenos de blanco; otros, eran ojos malignos, exasperados, que tenían el color verde y negruzco de los troncos, en días de lluvias invernales –cuando después de mucho llover, la humedad ha calado adentro de la madera-, y había ojos atorbellinados y que se agitaban en la noche, buscando compañía. Las sombras, que yo no conocía, se perdían en la oscuridad del jardín, como en secretos pasadizos medievales.³⁴

En este ejemplo se aprecia dinamicidad interna, aunque no hay progresión de ninguna acción externa, repeticiones y una estructura oracional paralelística, aunque no de forma regular. En la narrativa de Cristina Peri Rossi es frecuente encontrar enumeraciones paralelísticas y anafóricas. Las repeticiones de nexos o palabras otorgan a la enumeración un aspecto lírico. Ya sea una enumeración estática o dinámica el paralelismo y la repetición recuerdan al poema. Por otro lado, las descripciones crean una pintura vívida y sensual de los objetos, seres y espacios que habitan la novela. Su naturaleza digresiva y estática conduce a momentos de alta calidad lírica y estética. Pero

³³ Carlos Raúl Narváez en su libro titulado *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi* (Op. cit.) afirma que la autora recurre al fluir de conciencia para narrar hechos en lugar de acudir al narrador. Véase el capítulo VII del libro, en donde uno de los epígrafes dice: “ELP como historia no-narrada.”

³⁴ *LMP*, páginas 82-83.

no sólo hay enumeraciones estáticas, es decir, que detengan la acción principal. A pesar de no existir una trama definida, en cada capítulo-cuento se desarrolla alguna pequeña historia que forma parte del mosaico familiar que Peri Rossi pretende mostrar al lector. Es factible, por tanto, la presencia de enumeraciones o acumulaciones de acciones que hacen progresar una anécdota o que pueden formar parte de una digresión, un paréntesis, con forma de recuerdo o fantasía. En el ejemplo siguiente la acumulación de verbos configura un texto de ritmo veloz e incluso frenético y obsesivo. El fragmento forma parte del capítulo XI titulado “Lo que sucedió con las mujeres de mi casa, de cómo mi tío Andrés quiso domesticarlas, pero ellas le comieron una mano y el gato maulló toda la noche”. Este capítulo ejemplifica en su totalidad el uso de la acumulación dinámica y la enumeración progresiva.

Cuando no da más, mi tío Andrés las espanta con la escoba, pero ellas no le hacen mucho caso; se trepan a los sillones, se sientan en los asientos de cuero, muy orondas, y allí defecan, conversan, chillan, cacarean, picotean, se rascan, abren sus alas, meten los picos amarillos y callosos en los agujeros que le quedan entre las alas y se buscan los piojos; a veces se pelean entre ellas, entonces arman un gran alboroto, saltando unas sobre otras, los picos en alto, las alas abiertas, desplegadas como colchas (...) ³⁵

La dinamicidad no siempre está al servicio de la historia y puede producirse en un paréntesis digresivo. Por ejemplo:

Pero mis dedos, independientes de mi voluntad, se negaban a hundirse en aquellas heladas llanuras; rechazaban el contacto con los monjes negros, en los patios superiores del piano, y cuando de la enorme vastedad conseguía desgarrar un sonido, casi siempre se trataba de un graznido áspero, tenebroso, que por la ventana se descolgaba, como un sombrero negro trasladado por el viento. Como aquel paraguas descalabrado que voló por el aire, sus alas negras precipitándose y fue a estrellarse al suelo, como un enorme murciélago de alas quebradas fue cayendo y yo lo confundí y tuve miedo, todos los murciélagos girando, chillando, chillando, girando sobre mí. ³⁶

³⁵ *Ibíd.*, página 158.

³⁶ *Ibíd.*, páginas 28-29.

Este ejemplo muestra el uso digresivo de una enumeración dinámica, algo que podría parecer contradictorio. En este caso se trata de la descripción de una serie de acciones que surgen de la imaginación del narrador y de su memoria. La acción del capítulo no progresa pero sí se acelera el ritmo interno del texto. Esta enumeración acelerada y repetitiva describe un recuerdo exacerbado por la imaginación y la angustia del narrador.

Por otra parte, en las novelas de Peri Rossi son frecuentes las combinaciones de distintos tipos de enumeraciones en el cuerpo de una misma enumeración o acumulación de elementos. Son fáciles de encontrar también enumeraciones o acumulaciones en las que se combinan elementos yuxtapuestos con una serie polisindética. Marchese y Forradellas³⁷ hablaban de enumeraciones completas (comas + nexos “y” para cerrar la serie), incompletas (asindéticas) y mixtas (polisintéticas). Peri Rossi tiende a la combinación de estas clases de enumeración además de a la repetición de nexos. Por ejemplo:

Con Aurelia fue diferente; cansado y manso, anhelando la luz y la claridad, la caricia dulce, el reposo remanso de un hueco abrigado, cuando desmayaba y difícilmente hacía pie en medio del agua que crecía y asediaba, me recosté a la playa iluminada y deslumbrante de Aurelia, sujeto a una corriente retornante, mansa de lumbres, Aurelia descansando, acariciándome, contándome una ecuación de cosmogonías que había descubierto en un libro de matemáticas.³⁸

La enumeración combina polisíndeton y asíndeton, es decir, combina, la enumeración mixta, completa e incompleta. La narración se vuelve caleidoscopio de objetos, seres, estados y acciones que se entremezclan enriqueciendo los contenidos y los sonidos de la narración. El texto se vuelve cuadro sin progresión objetiva o externa.

³⁷ A Marchese y J. Forradellas, Op. cit, páginas 126-127.

³⁸ *LMP*, página 193.

El ritmo lo marca la propia subjetividad del narrador, cuyos pensamientos derivan en direcciones distintas dentro de un mismo texto. A veces, la naturaleza errática de las enumeraciones y repeticiones que surgen de la mente imaginativa del narrador llega a ser tal que la forma pierde su sujeción a la norma y se desarrolla como una corriente de conciencia o un monólogo interior a veces frenético, impredecible y caótico. En *LMP* se observan variados ejemplos de enumeraciones sin comas ni puntuación normativa, lo cual acentúa el aspecto acumulativo y caótico de algunas de estas enumeraciones e incluso de algunos inventarios que salpican la narración. En cuarenta y seis ocasiones en la novela nuestra autora recurre a la ausencia de puntuación en las enumeraciones o al uso de una puntuación arbitraria y rebelde.³⁹ Analícese un ejemplo:

(...) ella mirándome yo mugiendo ella cantando yo encogido ella me mira yo me trepo por sus piernas hasta los durazos bájame Bájate ella cabizbaja alcanzo las frutas más puras, las que están más cerca del cielo de luna clara (ayer apenas se abrió una flor) y me sereno mamá me baja me ventila me canta una canción yo me arrimo arrimante mojo mi hocico en la humedad de las plantas y lo arrastro suavemente por sus piernas ella me seca la cara las manos los cabellos le doy pequeños topitos, juego a quebrarla mamá durazno una gran planta la noche de luna por el camino que Alberti descifniera todo el jardín abandonado.⁴⁰

En las enumeraciones de puntuación irregular o ausente el ritmo es acelerado. El aliento se agota en ellas, las ideas se acumulan, las acciones se superponen y se entremezclan llegando a crear una ilusión de simultaneidad. El protagonista infantil piensa atropelladamente, dejando total libertad a la imaginación y a la creatividad. Su espíritu sensible percibe y valora la realidad con sus múltiples matices. El juego

³⁹ Carlos Raúl Narvárez considera las enumeraciones caóticas como parte de las “proliferaciones condensadas”, cuyo origen proviene del barroco. Las enumeraciones caóticas expresan dos ideologías distintas: o bien reflejan una visión panteísta del universo, donde el ser humano y la realidad objetiva se encuentran en equilibrio armónico (función conjuntiva), o bien expresan “un universo descentrado, incoherente y hostil, a veces inexplicable”, donde el ser humano se siente perdido y “lo codifica literalmente, subrayando su fragmentarismo, la separación, o vacío que se abre entre todos los objetos que lo configuran” (función disyuntiva). En *LMP* se refleja el segundo caso. Véase en *La escritura plural e infinita* (Op. cit.), página 59.

⁴⁰ *LMP*, páginas 46-47.

consiste en observar y nombrar, y, al mismo tiempo, aprehender la realidad libre de toda sujeción a normas o convenciones adultas. El resultado es un texto lleno de referencias, de lirismo, sensualidad e imaginación. La visión subjetiva del niño extraña la realidad y proporciona una vía a lo otro, a lo que no se ve, a lo que generalmente no se le otorga importancia porque forma parte de la cotidianeidad. Esta nueva realidad, que es la misma de siempre, pero aumentada, observada a través de la lupa de un niño carente de prejuicios, limita con la irrealidad. Dicha irrealidad es más cercana en textos sin puntuación donde todo carece de asideros y el lector debe reconstruir el sentido del texto. Las interpretaciones, además, se multiplican cuanto menos puntuación haya, pues las palabras así combinadas crean nuevos sentidos y nuevas asociaciones. Algo parecido sucede con los inventarios, cuya exhaustividad agotadora revelan una mente despierta y detallista.

Los inventarios son escasos pero altamente caracterizadores de un modo de escritura personal en la obra de Cristina Peri Rossi. Como ya se ha mencionado, nuestra autora ha señalado en varias ocasiones su amor por las palabras y por los diccionarios. El placer de nombrar se percibe en estos inventarios que salpican su obra aunque con más frecuencia en su etapa de juventud que en la de su madurez literaria. Estos inventarios obsesivos y puntuales dotan a sus textos de una visión compleja y de asociaciones aparentemente caóticas de elementos que recuerdan al impulso del surrealismo (como sucede con las enumeraciones sin puntuación). En *LMP* hay inventarios que logran reunir hasta treinta y cuatro elementos, aunque en el caso de esta novela, abundan más los de once elementos. A continuación se reproduce un inventario de treinta y un elementos distintos; obsérvese la repetición de nexos así como su variedad y la combinación del asíndeton con el polisíndeton. Tal combinación proporciona al texto una rica variedad rítmica.

Y como no consigo responder algo satisfactorio (efectivamente, no me duelen las muelas, ni el estómago, no deseo nada especial, he aprendido la lección del día, no se ha muerto mi perra, no me he caído, ni lastimado las rodillas, no he disputado con mis primos, no he perdido algo muy querido, no tengo miedo de la oscuridad, de los ruidos, de los hombres desconocidos, no me apena nada, estoy en buen estado de salud, mi ropa es limpia, en mis bolsillos hay dinero, caramelos, escarapelas, botones, retratos de la familia, voy de paseo, tengo una pieza de juguetes y de entretenimientos, he aprendido a nadar, a andar en sulky, a manejar una avioneta, a calcular, a leer poemas, sé la geografía del África, cuál, es el período de reproducción de las especies, me construirán un laboratorio, mi madre me ama), mi padre, mi tío, mi abuela, mi hermano, mi otro tío, mi primo, mi maestro, mi edecán se enerva, y termina gritando: “Por favor, di por qué demonios lloras” (...) ⁴¹

El narrador infantil enumera de forma aparentemente caótica elementos diversos. Se trata de un inventario lleno de asociaciones subjetivas, las cuales, en realidad, ordenan las frases, en lugar de utilizar un criterio contagiado de lógica o madurez, como correspondería a una mente que ya ha asimilado las normas de la sociedad, las convenciones y la tradición de su cultura. No sigue un orden, puesto que ciertas cosas se repiten (saberse la lección del día, saberse la geografía de ciertos países...): es un inventario detallado, cuya celeridad expresa el estado nervioso e inquieto de un niño muy activo, hipersensible y creativo.

Las enumeraciones en Cristina Peri Rossi son abundantes y de forma muy variada. Hay enumeraciones breves pero también inventarios de considerable extensión. Se ha comprobado, además, que constantemente se combinan diversos tipos formales de enumeraciones ya que éstas suelen componerse también de repeticiones, polisíndeton o asíndeton. Su naturaleza puede ser estática (reiterativa, muchas veces) o dinámica y su finalidad digresiva, descriptiva, progresiva o reiterativa, entre otras. La naturaleza de las enumeraciones puede combinarse con finalidades distintas; así es posible encontrar, pongamos por caso, enumeraciones digresivas de ritmo interno dinámico pero que

⁴¹ *Ibíd.*, página 53.

constituyen un paréntesis o una pausa en la trama principal. En novelas posteriores Peri Rossi seguirá haciendo uso continuado de la enumeración y ya no incluirá inventarios salvo en escasas ocasiones. Las enumeraciones seguirán siendo un recurso muy utilizado, pero serán más breves y abundarán las de carácter dinámico sobre las estáticas, ya que en novelas posteriores la trama adquirirá mayor importancia y la enumeración de acciones será frecuente. Sin embargo en su tercera novela, *Solitario de amor (SA)*, continúa la línea de *LMP* ya que incluye numerosas enumeraciones de carácter estático y lírico. Ambas novelas expresan la visión de sus protagonistas y su mundo interior, lo cual hace posible que la enumeración digresiva abunde en detrimento de la progresiva, que de todas formas no se descarta ya que existe un ritmo interno que responde a las emociones y estados de ánimo del narrador-protagonista. Otra novela que abunda en enumeraciones combinadas es *La nave de los locos (LNL)* continuadora del afán experimentador de la autora y de su tendencia barroca. A partir de *SA* (novela escrita en 1988) se percibe una tendencia general hacia una narración lacónica donde la trama tiene forma definida. No se renunciará al uso de los procedimientos de la amplificación, pero su presencia será menor.

IV.1.1.2. Repetición

La repetición es otro de los recursos que abundan en la narrativa rossiniana. Se encuentran muchos ejemplos de ella en su etapa de literaria más barroca y experimental, aquella que abarca sus primeras producciones hasta *SA*. Posteriormente, el uso de la repetición es menor, pero, como los otros procedimientos de la amplificación, continúa siendo una marca de la escritura rossiniana. Hay varios tipos de repetición, que ya se señalaban en el apartado teórico de este capítulo. Fernando Marcos Álvarez⁴² hablaba de cuatro tipos: semántica, sintáctica, asonántica y léxica. En la novela que se estudia

⁴² F. Marcos Álvarez, Op. cit., página 122.

las repeticiones que más se utilizan son las semánticas, sintácticas y léxicas. Estas repeticiones aparecen, en su mayoría, bajo la forma de enumeraciones y suelen combinarse entre sí con finalidades distintas. En la obra literaria de Peri Rossi es habitual encontrar repeticiones semánticas, es decir, agrupaciones de términos de significado similar o cercano. Generalmente se trata de repeticiones de dos términos yuxtapuestos, por ejemplo: “El tiempo, la edad, las habían reducido tanto que no pesaban casi nada” o “(...) y de pronto, un grande movimiento, un ciclón”.⁴³

También se encuentran repeticiones semánticas de más de dos miembros en la misma oración o en oraciones distintas a lo largo de un párrafo o de párrafos distintos:

Con un punzón le ha pedido a Norberto que la cave, que la socave, que la barrene, que deprima la parte de circunferencia que él va labrándole.⁴⁴

Su presencia responde a esa necesidad lúdica de nombrar de la que habla la propia autora en sus entrevistas. A ello también se suma la función explicativa o aclaratoria, como una forma de matizar y/o ponderar el contenido que el narrador desea transmitir por considerarlo especialmente importante o significativo. Las repeticiones semánticas de naturaleza estática responden generalmente a una función lúdico-digresiva, mientras que las reiteraciones matizadoras o explicativas suelen utilizarse para la progresión de la historia, aunque no siempre sucede así (recuérdese que se dan acciones internas independientes de la trama principal, la cual apenas se perfila).

En muchas digresiones es posible presenciar la repetición semántica, como sucede en los ejemplos siguientes:

⁴³ *LMP*, página 92 y 94 respectivamente.

⁴⁴ *Ibíd.*, página 133.

Desde el momento que esa inversión de semen se realizaba, la extraña portadora de él, la extranjera que había abierto sus piernas ante uno de los nuestros, vaya a saber llevada por qué azar, se volvía un objeto venerable, digno de nuestros mayores cuidados, pasaba a integrar la familia, a ser una de las nuestras, se volvía rama preñada del fuerte tronco ancestral, y ninguna noticia acerca de su pasado, de su vida anterior, de sus costumbres, de sus días hasta antes de ayer, podían exonerarla de aquella carga maravillosa, sagrada, de aquella bendición que uno de los nuestros le había impartido entre las ingles, allí donde comenzaban la selva y los ríos fecundantes con su limo. Nada que hubiera hecho alguna vez, nada que hiciera en el presente, podían separarla de la estima y del respeto a que se había hecho acreedora al haber recogido en su vientre el óbolo ritual de uno de nuestros hombres. Desde ese momento quedaba integrada a la comunidad; sus contactos con el exterior se disolvían, pasaba a estar bajo nuestra protección, ya nadie ni nada podía restituirla al tránsito, a las calles, a la confusión de afuera: bajo nuestros limoneros y naranjos, como bajo la protección de un ejército de alabarderos, sus días se deslizarían ya prendidos para siempre a los nuestros.

Aparte de producir, pues, descendientes (y con un hijo se consideraba que aquella mujer había cumplido su tarea, quedaba exonerada de los subsiguientes, pero de ninguna manera podía desvincularse del tronco central, de aquel miembro de nuestra familia que había hollado aunque fuera una sola vez sus territorios, derramando su líquido inseminador allí donde pudiera prender la planta, afincando sus bulbos a las paredes del útero), las mujeres de nuestra familia no tenían otra tarea, más que la de la limpieza.⁴⁵

El fragmento es largo pero altamente significativo. La repetición de contenidos es fácilmente perceptible de tal forma que el texto, prolongado con circunloquios y repeticiones, transmite un número de conceptos limitado pero con variantes combinatorias llenas de matices. La idea es breve y explica el proceso de perpetuación de la estructura familiar tradicional: una extraña es aceptada y enclaustrada en el cerrado círculo familiar del protagonista en virtud a su unión sexual con un miembro masculino de la casa; su sola ocupación, entonces, será la de procrear nuevos miembros para la familia. Esta idea, repetida en varias ocasiones a lo largo del texto proyecta una imagen religiosa de la institución familiar, ponderación que arroja una sombra de ironía y de crítica contra el orden establecido en el hogar, reflejo inequívoco del orden social externo. Se observa que la mujer carece de poder o de capacidad de actuación, asimilada por la tradición del orden patriarcal como un sujeto con funciones limitadas y una única

⁴⁵ *Ibíd.*, páginas 12-13.

misión: la perpetuación de la especie. La repetición, entonces, es utilizada como estrategia narrativa: conduce la atención del lector y lo impulsa a la reflexión del contenido que plantea el texto. Hay otros muchos ejemplos en la novela de repeticiones semánticas prolongadas, aquí reproduciremos uno más, pero mucho más breve.

No puedo soportar que un hermoso veintiséis se disuelva, desaparezca, quede reducido a cero, no bien lo hemos multiplicado por la nada. No puedo entender que la nada alcance a reducir a nada las diversas cantidades.⁴⁶

La insistencia en la idea que el protagonista rechaza no ofrece una progresión argumental pero sí conduce a una mayor comprensión de la personalidad del narrador-protagonista y da lugar a reflexiones de mayor profundidad que se encuentran soterradas. La estrategia que se ha estudiado en el ejemplo anterior se repite aquí.

Las repeticiones semánticas muchas veces son utilizadas con una finalidad explicativa además de ponderativa. Responden al afán de conocimiento del mundo que impulsa al protagonista de la novela. Estas explicaciones a veces retrasan la acción o contribuyen a impulsarla. Dos ejemplos de repetición estática:

Debemos aceptar la obligación de elegir, aún sabiendo que a veces nuestras elecciones pueden ser equivocadas, susceptibles de revisión; aún sabiendo que cuando elegimos despreciamos cosas que en realidad también merecen nuestra estima.

Después, aunque el cielo permaneció anubarrado, encapotado, como dice mi tío Julián, tal cual si el cielo fuera una gran cabeza y las nubes las cintas y los moños de la capota, no llovió más.⁴⁷

En ambos casos la repetición responde a la función metalingüística, es decir, a la explicación del código utilizado en el intercambio oral entre emisor y receptor. Para asegurar una comunicación feliz, el personaje repite un concepto con palabras distintas.

⁴⁶ *Ibíd.*, página 57. También en la página 99 se observa otro ejemplo.

⁴⁷ *Ibíd.*, páginas 67 y 113 respectivamente.

Como en ambos casos el receptor es un niño, es lógico es uso explicativo de la repetición semántica. La repetición persigue la perfecta comprensión entre los personajes y añade matices de significado de gran interés. Véanse más ejemplos, pero de reiteraciones dinámicas de carácter explicativo y ponderativo:

Cómo una gran masa de niebla empezó a avanzar, a invadirnos, a inundarnos, caminando suavemente por el camino y por el aire, tragándose a cada paso a cada bocanada de humo algo de nuestro alrededor; primero fueron los grandes árboles, hundidos, sepultados en la niebla, de modo que nada se les veía, nada quedó afuera (...) una estatua entraba un pie en la bruma, en la marea que se lo tragaba todo (...)

“Juguemos a soldados y guerrilleros” nos dice, entusiasmado, mientras reparte armas de juguete y dispone un plano sobre el suelo, abriéndolo sobre la tierra, desplegándolo como si fuera una flor despetalada.⁴⁸

La dinamicidad del texto no riñe con la finalidad aclaratoria de la reiteración de significados. La repetición puede transmitir un tono de urgencia, como se observa en el primer ejemplo, o, a veces, como sucede en el segundo ejemplo, parece responder a una intención lúdica y recreadora.

La repetición puede llegar a ser obsesiva. La inquietud que transmite pertenece a un narrador sensible y observador. El siguiente ejemplo ha sido tomado del capítulo IX titulado “El velorio/ El velorio/El velorio/ de la muñeca de mi prima Alicia”. El mismo título aparece con forma de poema en que se repite tres veces las palabras “el velorio” lo cual lleva al lector a prestar especial atención a esa parte de la historia. En este capítulo se da un insistente interés en nombrar las partes sexuales de la muñeca, lo cual proviene de la curiosidad del niño protagonista y de sus propios primos. El mito y la fantasía masculinos acerca del misterio de lo femenino muestra su poder en este capítulo. Los niños exploran (violan) la muñeca jugando a los médicos. Pero el juego es simbólico: reproduce la conocida y tradicional imposición del poder masculino sobre lo femenino,

⁴⁸ *Ibíd.*, páginas 117 y 208 respectivamente.

considerado débil y accesorio. Los niños toman la muñeca (símbolo de la pasividad femenina) por la fuerza y exploran su cuerpo con curiosidad:

La muñeca queda piernabierta sobre la sábana blanca que hay arriba de la mesa, bajo su espalda. Piernabierta, con los ojos muy claros fijos en el techo, como si aquello que le está sucediendo más abajo del vientre le fuera ajeno, fuera de otra, no le perteneciera, no le estuviera sucediendo a ella. Queda piernabierta, los ojos fijos en el techo, indiferente a aquello que le está pasando más abajo de la cintura, como si sus piernas no fueran de ella, como si no pertenecieran a su cuerpo.⁴⁹

Como se puede observar la repetición semántica se une a la repetición léxica, de tal forma que el resultado es un texto insistente y obsesivo. Al narrador le interesa destacar la pasividad de la muñeca, lo cual nos lleva a pensar en el carácter simbólico del texto, en lo que no se nos dice directamente.

En relación con lo anterior, la conducta adulta ha inculcado en los niños, futuros adultos continuadores de la tradición, el mito de lo femenino, el mito del hueco vacío:

Diego mira todo con un azor asombrado. Él también quiere conocer el hueco la oquedad la magnífica cueva.

Era un pescadito rojo (...) se lo metió en el bolsillo, y cuando estuvo seguro de la profundidad, de la cavidad, del pozo de la muñeca al cual todos nos habíamos aproximado con nuestras ofrendas, se lo introdujo rápidamente.⁵⁰

A lo largo de todo este capítulo se hace especial insistencia en la naturaleza de lo femenino, un mito que se derrumba ante la mirada infantil porque pertenece a una fantasía masculina adulta que todavía no comprenden los niños.

Por otra parte, Peri Rossi muestra preferencia por la repetición de estructuras oracionales (paralelismos) y de palabras, nexos o frases. El propósito de este tipo de repeticiones no difiere del de las reiteraciones semánticas de las cuales se acompañan

⁴⁹ *Ibíd.*, página 125.

⁵⁰ *Ibíd.*, páginas 135 y 139 respectivamente.

muy frecuentemente las repeticiones sintácticas y léxicas. He aquí un ejemplo de combinación de repetición sintáctica, léxica y semántica:

(...) nacida allí, parada, ya hecha, ya madura, para qué saber el camino recorrido verdaderamente desde la placenta hasta ahora. Con ella todo era suave y severo al mismo tiempo, marcado por una regla, indicado por las máquinas de tabulación, controlado por la fuerza de la necesidad y las consecuencias.⁵¹

El fragmento combina el paralelismo o repetición sintáctica (las dos series de participios) con la repetición léxica del adverbio “ya” (paralelismo polisindético en la primera serie) y la repetición semántica del concepto “madurez” y el concepto “orden”. El siguiente ejemplo muestra repetición léxica, sintáctica y semántica (el concepto de “cambio” y de “renegado”) en un texto dinámico de tono angustiado:

Y Federico se fue a las guerrillas y nos dejó solos, nos dejó solos, se fue y no vendrá, es seguro que no vuelve, y si vuelve, me lo ha dicho la abuela, ya no será lo mismo, no será como antes, porque es un renegado, un ido de la casa, un desertor de la familia, de la patria, de los querubines.⁵²

Obsérvese un último ejemplo de repeticiones combinadas. En este caso, el fragmento posee un ritmo acelerado y se aproxima a la poesía:

Por la noche he tenido un sueño, he tenido un sueño, he soñado algo, he madurado un sueño, he temblado uno, un sueño, un querubín, he pergeñado un sueño, he eyaculado uno, helo aquí, helo aquí⁵³

En las diversas formas lingüísticas de las repeticiones y en su naturaleza estática o dinámica es posible también la expresión lírica. En poesía la repetición se constituye como uno de los recursos más utilizados debido su potencial eufónico y rítmico. De

⁵¹ *Ibíd.*, página 192.

⁵² *Ibíd.*, página 207.

⁵³ *Ibíd.*, página 101.

forma parecida, en los textos narrativos de Cristina Peri Rossi, se produce con gran frecuencia la mezcla de géneros. Su narrativa se contagia de lirismo y sensualidad. En el ejemplo de arriba (y en otros que se han analizado) se comprueba el tono lírico de *LMP*. La repetición, por tanto, contribuye no sólo a dotar al ritmo del texto de un carácter estático o dinámico, entre otros fines, sino que además proporciona una gran riqueza de sonoridades y permite la expresión vívida de los sentimientos y obsesiones humanas. En relación con lo dicho, las repeticiones asonánticas, también remiten a la poesía; su musicalidad colorea el texto e impulsa su ritmo. Por ejemplo:

Parece que nadie se diera cuenta de que vamos a perecer, de que vamos a ser borrados, eliminados, arrasados, desterrados, rastrillados de la faz de la tierra⁵⁴

La aliteración de la consonante vibrante provoca efecto de rotundidad y fuerza sonora, lo cual contribuye a darle más intensidad al contenido. El efecto sonoro de la reiteración asonántica y sintáctica recuerda al poema. Hay otros ejemplos de repetición asonántica en capítulos de clara naturaleza lírica como son: “VII. FEDERICO. Alejandra”, “X. FEDERICO. El incesto” y “XIII. Páginas del Diario de Federico”. Por ejemplo:

(...) palabras dulces acordadas, antisépticas, y heroínas flexibles como zades que pudiéramos colocar entre hermosos decorados, perfectos escenarios de un mundo suave, sugestivo, insinuante, sedoso, sensual, zalamero, rosa, sahumado⁵⁵

El uso de la aliteración de la consonante sibilante produce un efecto de sonoridad suave y delicada, acorde con el contenido que se refleja. Se combina la repetición sintáctica con la asonántica; es escasa la presencia aislada de algún tipo repetición. Musicalidad y contenido se realzan con la repetición de los sonidos, así

⁵⁴ *Ibíd.*, página 232.

⁵⁵ *Ibíd.*, página 154.

como el efecto lírico del conjunto. El texto así construido revela una intensa preocupación estética al tiempo que no descuida la profundidad de sus contenidos.

Las repeticiones en la narrativa de Cristina Peri Rossi combinan formas variadas y aceleran o ralentizan la trama. Son abundantes y a veces obsesivas. En la repetición se percibe un trasfondo de goce, por el puro ejercicio de nombrar y saborear las palabras. Las finalidades son diversas: la ponderación, la matización o explicación, la digresión y la aceleración. Es característico en Peri Rossi el uso de repeticiones semánticas, sintácticas y léxicas, aunque también es posible localizar en los fragmentos más líricos de sus novelas las repeticiones asonánticas. En sus tres primeras novelas resulta fácil recopilar una gran cantidad de reiteraciones combinadas que se suceden con frecuencia. Una vez que sus novelas posteriores adoptan una trama definida la repetición suaviza su influencia y su presencia es más escasa y pragmática. Por ejemplo, la reiteración asonántica es prácticamente nula en las dos últimas novelas de Peri Rossi.

IV.1.1.3. Digresión

Respecto a la digresión Cristina Peri Rossi comenta en su entrevista con Gustavo San Román:

En cuanto a los finales y a la digresión, sucede que en último término a uno le cuesta mucho renunciar a todas las posibilidades de algo, ¿no? Creo que sólo cuando somos grandes aprendemos a decirnos que no a algunas cosas. (...) Entonces las digresiones son algo que se plantea al lector: “yo de todas las cosas posibles tengo que elegir una, tengo que renunciar a muchísimas, pero si usted quiere seguir por aquí, siga...”. Porque la verdad es que cuando a partir de una idea escribís una historia, ésta es una de las historias posibles.⁵⁶

Las digresiones tienen cabida en los cuentos líricos, pero no en los simbólicos, porque éstos “ya están escritos”; en cambio, los cuentos líricos “permiten todo tipo de

⁵⁶ G. San Román, Ed. cit, página 1044. Las palabras son de la autora.

juego” porque poseen una estructura más abierta, más libre. El cuento simbólico, por tanto, es un cuento cerrado y sumamente concentrado en su significado.⁵⁷ En la novela *LMP* cada capítulo se estructura como un cuento o un fragmento lírico y es fácil encontrar numerosas digresiones en cada uno de esos capítulos.⁵⁸ De manera similar *Solitario de amor*, la tercera novela de la autora, hace uso de la digresión. En este caso, sin embargo, cada fragmento discurre libremente con una estructura más abierta e impredecible. En ambas novelas hay ausencia de una trama definida (como la hay también en *La nave de los locos*, aunque de un modo distinto y parcial) con lo cual los capítulos no guardan entre sí tampoco ninguna disposición lineal. Esta fragmentación que marca ausencia de trama y por tanto también ausencia de causalidad entre los fragmentos, posibilita el amplio uso de la digresión y de la experimentación formal.

Para el análisis de la digresión se analizarán en las tres primeras novelas de la autora: *LMP*, novela que ha venido estudiando a lo largo de este apartado, *LNL*, publicada en 1984, y *SA*, novela erótica publicada en 1988.

La primera novela constituye el ejemplo más característico de la etapa barroca de Peri Rossi. En *LMP* se concentran muchos de los recursos estilísticos que posteriormente utilizará la autora en el resto de su obra. La diferencia, sin embargo, es notable, puesto que en su obra posterior a *SA* la experimentación formal y la mezcla de los géneros lírico y narrativo es cada vez menor. La narración, poco a poco, se vuelve

⁵⁷ *Ibíd.*, página 1044.

⁵⁸ Carlos Raúl Narváez habla de la digresión en esta novela, en un artículo titulado “Rupturas, topologías y barroquismos en *El libro de mis primos*”, incluido en el libro coordinado por Rómulo Cosse, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, páginas 93-125. Dicho artículo, además, conforma el capítulo II del libro de Narváez: *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*, Valencia, Albatros, 1991. Narváez considera la digresión y/o la ramificación semántica como el tercer tipo de “condensación topológica” que se da en la novela. Según sus palabras: “Se trata de laberintos topológicos que condensan en una misma cadena narrativa múltiples núcleos temáticos que pertenecen a tiempos y espacios diferentes. La consecuencia inevitable es la destrucción de la linealidad temporal y del espacio geográfico en que se desata cada acción, como también de la jerarquización de escenas y de su concatenación causal o cronológica. El principio generador de los múltiples espacios narrativos es, como se verá, la divagación.” (página 104) Más adelante, en el apartado que titula “Construcción barroca de los personajes”, Narváez subraya el barroquismo de esta novela: “una escritura barroca frecuentemente paródica e hiperbólica, escritura distorsionada saturada de construcciones perifrásticas, proliferaciones, digresiones, ramificaciones temáticas, metáforas, etc.” (página 111)

sintética y desarrolla una trama definida. Los procedimientos de la amplificación, por tanto, serán más abundantes en sus tres primeras novelas, en especial en *LMP*. La digresión, por ejemplo, se desarrolla ampliamente en estas novelas, ya que las tres carecen de trama definida y se componen de capítulos o fragmentos sin aparente relación causal-temporal entre ellos. Hay algunas excepciones, como se verá más adelante, cuando se analice la estructura de estas novelas, pero la idea es que la fragmentación resulta campo abonado para la digresión. Véanse unos ejemplos a continuación.

En *LMP* la narración se encuentra salpicada de numerosas digresiones de extensión variable. La mayoría de ellas retrasan la acción y crean una atmósfera particular, intimista y compleja, pues son fruto de la observación de una mirada nueva, como ya hemos dicho, la mirada de un niño. La subjetividad tiñe las palabras del texto en el que abundan las comparaciones, las descripciones y las anécdotas intercaladas por asociación subjetiva o por recreación imaginativa. Frecuentemente la intercalación de las digresiones en el texto añade detalles acerca del lugar y de los personajes que lo habitan, además de las costumbres de la familia y las relaciones que surgen entre sus miembros. La abundante presencia de digresiones lleva a pensar que el verdadero interés de la autora a la hora de escribir esta novela, ha sido la de representar un modelo familiar en decadencia, no la de reflejar una serie de sucesos. La ausencia de trama definida plantea una novela de reflexión y de recreación estético-formal. La mirada despierta de Oliverio, el niño protagonista, conduce al lector a través de los laberintos de una familia burguesa tradicionalista, muestra algunas de sus virtudes y sus grandes defectos desde una óptica aparentemente ingenua e inocente.

En el capítulo II, por ejemplo, Oliverio habla de la obsesión por la limpieza que se da en su familia e intercala, al principio del capítulo, una explicación de la

organización y el funcionamiento de su familia. En esta digresión, el narrador deja clara la división de roles tradicional que existe en su familia en función del sexo de cada individuo, sumada a esta digresión se encuentra otra más que, en forma de anécdota, habla de los problemas de limpieza que suscita el piano y, hacia el final del capítulo, se habla de la costumbre que un tío de Oliverio llamado Andrés tiene de hacer confundir lo real con lo artificial y las bromas que provoca con ello. El núcleo temático del capítulo apenas queda trazado de forma clara debido a la abundancia de digresiones que lo componen y esto sucede con frecuencia en toda la novela, de tal forma que no interesa el tema, sino sus elementos accesorios, las anécdotas que suscita, las descripciones, las comparaciones y asociaciones que despierta en el narrador.

Un ejemplo de digresión descriptiva se encuentra en el capítulo XII titulado “OLIVERIO. Federico” en que Oliverio contempla las fotografías que pertenecen a su tía Celina, describe cada fotografía que ve y recuerda o recrea la historia de las personas retratadas. Una de esas personas es su abuela:

(...) abuela Clara estaba balanceándose en su sillón de hamaca, meciéndose como una niña, arrullándose en su mecedora, yo me acordé de una foto que me mostró tía Celina de la abuela cuando era niña, que era una instantánea que le tomara su padre, el bisabuelo, con una vieja máquina de fuelle, que no sacaba más que seis fotografías por carrete, y eso siempre que hubiera buena luz, y en la instantánea, la abuela está sentada sobre la sillita de la hamaca, que era de madera y estaba sujeta con unas cuerdas muy gruesas de la barra de metal, para que no se cayera; la abuela está sentada sobre la sillita, y tiene una cara muy cómica, que yo no sé si es de reírse o de llorar, de alegría o de miedo, porque el bisabuelo estaría gritándole que se quedara quieta, que si no la foto no salía, y ella no estaba muy acostumbrada a eso de hamacarse, y todo eso lejos de mamá, y en la fotografía la abuela tiene un vestidito blanco, al fondo se ve una hilera de arbolitos que serían verdes pero que en la copia están oscurecidos, todos iguales, no se distinguen, y la abuela lleva en la cabeza una capota que anuda con dos cintas en el cuello, y las mangas del vestido, que son cortas, tienen muchos volados adornados con moñas y se ve que con cintas de colores, porque en ese lugar la fotografía tiene unas manchitas que deben corresponder a ellas.⁵⁹

⁵⁹ LMP, páginas 183-184.

En este ejemplo es posible observar la presencia de una comparación que desencadena el recuerdo de la fotografía. A la descripción se añaden, además, otros detalles que recrean imaginativamente la anécdota de la toma de la fotografía. Las digresiones en Peri Rossi suelen darse de forma combinada y superpuesta. Es fácil encontrar muchos ejemplos como éste, en el que la digresión se componga de descripciones, comparaciones y recuerdos o recreaciones.

Un ejemplo de digresión comparativa se localiza en el capítulo “V. OLIVERIO. El llanto”:

Si dejo de llorar un rato, las mejillas se me secan, aunque ya están muy delgadas y transparentes y se ve toda la circulación que tienen por dentro, de arterias, de venas, de sangre y de agua, y es como mirar de noche el tránsito: líneas de luces, por las avenidas, coches negros y brillantes, carteles luminosos, subterráneos y mucha gente cruzando las calles; yo me miro a veces, en el espejo, los caminos que hace el agua antes de caer, y pienso de dónde me viene a mí esa fuente, ese manar.⁶⁰

De nuevo la comparación es el arranque para la digresión, que deriva en una descripción del término figurado utilizado en la comparación. Muchas veces la comparación se inserta dentro de las descripciones y motiva la imaginación y la fantasía del narrador-protagonista, quien recrea todo un universo a partir de una idea. También se encuentran comparaciones que arrancan el recuerdo de la memoria o cuya función es la de caracterizar un objeto, persona o lugar.

A lo largo de la novela los recuerdos de anécdotas y sucesos se suceden con frecuencia. Por ejemplo, en el capítulo XVII “SEGUNDO FINAL. Oscar”, el narrador-protagonista de este capítulo, que es Oscar, recuerda una anécdota que le contó su abuela acerca de una ocasión en la que la gente creyó que llegaba el Apocalipsis. El caos que originó semejante creencia es descrito minuciosamente en varias páginas.

⁶⁰ *Ibíd.*, página 55.

Por otra parte, es posible encontrar algún ejemplo escaso de prolepsis, una de las funciones asignadas a la digresión por los estudiosos, como se ha podido comprobar en el apartado teórico. La carta que se reproduce entre comillas en el capítulo IV “La obra” adelanta el final de la novela como un anuncio:

Esta carta, mamá, te la dedico con todo amor, desde la orilla, el borde de la hoja desde el cual estoy escribiendo para decirte que por fin todo se ha acabado. No podrás imaginar nunca la alegría que esto me produce. Saber que por fin todo ha estallado, por los aires, por los vientos, hecho apenas un redondel de gas que se desintegra sin dejar rastros, huellas, ni señales. He esperado tanto este momento que ahora no sé qué hacer de él, Irán cables anunciándote cosas de mí, de ti, de nuestra fauna sideral; recíbelos con esmero, eran viejos amigos míos, después encuadérnalos, archívalos, se necesitarán varios documentos, miles de documentos para poder sobrevivir tantos años.⁶¹

También hay intercalación de cartas, diarios, poemas y citas cuya introducción en el texto guarda alguna relación directa o indirecta con el tema principal. En los capítulos I, V, VII, X, XII, XIII, XIV y XVI se entremezclan poemas y citas en el cuerpo del texto narrativo. Los poemas, propios de la autora o extraídos de otros autores, confieren a la novela una atmósfera lírica, íntima y sensual. Los versos se sitúan fuera del tiempo de la acción y desarrollan su propio ritmo más acelerado o más pausado. Muchas veces las citas que se incluyen en la novela se encuentran en los capítulos más líricos, aquellos que pertenecen al narrador-personaje llamado Federico. Las citas de textos, declaraciones y noticias radiadas otorgan una dimensión histórica al texto, pues han sido extraídas de personajes reales de Latinoamérica en un contexto de amenaza política. Se reproducen de forma fragmentaria y distorsionada, como un paréntesis de realidad en la dimensión estática y subjetiva de la atmósfera de la novela en general. Los capítulos VII y X de *LMP* se componen de poemas, citas y textos narrativos breves. Esta miscelánea diluye el tema principal del capítulo en ambos casos,

⁶¹ *Ibíd.*, página 47.

así pues, se consideran ambos capítulos digresiones en su totalidad pues introducen en la débil trama general de la novela un retrato íntimo de los amores y de la ideología revolucionaria de uno de los primos, el más importante para Oliverio y que se llama Federico. Algo similar sucede con el capítulo XIII, que reproduce el diario de Federico, otro capítulo digresivo en el cual el tema está más claro ya que el texto narrativo es un fragmento del diario y sólo al final se cierra con un poema amoroso titulado “A ella”, mujer que podría ser Aurelia o Alejandra, los dos amores de los que habla en su diario y que constituyen el tema del capítulo. En los tres casos citados, el protagonista y narrador es Federico. En estos capítulos no progresa la trama principal, pero se dan a conocer importantes datos acerca del germen del cambio y de la revolución en el seno de la familia. Su importancia viene dada por el hecho de que confirma el agotamiento del orden establecido, pero también porque, desde el punto de vista de Oliverio (personaje que nos guía a través del entramado familiar), Federico es su primo más querido, aquél con el cual comparte una gran sensibilidad y una gran capacidad de observación. En la novela hay varios ejemplos de poemas insertos en el comienzo o el final de un capítulo o intercalados en la propia narración. Por ejemplo:

... y si no vuelve yo estaré muy triste y ya no tendré con quién hablar, porque era el único de los primos que yo quería.

y si se fue y no vuelve

Federico se fue

el ido, el perseguido

Federico

solo

¿Adónde?⁶²

Este poema se incluye dentro de un texto narrativo en el que el tema del primo que se va de casa para unirse a las guerrillas es recurrente. Oliverio se angustia y se preocupa por él. Añora su presencia y no comprende la importancia del suceso, pero

⁶² *Ibíd.*, página 180.

apoya a su primo en todo momento. El poema se intercala de forma abrupta y retoma el tema del capítulo tras la larga digresión que describe las fotografías de la tía Celina. El ritmo se suspende por un instante para marcar el giro de regreso al tema principal y enseguida retoma la narración ágil e inquieta de Oliverio.

El capítulo XIV “Oliverio” constituye en sí mismo una digresión en la que un breve texto narrativo dominado por el recurso de la repetición obsesiva se acompaña por cuatro citas de personalidades famosas, las cuales vienen indicadas entre paréntesis al final de cada cita. El texto narrativo refleja la frustración de Oliverio al ver la reacción negativa de los adultos de su familia ante la marcha de Federico; este monólogo interior no adelanta la trama principal pero, como sucede en muchos casos, proporciona un conocimiento más profundo de los sentimientos y motivaciones del personaje protagonista. Las repeticiones marcan el tono obsesivo y enojado del narrador quien, al final del texto recrea de forma original el Padrenuestro con la figura de su primo Federico en el lugar de Dios (la oración, entonces, se transforma en el “Primo Nuestro”). Las citas recogidas pertenecen a Roberto Fernández Retamar, al comandante Ernesto Guevara, a Juan José Arreola y de nuevo a Roberto Fernández Retamar. Constituyen ejemplos de intertextualidad digresiva:

“yo bastante bien, pero con hambre atroz.”
 (Comandante Ernesto Guevara, “Diario” 24 de agosto)
“Nació en un tiempo malo.”
 (“Epitafio” Juan José Arreola)
“Y, desde luego, no queremos (y bien sabemos que no recibiremos) piedad ni perdón ni conmiseración, Quizás ni siquiera comprensión, de los hombres mejores que vendrán luego, que deben venir luego”...
 (Roberto Fernández Retamar, cit)⁶³

No se recoge la primera cita, que pertenece a Fernández Retamar porque es extensa, pero interesa señalar que la primera y la última cita, de este personaje histórico,

⁶³ *Ibíd.*, páginas 198-199.

pertenecen a la misma fuente, un artículo titulado “Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición”. La segunda parte del texto, compuesto de citas, se cierra, entonces, de forma circular. La intercalación de citas en la novela introduce el componente histórico en el discurrir ficcional de la trama. En su mayoría son citas de artículos, noticias y poemas que refieren un momento histórico de crisis en el Uruguay de los años 60 y 70 y recogen “indicios pánicos” del inminente enfrentamiento civil y el golpe de estado que traería una fuerte dictadura. Las citas, por tanto, ofrecen una visión general y multiperspectivista de los sucesos históricos del momento en que Peri Rossi concebía esta novela. Los poemas, en cambio, proporcionan un breve descanso lúdico o intimista frente a la angustia y la sensación de urgencia que provoca la crisis histórica en el seno familiar de Oliverio. Son digresiones significativas ya que otorgan una atmósfera, una cadencia y un ritmo particular; transmiten contenidos que completan la trama principal y facilitan el conocimiento de los personajes y sus motivaciones.

En *LNL* también se localizan abundantes digresiones en forma de texto narrativo, cartas, notas, diarios, artículos, trabajos escolares, etc. En esta novela no se encuentran digresiones que suspendan la acción para introducir paréntesis líricos, ya que se trata de una novela esencialmente narrativa en la que las digresiones se intercalan para ofrecer información adicional, no por ello menos importante, para la comprensión del contenido general. Por ejemplo, las notas breves a pie de página que aparecen en las páginas 13, 20, 177 y las notas extensas a final del capítulo en las páginas 25-26, 28-32, 37-42, 61-63. Algunas de estas últimas llegan a poseer una extensión superior al texto de los capítulos mismos en los que se incluyen. En su conjunto estas notas explicativas e irónicas proporcionan datos interesantes acerca de los personajes y los lugares e incluso desarrollan anécdotas. Es interesante señalar, además, que en esta novela sólo se encuentra un poema en las páginas 39-40 y en la nota de las páginas 61-63. Ambos

poemas son narrativos: el primero, más largo y de mejor calidad, desarrolla el tema que le da título “Las leyes de la hospitalidad”, donde se recoge una reflexión acerca del exilio y la condición del extranjero; el segundo, en cambio, parodia la falta de talento artístico de un general cuyos poemas son una mera enumeración de preguntas y respuestas que obedecen al código del orden establecido y muestran su imposición sobre los individuos. Este poema recuerda al catecismo ya que desarrolla la misma estructura y un tema cercano: la aceptación de las normas. En esta novela también se localizan fragmentos de artículos periodísticos, diarios personales, cartas, un apéndice, tareas escolares y un diario de a bordo. Con este collage de textos la trama principal se debilita pero no desaparece. Muchos de estos textos, como se ha dicho, completan informaciones esbozadas en la narración las cuales se desarrollan de forma indirecta en estas digresiones. Por otra parte, se encuentran también digresiones narrativas incluidas en el cuerpo del texto, si diferenciación en su forma. Por ejemplo, la enumeración y descripción de los objetos que Equis, el protagonista, lleva siempre consigo en sus múltiples viajes (páginas 33-36) y precedida de un título indicativo en bastardilla; o el capítulo VI, en el que se describen personajes que Equis ha conocido en sus viajes. El mismo capítulo es una digresión, como también sucede en con el capítulo VIII donde se cuenta la tradición de la nave de los locos. Estas digresiones contribuyen informativamente al tema principal y, a diferencia de la novela anterior, no están motivadas sólo por la subjetividad del protagonista, sino que surgen de diversas fuentes y a veces recogen recuerdos y vivencias de los personajes. A pesar de que la trama se diluya entre textos con formas y contenidos diversos y se detenga a menudo en estas reflexiones y descripciones, todos estos textos están interrelacionados; no de forma causal-temporal (hay excepciones) sino de forma temática. El exilio y la represión son los temas que unen la constelación de textos, configurando, así, el retrato de la sociedad

européa contemporánea, una sociedad cerrada, llena de prejuicios e imposiciones para el individuo en general y, sobre todo, para el extranjero.

En *SA*, en cambio, la autora retoma el lirismo intimista de su primera novela y las digresiones conforman la mayor parte del texto, ya que tampoco hay trama definida. Lo que importa en esta novela no es contar una historia, sino plasmar la experiencia interior del personaje protagonista, un hombre profundamente enamorado y obsesionado con su amada. El collage de textos desaparece en esta novela y da paso a un conjunto de fragmentos sin título ni enumeración alguna. La propia novela semeja una amplia digresión cuyo punto de cohesión entre las partes que la componen es el tema amoroso visto desde la perspectiva del protagonista masculino. Se trata de una novela subjetiva, eminentemente lírica, que carece de acción. Las digresiones que la pueblan responden a las motivaciones internas del protagonista, como sucedía en *LMP*.

En sus dos novelas posteriores *La última noche de Dostoievski* y *El amor es una droga dura (UND y ADD)* Cristina Peri Rossi hace un uso mucho más moderado de la digresión y de la amplificación en general. Ahora la narración cobra importancia y se desarrolla una trama definida en la que interesa contar una historia y su experiencia interior en la mente de los personajes. La narración se sintetiza y se dosifican los recursos estilísticos sin descuidar la forma ni el contenido. Peri Rossi dota a sus últimas novelas de un estilo lacónico en el que, sin embargo, perdura su particular y muy personal uso del lenguaje y de la amplificación, de los símbolos y los temas controvertidos.

Para cerrar este apartado se reproduce una cita de Mabel Moraña⁶⁴ acerca del estilo de Peri Rossi:

⁶⁴ Mabel Moraña, "Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi" en *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXI, nº 3, octubre 1987, páginas 38-39.

El estilo de Peri Rossi no opera, sin embargo, por simple agregación; paradójicamente, sus textos- cuyo carácter digresivo y reiterante ha sido suficientemente señalado por la crítica- no producen un efecto de dispersión o superabundancia sino de concentración de significados.

La autora uruguaya logra transmitir, así, un complejo entramado de contenidos y matices que perfilan una realidad multidimensional, móvil e inabarcable. Al mismo tiempo, su tendencia a la amplificación denota un profundo amor hacia las palabras y los sonidos, sin descuidar los significados que resultan de asociaciones originales e inesperadas entre las palabras.

IV.1.2. La amplificación en los cuentos

El paralelismo también es habitual en la obra cuentística de Peri Rossi. Este recurso se refiere sobre todo al género poético, como señala Greimas, aunque no necesariamente ya que la autora recurre a él constantemente ya sea en prosa ya sea en poesía. Véase esta breve selección de ejemplos, empezando por su segundo libro de cuentos *Los museos abandonados (MA)* que data de 1968:

Ariadna en gótico. Ariadna en latín y en persa (...) Ariadna en griego y en hebreo (...) Ariadna sinuosa locamente enajenada (...) Ariadna investigando el profundo vientre de una estatua (...) Ariadna en las vísceras de antiguas deidades en desuso (...) Ariadna reflejada en los espejos azogados de las vitrinas (...) Ariadna desnuda, céltica, transparente (...) Ariadna infeliz, recorriendo delirante las galerías de espejos (...)⁶⁵

En este ejemplo, los paralelismos sintácticos y la repetición del nombre, aceleran el ritmo del texto, expresan la pasión que el narrador siente por Ariadna, como una obsesión incurable. La atmósfera es lírica, íntima, forma parte del interior de un ser que siente intensamente. En una colección posterior de cuentos llamada *La rebelión de los niños (RN)*, del año 1980, se encuentran más ejemplos:

⁶⁵ “Los juegos”, en *MA*, páginas 81-82.

*Cómo ha venido a dar acá, quién lo ha traído.
Cómo llegó, de dónde vino, atravesando las arenas de la playa.*⁶⁶

La repetición del esquema de la pregunta reitera y acentúa la duda de cada personaje y el hecho de que vayan seguidas las unas de las otras sitúa ambos discursos en el mismo tiempo, es decir, simultáneamente. La sorpresa y el estupor son factores que predominan en este fragmento.

Un último ejemplo de paralelismo se extrae de otro volumen de cuentos del año 1986 titulado *Una pasión prohibida (PP)*:

La ciudad tiene dos banderas: la roja y la negra. No son uniformemente rojas y negras: la roja tiene un león bordado en el centro, y la negra tiene un águila roja en el ángulo superior izquierdo.⁶⁷

Tal explicación simétrica, que recuerda la exposición de un profesor de primaria, suscita la audacia de la ironía, la burla soterrada. La claridad de la explicación no persigue otra cosa que mostrar la simpleza y el absurdo de toda guerra.

La enumeración extensa o breve es una constante en la prosa rossiniana. En los cuentos también inserta recuentos, enumeraciones, inventarios y acumulaciones similares a las que ya se han visto en las novelas. A continuación se expone una selección de ejemplos. El primero de ellos pertenece a “Un cuento para Eurídice” de *MA*:

La vida en el museo nos había vuelto tan sensibles que casi todas las cosas que se podían contar, nos producían horror, vértigo, espanto, confusión, llanto, náusea, tristeza, malamemoria...⁶⁸

⁶⁶ “La Anunciación”, en *RN*, página 48.

⁶⁷ “El patriotismo”, en *PP*, página 75.

⁶⁸ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 112.

Esta enumeración asindética, como muchas otras, procura la aceleración radical del ritmo de la historia e intensifica la angustia de los protagonistas. Aunque se trata de una enumeración gradual, de más a menos, en el ámbito de los sentimientos negativos, su acumulación produce una situación desesperanzadora.

En *Desastres Íntimos (DI)*, su última colección de cuentos hasta la fecha, se observa un ejemplo extenso de enumeración:

En el club puedo decir algo que jamás le confesé a Fernando. Cuando observo un cuello masculino, de inmediato me imagino la relación que guarda con su sexo. Hay cuellos anchos, toscos, de base amplia, como de toros, de los cuales no se puede esperar más que un sexo bruto, sin fantasía, dotado tan sólo de fuerza. Yo prefiero, en cambio, los cuellos alados de los adolescentes, muy blancos, tibios, en los que la nuez de Adán parece algo inestable, como suspendida de un sueño. El cuello une nuestra parte animal -el cuerpo- con la parte más aérea, la cabeza. (...) Hay cuellos demasiado largos para la cabeza que sostienen: indican que ésta ha querido separarse excesivamente del cuerpo que la sustenta. Y hay cuellos muy cortos, breves, inexistentes; la cabeza parece enclavada entre los hombros, sin separación. Se trata, en general, de personas rústicas, primitivas, sin ninguna elaboración.⁶⁹

Este fragmento muestra una enumeración explicativa, es decir, no se limita únicamente a exponer una serie de elementos, sino que además los explica y justifica brevemente. El acento del texto es resuelto y seguro: se trata de una mujer cuyas ideas están claramente expresadas, que no oculta nada al lector, sino que se muestra tal y como es, con naturalidad y lucidez.

La repetición en los cuentos, como se ha podido apreciar en los ejemplos anteriores, no ofrece diferencias con respecto a las novelas.⁷⁰ Son repeticiones de palabras o de sintagmas breves que refuerzan muchas veces el paralelismo establecido en la frase o en el párrafo. El ritmo y el contenido quedan marcados por la reiteración según sea monótona o acelerada. La poesía parece contagiar al texto narrativo al hacer

⁶⁹ “Fetichistas S.A.”, en *DI*, página 22.

⁷⁰ Véase, en concreto, el ejemplo que encabeza el apartado de los cuentos de “Los juegos”, *MA*, páginas 81-82.

uso de anáforas y de otros tipos de repeticiones, por ejemplo, en los cuentos de *MA*, donde resulta sencillo calibrar la relación existente entre ambos géneros. La repetición es un recurso constante en la escritura rossiniana, incluso en los cuentos, donde la economía y la intensidad que demanda este género podría parecer impedimento para su uso. Peri Rossi, sin embargo, utiliza la amplificación con todos sus procedimientos y sus posibilidades con tal maestría y control que sus textos no pierden en ningún momento su cohesión.

Por otro lado, las digresiones son incluidas puntualmente en los cuentos, aunque de forma más breve y contenida que en las novelas. Se observan principalmente en los cuentos líricos de la autora los cuales se localizan en sus primeras producciones cuentísticas como *MA*, pero también hay digresiones insertadas en textos narrativos carentes de lirismo, como en algunos cuentos de *Indicios Pánicos (IP)*, *El museo de los esfuerzos inútiles (MEI)* y demás colecciones de cuentos de la autora. Son breves apuntes reflexivos del protagonista o del narrador en los que se explican detalles o se añaden matices que definen al personaje o la situación planteada. Véase una muestra de un cuento de *IP*:

Todos apuntábamos nuestras armas en dirección a la puerta de madera que permanecía cerrada. La mía es una M-1 recién traída de Norte América; el gobierno las consiguió vendiéndoles la carne que no comíamos en la mesa, porque prohibió el abasto interno por seis meses; con la carne compró las armas que nos dieron para luchar mejor, porque los jefes se quejaban todos los días; el arma tiene una inscripción en la base que no sé leer, porque no entiendo inglés, pero igual, no necesito leerla porque el arma es tan buena que se dispara sola. A todos no nos tocaron M-1, porque dicen que de los trescientos cajones que envió el gobierno de Estados Unidos llegaron solamente doscientos; los otros cien se los quedaron entre los jefes, para venderlos más caros en el extranjero, ya que a ellos no les costaron nada. Así que aunque muchos no comieron carne, igual las armas no alcanzaron para todos. Cuando la voz dejó de escucharse hubo como un estremecimiento; todo esperábamos órdenes, pero las órdenes no vinieron en seguida. Eso es un golpe psicológico, como dicen los jefes.⁷¹

⁷¹ “37. Una gran familia”, en *IP*, página 142.

El fragmento describe el asedio militar y policial a una casa. Durante ese asedio, mientras los soldados esperan órdenes, el protagonista se deja llevar por sus pensamientos y reflexiona sobre aspectos diversos. En este ejemplo, tras la primera frase que narra la acción del cuento, comienza una larga digresión en la que el personaje habla del tráfico de armas; luego, vuelve a la acción principal en la penúltima frase del ejemplo y de nuevo inicia una digresión breve en la última frase. Aún así, la acción central se desarrolla poco a poco y culmina en un final sorprendente. Las digresiones en este cuento informan al lector de diversos detalles acerca del gobierno y la sociedad en la que vive el protagonista, amén del carácter del mismo personaje, el cual parece conforme con el poder establecido. En el texto no cuestiona ninguno de los preceptos del poder y consiente en matar a su propia familia para prestar servicio al gobierno, considerado por él como “una gran familia”.⁷²

Como se puede ver, no se observan diferencias formales entre las digresiones que se encuentran en las novelas y en los cuentos. La escritora uruguaya explota este recurso de forma similar en ambos géneros y construye textos repletos de información, detalles y reflexiones que completan las historias que cuenta y caracterizan los personajes que crea. En todas estas digresiones tampoco se le escapan al lector la crítica y la ironía rossinianas, las cuales encuentran amplio espacio para desarrollarse en aquéllas.

IV.2. Alegoría, Metáfora y Comparación

El discurso relacional, alusivo y lleno de significados es una marca característica de la escritura rossiniana. Se empezará, pues, por la alegoría: en la narrativa de Cristina Peri Rossi es altamente frecuente este recurso; de hecho, hay un trasfondo alegórico en todos sus escritos y dicho trasfondo es intencionadamente universal. La definición del

⁷² *Ibíd.*, página 140.

concepto alegoría varía de una fuente a otra: en el diccionario enciclopédico *Larousse*⁷³ se define la alegoría como “Ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza otra distinta./ Composición literaria o artística que utiliza esta forma de ficción.” En Bellas Artes significa “Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos.” En Retórica se refiere a: “Figura que consiste en patentizar en el discurso, por medio de metáforas consecutivas, un sentido recto y un sentido figurado, dando a entender una cosa expresada por otra distinta. (Sinónimo de *símbolo*)”. En el desarrollo enciclopédico del término, se distinguen tres formas de alegoría: la que consiste en la personificación de entes morales, la que consiste en la imitación paródica y, por último, la que se construye en un sistema de metáforas que aluden a una misma idea abstracta. Es Fernando Lázaro Carreter quien aporta otra definición en su *Diccionario de términos filológicos*⁷⁴. Según él, es el procedimiento retórico mediante el que se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que, entre los elementos de la rama real y de la imaginativa, exista correspondencia. Puede partir de una comparación o de una metáfora. Por otro lado, el *enigma*, estrechamente relacionado con la alegoría, se produce cuando la relación entre el término real o la imagen con sus notas no resulta clara o accesible. Sin embargo, la alegoría también puede referirse a cada una de las figuras que simbolizan una idea abstracta, en una obra literaria.

Posteriormente, en el *Diccionario de términos e “ismos” literarios*, la alegoría se define como: “Ampliación del proceso metafórico en la cual los objetos y las personas de la creación poética son homologados con significados y conceptos externos: se representa una cosa a partir de otra, una abstracción es equivalente a una imagen concreta. Generalmente, las figuras son personificaciones de ideas abstractas; la acción y el marco

⁷³ *Gran Enciclopedia Larousse*, 10 vols., tomo 1º, Barcelona, Planeta, 1976 (primera edición en París, 1962).

⁷⁴ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1998 (3ª edición corregida), páginas 34-35.

escénico son representativos de las relaciones entre estas abstracciones. (...) Las significaciones que encierran las alegorías implican, para su justa comprensión, una lectura interpretativa y no meramente ingenua de la obra literaria.”⁷⁵

Más recientemente, Marchese y Forradellas⁷⁶ realizan un repaso de la alegoría desde diferentes escuelas. Definen esta palabra como “figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)”. No se trata de una “metáfora continuada” sino de un conjunto de símbolos abstractos, tal y como afirma Lausberg. De todo ello Marchese y Forradellas concluyen que la comprensión de la alegoría depende de su mayor o menor grado de codificación. En la poesía es frecuente que la connotación alegórica dependa de los “subcódigos peculiares del autor”. Según ellos, es preciso distinguir entre alegorismo e interpretación de figuras de origen bíblico. Son alegóricas aquellas expresiones que sustituyen a otros elementos y son figuras aquellos términos que no suprimen su realidad histórica, aunque más allá de ella haya asumido un significado nuevo y permanente.

Helena Beristáin⁷⁷ define la alegoría del siguiente modo: “La *alegoría o metáfora continuada* (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas* y *comparaciones*) se ha descrito como una *figura* que en un *nivel inferior de lengua*, se compone de *metasemas*, mientras en un nivel superior constituye un *metalogismo* (Grupo “M”). Se trata de un “conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una

⁷⁵ “La *a.* implica un doble foco de interés: uno, en el acontecer, las figuras y el marco escénico, y otro, en el plano teórico de ideas y significaciones que conllevan las objetividades, cuya naturaleza puede ser histórica, ficticia o fabulesca. (...) Debe distinguirse la *a.* del símbolo, pues este último sugiere otros niveles de significación sin hacer de ellos un modelo formal, como sucede con la *a.* Entre los tipos más comunes de construcción alegórica están la parábola, la fábula, el apólogo, el exemplum y el bestiario.” AAVV, *Diccionario de términos e “ismos” literarios*, Madrid, Ed. J. Porrúa Turanzas, 1977, páginas 7-8.

⁷⁶ Marchese y Forradellas, *Op. cit.*, págs. 19-21.

⁷⁷ H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Ed. Porrúa y Turanzas, 1992, páginas 35-36.

ambigüedad en el *enunciado* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* reconoce sólo una de ellas como la vigente. (...) En otras palabras: en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido del *contexto*.⁷⁸ Además, también se llama comúnmente alegoría a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte), y al *relato* de carácter simbólico semejante al apólogo o fábula.”

En el campo de la teoría de la literatura, Boris Tomachevski⁷⁹ alega que la alegoría es una metáfora palidecida (fossilizada o lexicalizada), al contrario que las metáforas habituales, que deben ser nuevas e inesperadas. La alegoría procede de la mitología debido a la necesidad de expresar conceptos diversos a través de términos más accesibles; es de tipo convencional porque presupone una relación previamente conocida entre los dos fenómenos comparados (no la novedad de la metáfora).⁸⁰

Angus Fletcher⁸¹ en su estudio de la alegoría define esta forma literaria como una lucha simbólica por el poder, una forma cuya estructura misma refleja la obsesión del ser

⁷⁸ “Se trata, pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos de la escritura. Para Dante, (...) sobre el sentido *literal*, (...) el *discurso* ofrece un segundo sentido, el *alegórico*, que consiste en la *verdad oculta* en las fábulas *bajo una mentira* (...). Los teólogos- dice Dante- interpretan el nivel de manera distinta a como lo hacen los poetas. Sobre el alegórico hay un tercer nivel, el *moral*, aquel que el *receptor* va descubriendo como una enseñanza útil para su propia formación.(...) En fin, el cuarto y último sentido es el de la *anagogia*, que es un *suprasentido* espiritual que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino. (...) Otros retóricos han identificado la alegoría con la anagogia.” *Ibíd.*, pág. 36.

⁷⁹ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, págs. 58-60.

⁸⁰ En palabras de Tomachevski (*Ibíd.*): “En la alegoría las palabras mantienen su significado originario, y sólo el fenómeno que ellas designan designa, a su vez, el objetivo hacia el que en última instancia se orienta el pensamiento del hablante.” (página 58) Al sistema alegórico de enunciación (la alegoría amplia y desarrollada) se aproxima la metáfora extendida o desarrollada. En ésta, las palabras se asocian según su significado propio, gracias al cual se crea un contexto que tiene un sentido también en su significado propio; en el caso de la alegoría amplia, sólo algunas palabras, introducidas en el contexto, y el significado general del discurso correspondiente, demuestran que nos hallamos ante un discurso de significado traslaticio. Como el contexto confirma la interpretación de las palabras en su significado fundamental, en la conciencia coexisten dos series paralelas de conceptos y representaciones (basados, respectivamente, en el significado propio y en el traslaticio de las palabras) entre los que se establece una determinada relación.

⁸¹ Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1975 (1964) Véanse las páginas 172 y siguientes; 304 y siguientes.

humano que lucha contra fuerzas que parecen estar más allá de toda posibilidad de control. La llamada literatura fantástica es invariablemente alegórica, al igual que la ciencia-ficción, porque es representación de un anti-mundo, una alternativa a la realidad. Describe la motivación alegórica como demoníaca en el sentido original de esa palabra: los personajes son determinados por fuerzas incontrolables. En el reino de lo arquetípico, las figuras humanas se reducen a resortes de un esquema ideológico. Afirma, además, que la intención alegórica es sobre todo transmitida por el ritmo, no tanto por el contenido. El modelo alegórico se establece en base a un patrón que se repite como un código que se ofrece al lector para ser descifrado. Añade, además, que la estructura alegórica tiende a ser apodíctica y predicativa, favoreciendo la transmisión de contenidos axiológicos o doctrinarios. Así concluye: “las alegorías son el espejo natural de la ideología”.

Por su parte Edwin Honig⁸² considera como tema básico de la alegoría la lucha entre el bien y el mal, la lucha por el dominio, tema que se liga a la representación de motivos dualistas. Habla de las “relaciones oposicionales” y de las “polaridades fundamentales que gradualmente se componen en agrupaciones de oposiciones paralelas.” Es habitual en la alegoría encontrar pares opuestos (víctima-victimario, por ejemplo) y la yuxtaposición fundamental entre el orden armónico de la prosa y la amenaza latente de violencia. En la alegoría moderna, la lucha entre el bien y el mal no se resuelve a favor de la primera, como sucedía en la alegoría tradicional, sino que desemboca en la duda, una duda que es precisamente lo que el modo alegórico trata de destruir. Esta contradicción crea una especie de monstruosidad. La organización simétrica hacia la cual tiende la alegoría (y que constituye uno de los propósitos esenciales) se disuelve en desorden y caos. Como consecuencia, lo monstruoso figura

⁸² Edwin Honig, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Evanston, Northwestern, University Press, 1959. Véanse las páginas 15, 147 y 149.

dramáticamente en las alegorías modernas de Kafka y Cortázar, por ejemplo. En su trabajo Honig enfatiza la importancia del ideal como base de la construcción alegórica y toma como ejemplo de ello las obras de Kafka y Orwell.⁸³

La alegoría no sólo posee una tendencia tradicional hacia lo doctrinario y predicativo, al mismo tiempo es un género premeditadamente ambiguo, ambivalente, que juega con la tensión conflictiva de polos antagónicos, manteniendo al lector en el espacio intermedio que queda entre el nivel de las acciones y la serie extendida de metáforas que componen el plano simbólico, propiamente alegórico. Situado en una alternativa de aceptación o rebeldía, el lector no puede sustraerse al carácter referencial de la composición alegórica desde sus posibles niveles y ángulos de recepción. Precisamente Fletcher alude con frecuencia al carácter doctrinario y ambiguo de la alegoría y William Empson⁸⁴ considera la alegoría como una ambigüedad del tercer tipo.

La alegoría moderna opera con dos niveles de significado, como la alegoría clásica, cuya característica fundamental era el reflejo (y refuerzo ideológico y doctrinario) de un orden supuestamente lógico del universo. La duda moderna establece un nuevo tipo de alegorías. Franz Kafka fue el primer escritor que demostró que la alegoría podía representar la duda y la enajenación del ser humano moderno. Este autor representa el reverso de lo que se vería en la alegoría tradicional. En vez de pintar el cuadro simbólico y hermoso de la utopía, del mundo ideal inexistente, la nueva alegoría nos presenta de forma simbólica el mundo real, tal y como es, pero como no debe ser.

⁸³ El paradigma ideal funciona como tácito plano de referencia de una ficción que extrema sus procedimientos en la denuncia de un mundo alienado. El ideal del Paraíso como promesa o como destino se altera en estas obras: en el destino humano el Paraíso soñado resulta inalcanzable precisamente por pertenecer al terreno del ideal. Añade Honig que tanto en la vida como en la literatura los ideales se construyen en base a la tendencia de visualizar un estado de felicidad o perfección ininterrumpidas. Estas imágenes son formadas sobre el pasado o el futuro para que el recuerdo o la anticipación de semejante estado se localicen en el tiempo. Una primitiva forma del ideal aparece en fantasías y sueños como algo imaginaria o dramáticamente hecho. Más adelante, Honig estudia la forma de la alegoría y señala el método digresivo y episódico como propio de la narración alegórica. *Ibíd.*, págs. 147 y 149.

⁸⁴ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York, New Directions, 1966 (London, 1930), páginas 102-172.

Para representar esta visión escéptica del mundo se emplean imágenes que sugieren las limitaciones y los fracasos del ser humano. Las alegorías modernas son oblicuas y ambiguas: contienen dualidad de significado sin explicar nada específicamente. La ambigüedad es intencionada y en ella se reflejan las dudas y vacilaciones morales y espirituales de la sociedad moderna. El nuevo héroe alegórico es un ser diluido, apenas perfilado que se mueve hacia una meta específica que constantemente es retardada o incluso abortada por un sistema extraño que coarta los movimientos del héroe. El héroe, es un personaje frustrado, cuya vaguedad ontológica invita a la abstracción y a la identificación de ese personaje con el ser humano en general en su periplo vital, en la obligación de cumplir una meta cualquiera. Los personajes son abstracciones o tipos representativos. La opacidad de todas las figuras en estas ficciones es el resultado de una preocupación obsesiva por jerarquías que suelen ser, en las alegorías modernas, incomprensibles o absurdas. Los personajes de Kafka son un buen ejemplo de esta construcción “no-psicológica”, rasgo mucho más evidente en las obras cortas que en las novelas. Dado que el personaje es despojado de sus atributos individuales y dado que los argumentos alegóricos tienden a ser simétricos (a causa de la estructura latente de fuerzas contrarias) los roles se trastocan y frecuentemente se hacen intercambiables. Los seres opuestos fácilmente se cruzan o se identifican. Por ejemplo, los personajes de Borges, Carpentier y Cortázar (los dobles abundan en su obra). Por otra parte, la estructura narrativa en la ficción alegórica suele ser esquemática. Al contrario de los argumentos miméticos que intentan reproducir la variedad de la vida, la acción puede ser, en muchos casos, reducida a un diagrama: una línea recta, una espiral, círculos concéntricos o cualquier otro diseño geométrico. Las producciones de Borges y Cortázar ejemplifican claramente esta afirmación.

Las respuestas vagas de los personajes y sus movimientos sin rumbo específico

sugieren la futilidad de los esfuerzos del ser humano de imponer la lógica en un mundo absurdo. Se plantea entonces la necesidad de aceptar lo absurdo. La alegoría moderna brinda una visión global e hiperbólica del mundo del siglo XX, en el que la vida está completamente dirigida por el sino caprichoso, por un poder irracional e incontrolable. Como en los personajes de Kafka, el héroe alegórico actual sólo tiene una opción: aceptar su incapacidad para descifrar o controlar el sistema ilógico y arbitrario de la sociedad. En el empleo de la alegoría moderna se borran los límites entre lo verosímil y lo imposible. El lector, por consiguiente, se ve forzado a reflexionar y encontrar una respuesta lógica para la absurdidad que viven los personajes alegóricos. De este modo es posible que encuentre los otros niveles de significado que quedan sugeridos en la ambigüedad de la alegoría. Muchas veces, además, en las ficciones alegóricas las imágenes son frecuentemente metonímicas, es decir, hay un desplazamiento espacial, una desviación continua del personaje a las circunstancias, desde el hombre a su ambiente en virtud de su condición fantasmal. Las descripciones del escenario a menudo cobran gran importancia, detienen y hasta desplazan o reemplazan la acción misma. No resulta raro encontrar acumulaciones de detalles específicos que acompañen la simetría argumental de la alegoría en su argumento y en el arquetipo del personaje. Añadido a esto, los espacios cerrados u opresivos convocan imágenes poderosas de encierro y frustración. El ser humano se encuentra impedido a actuar libremente y su destino parece avocado a la desintegración de su propio ser. Al mismo tiempo, se plantea una paradoja que Sartre señaló al decir: “el infierno son los otros.” Con ello insinuaba el dilema del ser humano moderno, incapaz de comunicarse con su prójimo y al mismo tiempo incapaz de vivir solo y feliz. La enajenación del otro también provoca angustia en el individuo, como lo angustian también la falta de libre albedrío y su propia mortalidad. En la alegoría moderna, los espacios comunican una atmósfera enrarecida y el tiempo se

dilata incapaz de ser medido de manera lógica. La imprecisión de los personajes, los significados, los espacios y los tiempos sugieren la presencia de contenidos importantes que se nos escapan. Los mundos de la alegoría son solamente medio-familiares y, raras veces, seguros.

En conclusión, las alegorías modernas se caracterizan esencialmente por transmitir una visión escéptica y pesimista del mundo y por hacer uso de un personaje que no se presenta como el clásico héroe alegórico, ya que ahora es un ser humanizado, lleno de dudas, y muchas veces se muestra incapaz de actuar y controlar su entorno. De hecho, la alegoría moderna se caracteriza por el uso de símbolos que remiten a lo limitado. En ella, además, no hay intención doctrinal, ya que se instala la duda existencial, y no hay correspondencia explícita entre el nivel ficticio y todo lo que éste simboliza. Estos rasgos propios de la modernidad pueden localizarse en la alegoría rossiniana, como se verá a continuación.

Cristina Peri Rossi habla de su apreciación de la alegoría en una entrevista efectuada por Reina Roffé⁸⁵:

(...) la alegoría es mi instrumento literario preferido. Tiene una larga tradición en cualquier cultura porque es una manera de “estructurar” y las estructuras nos alivian de la angustia del caos, del desorden, aunque puedan provocar otra angustia diferente: el temor a no poder abandonarlas, a no poder salir de ellas. En mi caso, y desde el punto de vista literario, la alegoría hace evidente el contenido literal y el oculto, es decir, el mensaje latente. La primera vez que usé la alegoría fue en *Los museos abandonados* (...)

Mabel Moraña⁸⁶ en un breve estudio de la alegoría rossiniana afirma acerca de la alegoría en general:

⁸⁵ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581, Nov. 1998, páginas 93-106.

⁸⁶ Mabel Moraña, “Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXI, n° 3, octubre 1987, página 39.

Ligada en un principio a representaciones míticas y religiosas, la alegoría no solamente expone una visión del universo, sus componentes y sus fuerzas en lucha, sino que al mismo tiempo formaliza la actividad interpretativa creando una dialéctica que une el microuniverso factual y cotidiano con representaciones microcósmicas o imágenes que globalizan la experiencia del individuo. En todo caso, la base intencional de toda alegoría es una voluntad de orden y totalización: la alegoría racionaliza, categoriza y da sentido al material empírico y al conjunto de expectativas y creencias que constituyen el mundo cotidiano.⁸⁷

Por último, Moraña define la alegoría como un “tropo de transferencia” que opera en distintos niveles a la vez.

El nivel conceptual se representa figurativamente: la imagen define, clarifica o describe un conjunto de ideas o fenómenos, dramatiza sus interrelaciones, prestándose a una doble lectura, en el plano literal y en el de la fábula. En este mismo sentido, la alegoría se integra en la retórica de la persuasión. Su capacidad bisémica enmascara, sin embargo, su fuerza argumental, manteniendo la imagen como un registro dual, premeditadamente ambivalente y potencial.⁸⁸

Moraña considera la alegoría como “principio estructurante en la ficción de Cristina Peri Rossi. Probablemente es éste uno de los principales mecanismos a través de los cuales sus textos se vinculan a la producción literaria regional y a la circunstancia histórico-cultural que corresponde a la producción de la obra”. Explica la estructura alegórica en la obra de Cristina Peri Rossi y coincide con la autora al afirmar que la alegoría posee una voluntad ordenadora y totalizadora de la realidad. La importancia de este tropo en la obra rossiniana es destacable ya que:

La ficción narrativa de Peri Rossi se organiza a partir de un procedimiento analógico. Esencialmente, sus textos recuperan en casi todos sus fundamentos el modelo alegórico presente en la literatura occidental desde sus orígenes.⁸⁹

La obra de Peri Rossi adopta la alegoría para expresar y estructurar en un

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ *Ibíd.*, páginas 39-40.

⁸⁹ *Ibíd.*, página 39.

discurso narrativo ficcional la crisis de la sociedad democrática uruguaya. A raíz de los acontecimientos que vive la autora: golpe de estado, dictadura, represión y exilio, su obra incide en lo simbólico, plasma la problemática del individuo alienado y cuestiona el funcionamiento de una sociedad represora y tradicionalista. En palabras de Moraña:

La ficción de Peri Rossi traduce a imagen el concepto, dramatiza simbólicamente las tensiones y traumas de la sociedad representada, alegorizando en términos fantasiosos e irrestrictos, un mundo de clausura, con pocos intersticios posibles para la libertad.⁹⁰

A este espíritu crítico de los textos se opone el ideal, corporeizado en temas como la niñez, la creación, los juegos ritualizados y la sexualidad. En estos temas se advierte la nostalgia del Paraíso Perdido, de la armonía originaria, pero esta idea no sólo se aplica al nivel ideal subjetivo sino que también se busca su realización en la sociedad. Tal y como aparecen reflejados dichos temas en su narrativa su efecto resulta subversivo y perverso dentro de una realidad regida por normas y tabúes.

En *El libro de mis primos* los niños, símbolos de lo nuevo, lo abierto y creativo, contemplan la caída de una familia burguesa tradicionalista, cerrada y regida por las normas convencionales de su sociedad. Los juegos y la sexualidad, por otro lado, introducen la perversión y el desorden dentro ese marco ordenado de la familia.

(...) en *El libro de mis primos* en general las acciones infantiles alegorizan el mundo adulto visto como situación límite, interpolan sus códigos desde una posición de impunidad, redimensionan el mundo cotidiano como en un acto mágico que deja al descubierto la vulnerabilidad del orden establecido.⁹¹

⁹⁰ Idem.

⁹¹ *Ibíd.*, página 41. Moraña continúa diciendo en la misma página: “Juego y erotismo no representan entonces, en sí mismos, actividades puras y liberadoras. Aunque en muchos casos la niñez, pubertad y adolescencia operan como la introducción a un mundo virtual, propicio para la liberación de los instintos, en muchos otros casos la violencia infantil, los tabúes sexuales, la represión de la mujer, descartan a la niñez y al amor como ámbitos ideales y armónicos. Ellos constituyen más bien reductos potenciales de fuerte capacidad catalizadora: son el instrumento de penetración en una realidad profunda y problemática a la que se sustraen las prácticas cotidianas, reglamentadas socialmente.”

Esta idealización de la infancia, la sexualidad y los juegos no es total, pues sólo son instrumentos que el individuo puede usar para introducir el cambio o perpetuar la norma.

En otra novela de Peri Rossi, *LNL*, el ideal se manifiesta en los fragmentos que corresponden al tapiz de la creación de la catedral de Gerona. Con este tapiz se remite al Génesis como estado de absoluta armonía y se establece un contrapunto temático en virtud del cual se refleja la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos que resulta habitual en las alegorías. La contraposición, entonces, se establece de forma oscilatoria entre el ideal de armonía, que concentra en sí mismo un sistema de creencias y valores, y la trama central de la novela.

En la ficción rossiniana la construcción alegórica se percibe no sólo en su temática sino también en la sintaxis del texto, es decir en las acciones y los personajes. Estos últimos, en la mayoría de sus obras, carecen de identidad sólida y de libertad de movimientos puesto que habitan sociedades represoras de las que no pueden sustraerse.⁹² Por otra parte muchos motivos simbólicos se repiten en su obra: el viaje, por ejemplo, que supone la pérdida del paisaje originario estructura muchas de sus historias. Comenta Moraña:

Como en “Aeropuerto” o “El viaje inconcluso” incluidos en *El museo de los esfuerzos inútiles*, el motivo del viaje se asocia a sentimientos de frustración y pérdida, que aparecen tematizados también líricamente en *Descripción de un naufragio* y muchos de los textos de *Diáspora*.⁹³

Por otro lado, la alegoría no sólo se trasparenta en los temas y la sintaxis del

⁹² Afirma Moraña “(...) los personajes se adelgazan hasta alcanzar un nivel de actantes o agentes que cuentan con un “adecuado poder representacional” siguiendo la dirección de progresiva pérdida de humanidad del héroe que ya anotara Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* al caracterizar la literatura occidental (citado en Fletcher 142).” *Ibíd.*, páginas 41-42.

⁹³ *Ibíd.*, página 43.

texto, también se refleja en el ritmo y la estructura de la novela, es decir, en las digresiones y los acontecimientos episódicos que componen la novela. Desde un punto de vista general, Moraña señala acerca de la producción rossiniana:

Como unidades de un código literario que las distintas obras van desarrollando ante el lector, en un trabajo de tácita intertextualidad, los textos fijan alegóricamente una serie definida de imágenes que corresponden a diversas pero analógicas realizaciones de núcleos narrativos. También según las leyes de las composiciones alegóricas, el tema predomina sobre la acción y la imagen: la alegoría enfatiza el mensaje, confiriendo a las imágenes que lo visualizan y lo exponen estéticamente una presencia vicaria, simbólica.⁹⁴

A todo ello se suman los espacios alegóricos, los cuales “enmarcan y condicionan, como en Kafka, acciones que se ritualizan, mostrando un quiebre de la transitividad y la intercomunicación”.⁹⁵ Los espacios y los objetos reflejados en la narrativa rossiniana sugieren la existencia de un orden fosilizado donde la represión y el culto al pasado se institucionalizan. Se incorporan, también, los sentimientos dominantes de frustración, melancolía y nostalgia, los fallidos intentos y los esfuerzos inútiles de los individuos por sustraerse de los límites establecidos. En conjunto, estos elementos colaboran en la creación de una atmósfera opresiva y ambigua.

En los textos de Cristina Peri Rossi se establece una acerada tensión entre el individuo y la sociedad, donde reside la problemática de la identidad y la libertad individuales dentro del esquema social. Esta oposición se alegoriza constantemente en la narrativa rossiniana para cuestionar “una determinada concepción de la historia en tanto recuperación del pasado o proyección hacia un futuro marcado de antemano por los proyectos sociales dominantes.”⁹⁶

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ *Ibíd.*, página 43.

⁹⁶ *Ibíd.*, página 43.

IV.2.1. La alegoría en *El libro de mis primos*

Gustavo San Román⁹⁷ estudia la alegoría en las tres primeras obras narrativas alegóricas de la autora: *Los museos abandonados*, *El libro de mis primos* e *Indicios pánicos*. Establece una relación intertextual entre estas producciones en virtud del tema esencial que las relaciona: la alienación del individuo en una sociedad conflictiva y represora. Además, como afirmaba Moraña (se analizará en profundidad en el apartado dedicado a la intertextualidad), se repiten ciertos motivos e imágenes entre estas narraciones que refuerzan su conexión y el desarrollo del tema señalado. De *LMP* San Román señala la oposición que se da entre dos personajes significativos, los padres de Oliverio, y sus correspondientes espacios descritos en la novela, el padre con la casa y la madre con el jardín, como punto de partida que establece la oposición alegórica axial de la novela entre el orden tradicional cerrado y el advenimiento de un orden nuevo y abierto. Mientras el padre representa la autoridad temible, el pragmatismo y el orden deshumanizado y en degradación que sostiene las estructuras familiares y sociales tradicionales, la madre representa el amor por la poesía, los sueños y las plantas.

A partir de este punto los acontecimientos narrados en la novela adquieren un significado aumentado. La autora defiende el advenimiento de un nuevo orden, de un “nuevo hombre” (representado en la figura de Federico) y proclama el abandono de las estructuras de poder represoras. El orden degradado se halla en proceso de descomposición, como se puede observar en el episodio que narra la muerte del padre de Oliverio y los fragmentos en los que describe la fragilidad física de sus abuelos. De todas formas existe el riesgo de la perpetuación de ese orden en la figura de Oscar,

⁹⁷ Gustavo San Román, “Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi” en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII (1990), páginas 151-164. En este artículo insiste en la división en dos etapas de la obra rossiniana. Considera que la primera etapa corresponde a las obras señaladas arriba, las cuales desarrollan la alegoría política como tema central, la segunda etapa comprende su producción europea en la que el tema político es más sutil y acompaña otros temas distintos y otros intereses. La alegoría será una constante en el conjunto de su obra, pero la segunda etapa mostrará contenidos más sutiles y universalizados.

hermano de Oliverio, cuyo parecido con su padre resulta altamente significativo. Sin embargo, la figura de Federico es fuerte y representa al nuevo hombre, un hombre sensible, al que le gustan las plantas y la poesía, que lucha en las guerrillas por el ideal de la liberación del individuo. La revolución cultural al alcance de las masas que propone este personaje contraviene la concepción pragmática de la revolución socialista de los guerrilleros Tupamaros con los que lucha (como se aprecia en el episodio XV). Los personajes que pueblan las páginas de esta novela se sitúan a favor de uno de los dos frentes señalados. Ello no supone la presencia del maniqueísmo propio de una escritura politizada. Peri Rossi escribe una novela de gran calidad literaria y evita caer en los tópicos de los panfletos políticos. Desarrolla una obra de arte creativa en la que tienen acogida los acontecimientos político-sociales de su país en época de crisis pero también los sueños, preocupaciones, deseos o ideales de los individuos.

Los espacios, como ya se apuntaba arriba, también reproducen el esquema alegórico de las fuerzas opuestas. La casa, con su orden y su estructura verticales se contrapone al jardín, espacio abierto donde todo crece y florece ajeno a la voluntad humana. Este espacio de luz y de creación es atacado y violado por el tío Alberto, uno de los personajes que habitan la casa y defienden el orden institucionalizado. El jardín está habitado no sólo por plantas y árboles, también hay estatuas y una fuente, y hasta se menciona el sótano, cofre de sorpresas, objetos diversos y recuerdos desordenados, como los recuerdos de Oliverio. Oliverio, su madre y Federico protegen el jardín y las estatuas, mientras los tíos y algunos primos (Gastón, por ejemplo, viola una estatua) lo atacan. El tío Alejandro, nueva figura paterna de Oliverio, cuenta historias a los primos para que no se acerquen al jardín violado por el tío Alberto, fuerza masculina del orden. El jardín es peligroso a sus ojos, podría atrapar a los niños y no soltarlos jamás. Es preciso vigilar los pasos en ese lugar femenino y sensual. La tierra abierta y oscura es un

pozo de amenazas para los tíos, de hecho, el jardín ataca la casa en el capítulo IV y la niebla se traga todo en el capítulo IX. Ante el ataque del jardín, el tío Alejandro manda a los carpinteros construir muros protectores y cerrar la casa al exterior, como un arca. El exterior es amenaza del orden impuesto por la tradición. Por ejemplo, en el primer final, Oliverio juega a las guerrillas subido a un árbol desde donde puede observar toda la casa. Armado con una onda arroja una piedra contra la casa, la cual se destruye con los tíos, las tías y los abuelos en su interior. Únicamente quedan los primos en el jardín, festejando el acontecimiento subidos al árbol. En el tercer final,⁹⁸ también la amenaza al orden viene de fuera, de la mano de los guerrilleros que llegan de noche a la ciudad para establecer el cambio. Federico forma parte del grupo y también festeja su llegada. El primer final representa los deseos de Oliverio, mientras el último narra el advenimiento del cambio, madurado por la revolución de los hombres nuevos y se plantea como una realidad dentro de la ficción de la novela. El segundo final, en cambio, es narrado por Oscar, el hermano de Oliverio, réplica de su padre. En este episodio, Oscar expresa su miedo al cambio que llega desde fuera de la casa; un cambio terrible e inevitable bajo su punto de vista, y se queja de la incapacidad de los adultos demasiado confiados en su poder para evitarlo. Este episodio, por tanto, representa el aviso premonitorio del tercer final: la victoria de las guerrillas.

Peri Rossi nos muestra a través de esta alegoría el ideal de un mundo nuevo, ajeno a las relaciones de poder, a la represión y la limitación del ser natural del individuo. Con una novela fragmentaria y caleidoscópica, experimental, multifuncional y plurisignificativa logra transmitir su ideal de cambio del orden tradicional por un orden abierto, humanizado y diverso. No obedece las normas de ninguna tradición literaria y

⁹⁸ San Román, al contrario que Carlos Raúl Narvárez (Op, cit.), no señala la existencia de tres finales, los dos señalados en el título de cada capítulo (XVI, XVII) y que corresponden a Oliverio y Oscar respectivamente, y el tercero, el capítulo que propiamente cierra la novela de forma significativa y que corresponde a Federico (capítulo XVIII).

sus páginas recogen amplio muestrario de estados, sentimientos y realidades, precisamente de la misma forma que Oliverio se planteaba su obra en el capítulo IV, justo después de la muerte de su padre. En su obra, el niño desea combinar la realidad y la fantasía, el conjunto de los elementos vistos, soñados o imaginados por él. De este modo, Peri Rossi explica la poética de esta novela y las claves para su comprensión.

IV.2.2. La alegoría en *La nave de los locos*

En una conferencia dictada en la Universidad de Alicante, Cristina Peri Rossi comenta acerca de su novela *La nave de los locos*:

(...) la noción de vida como un viaje es una metáfora milenaria, universal, sujeta, sin embargo, a la multitud de derivaciones y de reelaboraciones. Muchos siglos después, en el XX, y en otra lengua, la portuguesa, el poeta Fernando Pessoa deja escrito, entre los papeles póstumos que forman el magma de *El libro de la desesperación*, la siguiente metáfora: “La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente”. Encontré la cita leyendo el original de Pessoa, cuando yo misma había terminado de escribir (por segunda vez: es el único caso en que he reescrito uno de mis libros) la novela *La nave de los locos*, que también es un viaje múltiple, una alegoría, y tiene antecedentes ilustres: antiguos poemas germánicos medievales, un ensayo de Pío Baroja y una novela de Katherine Ann Potter. No pude evitar la tentación de usar la cita de Pessoa como acápite de la novela.⁹⁹

Añade más adelante que su novela es “alegoría de un viaje permanente, del exilio, de la búsqueda de los semejantes y afines, lejos de las leyes convencionales de los hombres y de su violencia”. La novela muestra dos ejes interrelacionados y paralelos: el del viaje permanente o circular de Equis, su protagonista, y el del tapiz descrito en diversos fragmentos con letra bastardilla. Como afirma Raúl Rodríguez-Hernández:

(...) el texto puede leerse como un palimpsesto que contiene diferentes “capas” textuales (niveles semánticos) que dejan traslucir textos borrados o confundidos

⁹⁹ C. Peri Rossi, “La isla interior” en *La isla posible. III Congreso de la AEELH*, Universidad de Alicante, 2001, páginas 487-495.

por otros textos sobrepuestos en la superficie del texto de la historia. El primer nivel del palimpsesto podría ser el “Tapiz de la Creación”, que el personaje de Equis alguna vez admiró en la catedral de Gerona: la utopía de la armonía que alguna vez existió en el universo antes del pecado original, o sea antes del ingreso en la historia. A continuación, se acumulan textos culturales que se derivan de las andanzas y peregrinajes de personajes desterrados (Equis y Vercingetórix) que, en su reproducción arquetípica del viaje, van alimentando al palimpsesto de otros niveles de significación. A todo esto se agregan (...) historias interpoladas, anécdotas humorísticas, citas tomadas de otros textos, cuestionarios, textos periodísticos, programas de viaje, etc. para producir una totalidad heterodoxa que se asemeja a la indeterminación de la paralogía donde todos hablan pero nadie se hace responsable de lo que se dice.¹⁰⁰

La historia de Equis, que constituye el argumento principal, arranca con el motivo del viaje y la metáfora de la vida como un camino, lo cual facilita la presencia de la alegoría que planea en toda la novela y que se materializa en la descripción del tapiz de la Creación. La interpretación del viaje de Equis se da veladamente en el capítulo “El Viaje, VIII: La nave de los locos” que se cruza también con los significativos sueños del personaje, símbolos de la revelación y del conocimiento profundos. M^a Rosa Olivera-Williams comenta acerca del viaje:

Este viaje simbólico y circular, “ya leído”, tiene por objeto introducirse críticamente en las catástrofes que acosan al ser humano de hoy. El viaje a través de un espacio indefinido- la ciudad de A, una ciudad, una isla en M., etc.- da la impresión de un viaje sin desplazamiento, de un naufragio varado. En un tiempo circular, los espacios repiten, a pesar de su variación, una cadena de tragedias: las injusticias de un sistema jerárquico y arbitrario que permea toda la historia de la cultura occidental.¹⁰¹

Equis, protagonista alegórico, actúa a raíz de los sueños y enigmas que se le plantean en la noche. Al viaje físico, entonces, le corresponde también un viaje al yo, al interior desconocido. El viaje, precisamente, constituye el motivo tradicional más

¹⁰⁰ Raúl Rodríguez-Hernández, “Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, n° 1 (1994), páginas 121-135. La cita pertenece a la página 126.

¹⁰¹ M^a Rosa Olivera-Williams, “*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 23, año XI, 1° semestre (1986), páginas 81-89.

recurrente en la literatura para desarrollar una situación alegórica en la que el héroe experimenta diversas pruebas y obligaciones que someten su conducta. El objetivo final del viaje, tal y como comenta Joseph Campbell,¹⁰² es el autoconocimiento del héroe, quien deberá emprender el viaje de descenso a los infiernos (a su yo oculto) para lograr su meta. Los beneficios de su hazaña, finalmente, redundarán en la comunidad a la cual pertenece. En el caso de *LNL* el viaje carece de regreso posible y el protagonista es un anti-héroe, un sujeto marginado y expulsado de su sociedad por razones oscuras que remiten, indirectamente, a lo político. El desplazamiento espacial facilita al anti-héroe la posibilidad de vivir diversas experiencias y conocer diversos personajes que le darán una imagen complementaria de sí mismo. Como ejemplo, Moraña¹⁰³ acude al personaje de *LNL* llamado Vercingetórix, complemento de Equis, que ofrece la visión de una sociedad ignorante, dividida y enajenada en la que estos personajes se mueven constantemente añorando el Paraíso Perdido. (El viaje se mueve constantemente en la dialéctica de la pérdida y la recuperación.) Así pues, Equis vive un viaje de autoconocimiento guiado por los sueños (otro motivo habitual en las alegorías, además del viaje), los cuales le plantean exigencias y enigmas que debe atender y resolver como un imperativo vital para acceder a ese conocimiento.¹⁰⁴ La novela arranca con un sueño en el que una voz le exige a Equis: “La ciudad a la que llegues, descríbela”.¹⁰⁵ Equis se

¹⁰² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (1949). A ello se añade el valor trascendental del viaje arquetípico del que habla Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969. Define el viaje de la forma que sigue: “Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades del viajar, o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje.” (páginas 471-472)

¹⁰³ Mabel Moraña, Ed. cit., página 42.

¹⁰⁴ José Mas investiga los posibles significados del viaje en la escritura rossiniana en su artículo “El viaje, mito estructurador de la literatura de Cristina Peri Rossi”, en Rómulo Cosse, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, páginas 23-29. Analiza cuentos, novelas y poemas y clasifica nueve tipos de viaje: el viaje como conocimiento, el viaje forzoso, el viaje onírico, el viaje en el tiempo, el viaje al futuro, el viaje a la infancia, a la conquista de un tiempo apócrifo, hacia el interior de otros seres y el viaje al lenguaje.

¹⁰⁵ Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984, página 9. A partir de aquí citamos la obra con sus siglas y el número de página. Por su parte, Jeanne Vaughn habla de dos sueños

plantea una duda importante acerca de cómo averiguar qué cosas debe incluir y excluir de la descripción. Finalmente el sueño le revela la importancia de todas las cosas mediante la imagen bíblica de la paja mezclada con el grano y Equis opta entonces por incluir todas las cosas en sus descripciones, es decir, no se sujeta a un principio de selección ni, por tanto, de discriminación. A partir de ahí, impulsado por las corrientes, Equis viaja “un viaje leído”¹⁰⁶ de un lugar a otro estudiando su propia condición y las ciudades y gentes que va conociendo. No se limitará, entonces, a copiar lo que ve, en cambio, investigará la realidad de los diversos lugares en busca de la armonía que ambiciona. Su ruta es vagarosa puesto que no busca ningún espacio físico concreto, sino, en todo momento, trata de encontrar la respuesta a los sueños y recuperar así la armonía ideal perdida. El sueño inaugural supone el punto de partida de la aventura de Equis y explica alegóricamente su misión. En el capítulo titulado “El viaje, VII; Equis y los sueños” se explica la naturaleza de los sueños reveladores, los cuales no son comprendidos en su momento, ya que el ser humano cuando sueña “siempre es un ser ingenuo, poco capaz y falto de discernimiento”.¹⁰⁷ Son sueños cuya oscura revelación resulta insoportable, por lo cual el individuo opta por olvidarlos o ignorarlos al despertar y esto le provoca sentimiento de culpa, como si incumpliera un deber sagrado. El ser humano renuncia a la grandeza de la tarea que se le asigna en el sueño, renuncia al conocimiento que le proporciona y se acomoda en la ignorancia. Equis, en cambio, se

que enmarcan la historia del viaje de Equis: “It is a journey at once backward (to his origins) and forward (to his destiny) wich, fot the heterosexual male, amounts to the same thing. An obsession with the maternal and a longing for origins can seen throughout the text. There are two thematically related dream sequences wich launch Equis on his most important “journeys”, and serve as the markers wich frame the beginning and the end of the narrative. In the first dream, Equis receives a command; an incorporeal voice orders him to describe the city (wich Freud tells us is “always” a woman) in wich he is to arrive. The last dream takes the form of a riddle, a nocturnal refrain wich resounds during Equis’s waiting hours like a persistent messenger from the unconscious. Here, in order to assume the position of the Father/ King and win the hand of the long-awaited Princess, Equis must pass the proverbial test and respond with the appropriate answer.” (Véase en “Hay Que Saber Mirar: The Construction of Alternative Sexualities in Cristina Peri Rossi’s *La nave de los locos*”, en *Monographic Review*, Vol. VII (1991), páginas 251-264. La cita es de la página 257.)

¹⁰⁶ *LNL*, páginas 11, 12, 15, 16 y 17. El viaje leído remite a los mitos antiguos y las antiguas historias de viajes heroicos. En la novela se citan varias novelas de viajes, por ejemplo, *La Odisea*.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, página 46.

enoja cuando no puede recordar un sueño revelador: como se ha visto, el primer sueño que abre la novela es atendido por él, como el último sueño que tiene Equis en la novela y cuya presencia es repetitiva. En el capítulo del que se habla se narra un sueño de Equis junto a un río. El narrador se preocupa en mostrar la naturaleza de los sueños y los detalles significativos de este sueño. Por ejemplo, menciona la lógica interna de los sueños, los cuales no necesitan tropos para ser entendidos en sí mismos cuando se los experimenta:

(...) sólo en la ambigüedad del día se nos ocurren las comparaciones, para fijar la sinuosa tela de lo real; el sueño tiene tal convicción que hace prescindibles los tropos. (No hay nada menos retórico que un sueño)¹⁰⁸

En el sueño, un sueño repetitivo, Equis pesca en las aguas transparentes de un río con aparejos extravagantes. El agua clara hace posible que pueda ver el fondo, que se vuelve marino, y es capaz de captar los animales grandes y pequeños. La visión privilegiada de Equis, que lo ve todo desde fuera del agua remite a su condición de extranjero. Al mismo tiempo la casa gris inalcanzable por la marea refiere al hogar al que Equis no puede volver pues su viaje es sin retorno. En la intentona, el protagonista se siente amenazado: las aguas se vuelven peligrosas e impiden el regreso a ello se suma la carga de los aparejos de pesca, de los que no se puede deshacer. Queda finalmente aislado por las aguas sobre una roca, lejos de la casa y de la orilla. Justo después comienza el capítulo VIII que narra la historia de la nave de los locos. La alegoría, como se podrá imaginar se refiere al periplo del protagonista, el cual carga con una culpa, simbolizada en los aparejos de pesca, que lo hace ser disidente del orden establecido en el lugar del que proviene (la casa gris) y al que desea volver por añoranza. Pero ese hogar-país, gris y distante, está custodiado por una fuerza imbatible, la del poder que lo

¹⁰⁸ *Ibíd.*, página 47.

gobierna y que le impide entrar. El hecho de quedar aislado sobre una roca resulta significativo: es un marginado, aislado por la sociedad que desconfía de los extranjeros y los exiliados.

A pesar de todo, despierta con la sensación de que el paseo y la pesca han sido agradables. Tanto placer le hace sospechar que, en realidad, no se trataba de pesca, sino de otra cosa.¹⁰⁹

Por último, hay un sueño más que completa la tríada onírica y cuya condición reiterativa le otorga importancia y un carácter obsesivo e imperativo en la mente de Equis. El sueño se localiza en el capítulo “El viaje, XIX: Londres” y versa sobre un enigma planteado con esta pregunta: “¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?”.¹¹⁰ A la pregunta le precede una comparación que trae a la memoria los acertijos de los cuentos folclóricos, cuando el rey-padre proponía una prueba o un enigma a los pretendientes de su hija. Acertar significaba obtener a la hija y errar, morir al instante. Equis sueña con el enigma y comienza a obsesionarse por encontrar una respuesta. En el capítulo final, titulado “El enigma”, el protagonista conoce a una prostituta que lo acerca a la respuesta, pero será el personaje de Lucía, símbolo de la mujer abusada, quien le inspire. La respuesta: su virilidad, constituye el enigma resuelto. El hombre debe ofrecer su virilidad a la mujer que ama, es decir, su condición de individuo en el poder en virtud de una construcción social falocéntrica. El hombre debe ceder su poder y aceptar su efecto. El enigma propone la igualdad absoluta en la relación hombre-mujer, donde las relaciones de poder queden disueltas a favor de unas relaciones en las que el sujeto asuma la alteridad sin sensación de amenaza. Una vez resuelto el enigma, Equis sueña y responde al rey acertadamente. El sueño y la aventura de Equis termina con la caída del rey y su

¹⁰⁹ *Ibíd.*, página 48.

¹¹⁰ *Ibíd.*, página 163.

desaparición: se han disuelto el orden falocéntrico y heterosexista tradicional.

Hay otros sueños mencionados en la novela cuya importancia es menor por funcionar como caracterización de los personajes marginados y no como principio motor de la acción. En el capítulo XIX hay un sueño que narra Equis a Lucía en el bus a Londres, de camino a la clínica abortista. Se trata de una pesadilla en la cual el protagonista se encuentra en un teatro sentado de espaldas al escenario, lugar inaccesible para él puesto que se mueve en sentido contrario, con lo cual, los movimientos y las intenciones de Equis no sirven de nada. La pesadilla cambia a veces, entonces, Equis sueña que no encuentra el acceso correcto a su butaca o sueña que aparece en el escenario sin conocer el guión. Estos sueños angustiosos:

Yo los llamo los sueños de la representación. No es raro que los hombres que ha inventado el teatro como un simulacro de la vida a su vez tengan pesadillas con el teatro, multiplicando así el juego de espejos: sueño que represento y en la representación a veces estoy dormido.¹¹¹

Los sueños de Equis en el teatro dan la idea de la pesadilla del descolocado, el marginado que no encuentra su lugar porque una fuerza mayor se lo impide. En este sentido estos sueños reiteran el contenido sutil del sueño de la pesca.

Lucía, en sueños, se ve como una niña inhábil para crecer. Esta incapacidad la sume en una sensación de frustración y alienación que la llevan a reflexionar acerca del ángulo de visión en los sueños, gracias al cual el individuo es capaz de verse a sí mismos desde fuera sin abandonar su yo. La pesadilla de Lucía consiste en verse atrapada en un cuerpo de niña y en un laberinto de perspectivas en las que nunca se siente plenamente identificada con su propia imagen, es decir, acusa los efectos de una sociedad alienante. Su condición de mujer humillada y sometida por el poder falocéntrico la hacen sentirse ajena de sí misma y de todo lo demás.

¹¹¹Ibíd., página 173.

El mundo de los sueños, como se puede observar, guarda gran importancia en la aventura de Equis. Le proporcionan una guía y un conocimiento privilegiado de sí mismo. La presencia onírica remite al surrealismo y al psicoanálisis aunque de forma sutil. La autora no se detiene en el análisis de la interioridad de los personajes sino que apunta aspectos diversos de su personalidad y su forma de ver el mundo. El lector deberá completar la imagen por sí mismo a través de lo que el narrador le dice y le omite.

Sobre el personaje llamado Equis dice Olivera:

Es Equis el personaje que hila los fragmentos -los viajes- que forman la novela, quien teje la sutil relación entre el tapiz de Gerona y los acontecimientos que vive -su viaje circular por la historia-. Es el único de los orates que interesa por su carácter unificador y por ser consciente de que su viaje es sin regreso.¹¹²

La vaguedad de la aventura de Equis y su falta de orientación real (en la novela su mapa son los sueños) se explica en las limitaciones que vive el personaje debido a su condición marginal. Afirma Moraña:

Condicionados por jerarquías autoritarias y convenciones represivas y anacrónicas, los movimientos de esos actantes son tentativos, ansiosos y cargados de emocionalidad. Equis, protagonista de *La nave de los locos*, manifiesta esa “abstracted behavior” que caracteriza también a personajes de Orwell o Kafka.¹¹³

En este aspecto, y en muchos otros, como se aprecia, Peri Rossi se ajusta a las características de la alegoría moderna, la cual plantea personajes de identidad diluida y propósitos indeterminados, seres sin nombre ni aspecto físico concreto que se mueven limitados por las circunstancias en un mundo deshumanizado. La condición fantasmal de los personajes simbólicos posibilita la identificación universal por parte de los lectores y abre múltiples posibilidades para la escritura alegórica.

¹¹² M^a Rosa Olivera-Williams, Ed. cit., página 83.

¹¹³ M. Moraña, Ed. cit., página 42.

Pero la alegoría en *LNL* no sólo se localiza en el motivo del viaje, en el capítulo titulado homónimo se explica la tradición legendaria de la nave de los locos que viene del siglo XVI y que Peri Rossi cuenta a través de la anécdota de Artemius Gudröm. En una interpretación aplicable al conjunto de la novela, la breve historia acerca de cómo en el pasado la sociedad se deshacía de los miembros molestos y peligrosos (los locos) remitiría al destino aciago de Equis, el protagonista de la novela de Peri Rossi, y también al destino de los disidentes del orden establecido en la sociedad moderna en general. Como los orates, él ha sido expulsado de la sociedad y se ha visto condenado a vagar en el espacio carente de raíces, de un centro armonioso que habitar. Equis es un personaje sensible y observador (como lo era Oliverio) que recorre espacios indeterminados asumiendo su condición de eterno extranjero, la cual le viene dada por ser viajero involuntario. Como extranjero descubre y experimenta la soledad y la marginación, pero, al mismo tiempo, su posición ex-céntrica y su gran sentido de la observación le otorgan la oportunidad de estudiar las sociedades que lo apartan de sí desde un punto de vista externo y objetivo. Equis y sus compañeros de viaje son seres ex-céntricos, individuos marginados, locos que ocupan una nave que viaja a la deriva, apartada de la sociedad. Estos orates asumen una postura ante la vida y su condición de extranjeros los hipersensibiliza y les otorga una entidad simbólica. La historia de Artemius Gudröm, por tanto, proporciona la clave interpretativa de la aventura de Equis, el cual se podría considerar un Glaucus Torrender de la modernidad, es decir, un hombre inteligente cuya capacidad crítica le hace ser peligroso para el sistema establecido, con sus normas y su orden institucionalizado.¹¹⁴

¹¹⁴ Véase al respecto Lucía Guerra Cunningham, “La Referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi” en *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXIII, n° 2, mayo 1989, páginas 63-74. Guerra afirma: “el leit-motif de la nave de los locos funciona como símbolo de Equis y de los otros personajes excéntricos que aparecen en la novela. La figura de la nave errante constituye un signo de la exclusión, del exilio forzado por un orden social que posee como asidero fundamental los cuarteles de la razón.” (página 68)

Por otro lado, en el viaje alegórico de Equis se localizan también lugares alegóricos que remiten a la búsqueda del ideal de armonía. Así, “Pueblo de Dios”, pequeño reducto y refugio de marginados en una isla, se constituye como un espacio bucólico y rústico, donde el clima es amable. Sin embargo, Peri Rossi huye del ideal y opta por un mayor realismo al caracterizar las gentes del lugar como individuos desconfiados ante los extranjeros y ajenos a ellos. De esta manera la sensación de exilio y pausa momentánea del viaje perdura en el texto. Por último, el “Gran Ombligo” caracterizado por Morris (otro exiliado y ex-céntrico personaje que habita la isla mencionada) remite a un espacio de progreso económico y tecnológico en el que, a pesar de ello, sus habitantes viven para el trabajo, sometidos por un orden patriarcal capitalista, en medio de una gran ciudad llena de ruidos, contaminación y estrés. Los habitantes de esa metrópolis son egoístas y desconfiados y reniegan de los extranjeros. Así pues, los espacios que se muestran a primera vista como posibles refugios o metas ideales siguiendo la alegoría del viaje, son realmente espacios ajenos y meros lugares de paso, ya que la meta no existe más que en la mente del viajero.

La ventura de Equis, con sus desplazamientos, sus personajes y su mapa de sueños, se complementa con la descripción del Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona, la cual se intercala en fragmentos más o menos breves a lo largo de toda la novela en letra bastardilla. El tapiz no parece guardar relación alguna con la historia de Equis, pero realmente existe una relación sutil entre ambas historias. De hecho, el tapiz proporciona la clave para la comprensión alegórica de la novela en su totalidad: ambos están contruidos sobre la base estructural del fragmento. Moraña comenta la importancia del tapiz en la novela:

La descripción del tapiz de la creación es así esencial en el proceso de producción de significados en *La nave de los locos*. La intercalación descriptiva

no solamente agrega dimensión ideológica a la narración, sino que va proveyendo claves para la interpretación de la anécdota y de los recursos básicos utilizados para su desarrollo.¹¹⁵

El primer fragmento de la tela se encuentra tras el capítulo “Equis: el viaje, II” (segundo capítulo de la novela) y se sitúa como tercer capítulo con el título “El Tapiz de la Creación, I”. Este capítulo se dedica a la presentación del tapiz cuya morfología concéntrica y circular remite a un centro armonioso donde todos los elementos que conforman la tela están integrados al mismo nivel. La estructura del tapiz es la metáfora de un universo concebido como un todo ordenado y armonioso.

Lo que amamos en toda estructura es una composición de mundo, un significado que ordene el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora. Repara nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden. Un esfuerzo racional y sensible por dotar a toda la materia de sentido sin renunciar por ello a la complejidad. En telas así sería posible vivir toda la vida, en medio de un discurso perfectamente inteligible, de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado.¹¹⁶

En esta estructura perfecta y geométrica se expresa la metáfora del universo “*sin dejar de ser por ello, también, una realidad*”. La armónica perfección del tapiz, sin embargo, se ve rota por la falta de una buena parte de éste, aunque su estructura permita una reconstrucción mental e imaginativa de la tela. La presencia de los vientos en el tapiz también indica que este universo perfecto cambia, se mueve ordenadamente en una dirección desconocida que remite al motivo estructural del viaje que planea en toda la novela. Sumado a ello la nota a pie de página que incluye el narrador dice:

¹¹⁵ Mabel Moraña, “*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, en *Texto Crítico*, 34-35 (1987), páginas 204-213. La cita es de la página 209.

¹¹⁶ *LNL*, página 21. La bastardilla es de la autora.

Pero cualquier armonía supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es casi siempre simbólica. Equis contempló el tapiz como una vieja leyenda cuyo ritmo nos fascina, pero que no provoca nostalgia.¹¹⁷

En el orden del tapiz parece poder recobrase el ideal del Paraíso Perdido, sin embargo, es sólo apariencia. El propio Equis se da cuenta de ello, de los peligros del orden tradicional y su falsedad. La nostalgia que no siente el protagonista por ese orden represor disfrazado de paternalismo (no olvidemos la presencia del Pantocrátor) da una pista acerca de su exilio y su viaje permanente. En la modernidad las leyendas y los ideales encuentran un violento contraste con la realidad, la cual carece de armonía, como podrá comprobar en muchas ocasiones Equis durante su periplo.¹¹⁸ Otro aspecto a tener en cuenta al considerar la naturaleza ordenada del tapiz es el hecho de estar fragmentado en la novela, de la misma forma que se fragmentan las aventuras de Equis en su permanente viaje. La armonía del tapiz se vive entonces como una pérdida o un ideal irrealizable.

El resto de los fragmentos descriptivos del tapiz, que son once, carecen de título y se intercalan entre en final de un capítulo y el comienzo de otro sin seguir una continuidad marcada. La descripción se hace partiendo del círculo central, de la figura del Pantocrátor y continúa con los elementos y seres que rodean la figura. El segundo fragmento, por ejemplo, describe la situación del Pantocrátor (alegoría de la ley patriarcal) y se encuentra antes del capítulo “El viaje, XI: las costumbres de Equis”, en el cual se describen las estrategias que el protagonista adopta para combatir de forma rebelde el conformismo y la sumisión de los ciudadanos al orden establecido. Al capítulo le siguen dos fragmentos seguidos del tapiz en los que se hace una descripción del

¹¹⁷Ibíd., nota de la página 20.

¹¹⁸ Stephen M. Hart en su ensayo titulado *White Ink* (London, Tamesis Books Limited, 1993, capítulo V, páginas 124-131), comenta la ironía que la autora vierte sobre el tapiz: “Great play is made, for example, of the gaping difference between the grand syntax of the Gerona Creation Tapestry and the sordid lives of the protagonists.” Así, por ejemplo, Hart cita a Cunningham cuando menciona que Equis es el héroe anti-épico que carece de nombre y cuando señala que la ciudad moderna es el modelo contrario al expresado en el tapiz. Véase la página 128.

círculo que rodea el núcleo del dibujo y se divide en ocho secciones. En el primer fragmento se describe la paloma que simboliza el espíritu de Dios y que recuerda a la paloma de cerámica que Equis lleva consigo en sus viajes y le produce una sensación de calma interior. La fracción de la tela que sigue describe al ángel de las tinieblas el cual precede al capítulo titulado “El viaje, XII: El ángel caído”, en el que se relata la llegada de Equis al pueblo de una isla paradisíaca llamado Pueblo de Dios. Allí conocerá a una anciana dama extranjera de piel blanca y luminosa que él verá como un ángel caído del cielo y con la cual tendrá una tierna relación. La anciana introduce a Equis en el Paraíso que es la isla sin nombre en el cual permanecerá un breve tiempo, como una pausa en su incesante deriva en el espacio. Esta pausa se localiza, precisamente, en el centro de la novela y coincide también con la descripción de los elementos que rodean al Pantocrátor, el núcleo del tapiz, y la posterior creación del Paraíso.¹¹⁹ La centralidad de estos capítulos y fragmentos del tapiz describen la posibilidad de la llegada al centro buscado por Equis, eje u hogar en el que su condición marginal sería olvidada y donde encontraría sus raíces. Sin embargo, el viaje continúa: Equis sabe que el centro es un ideal inalcanzable y por tanto su viaje es eterno.

El quinto fragmento se localiza después del capítulo XII y en él se incluye la descripción del ángel de la luz, el cual se mueve y peregrina. Tras el capítulo “El viaje, XIII: la isla” se localiza otra porción del tapiz más que precede al capítulo El viaje, XIV: Pueblo de Dios” y en el que se describe la creación de los cielos. Tras el capítulo “El viaje, XV: El Paraíso Perdido” se intercalan dos fracciones del tapiz: la primera, breve, remite al dibujo que está al lado del ángel de la luz que peregrina, y se trata del sol (principio masculino) y la luna (principio femenino, representada más pequeña),

¹¹⁹ Encontramos coincidencias temáticas entre el tapiz y la aventura de Equis a lo largo de la novela. El pasaje del Paraíso, por ejemplo, pero también hay coincidencia temática en el fragmento del tapiz que habla de la creación de Eva con la separata titulada “Eva” y que abarca las páginas 152-161. Al final de la novela el último fragmento del tapiz queda sin describir, como queda sin terminar el periplo de Equis aunque la novela se interrumpa en ese punto.

acompañada de las estrellas. El segundo trozo describe a las aves y los peces, situados debajo del Pantocrátor. Las aves apuntan su vuelo hacia el cielo, que coincide con la situación del Pantocrátor y los peces se mezclan con los monstruos del mar descritos por los marinos y los capitanes de barco en la antigüedad. Estas personas, dice el fragmento, portaban la sabiduría acerca de la naturaleza, los mitos, las rutas y hasta las nuevas palabras que viajaban con ellos.

Muchos siglos después, cuando los cielos, los mares y la tierra se hicieron menos misteriosos y la fantasía y los temores de los hombres se volvieron sobre sí mismos, siendo, entonces, más sospechoso el vecino que los animales nocturnos y más peligroso un general que el desborde de un río, la antigua y prestigiosa función de los capitanes y marinos desapareció. Dejaron de escribir y su tarea más importante fue el comercio y la guerra. Su memoria también dejó de impresionar a los hombres que no viajan. Sus viajes, ahora, son más seguros y más cortos. Menos interesantes, también.¹²⁰

La voz descriptora del tapiz considera posible que las descripciones de los marinos llegaran a oídos del creador del tapiz y hace notar la presencia inofensiva de los monstruos en el conjunto del dibujo en el cual se integran con gran naturalidad y sin destacar especialmente. La función descriptora de los marinos remite también al propio Equis, cuyo cometido obedece al primer sueño que aparece en la novela. Equis, como los antiguos marinos, porta el conocimiento que acumula en sus viajes y en sus encuentros con personajes diversos. De esta manera el lector conoce los claroscuros de la sociedad moderna y sus habitantes. Pero, como el fragmento indica, el paso del tiempo ha modificado negativamente los motivos tradicionales del viaje y el mundo ya no es virgen y misterioso sino una sociedad alienada y deshumanizada. El viaje ahora es sin regreso, involuntario y errático, protagonizado por individuos desarraigados.¹²¹ Por ejemplo, no sólo Equis se ocupará de describir las ciudades, Morris, otro desarraigado,

¹²⁰ LNL, página 114.

¹²¹ Véase M. Moraña, Ed. cit, página 210.

en su viaje al Gran Ombligo también cumple la función de descriptor en una separata incluida en el capítulo XVI titulada “Apéndice: *La metrópoli según Morris*”

Antes del capítulo XVIII, en el que Equis retoma su viaje tras la pausa en la isla, se localiza otro fragmento del tapiz que describe la creación del hombre y el bautismo verbal que el solitario Adán otorga a los animales. Antes de la sección titulada “Eva” que recoge un número de trabajos escolares acerca del mito de Adán y Eva, se incluye un fragmento más en el que se narra la creación de la mujer. Ésta, más pequeña, nacida de una de las costillas de Adán, es parecida a él, el cual la sostiene. A su lado están las plantas y el árbol de la ciencia del bien y del mal que representan el Paraíso. Aquí se ha completado la descripción del tapiz. Alrededor del círculo dividido en ocho secciones, a los cuatro costados, están los meses del año y las tareas más importantes de cada uno de ellos. Después de “Eva” hay otro fragmento que precede al capítulo XIX en el que se describe el rectángulo que encierra el círculo mayor. En las cuatro esquinas del rectángulo están los ángeles de los vientos los cuales vuelan a caballo de unos odres llenos de viento sobre la tierra y las montañas.

*Bordeando el círculo de la Creación, al lado del Pantocrátor, esta inclusión de los vientos, en los cuatro costados, sugiere que en el universo, todo es movimiento, nada está quieto.*¹²²

No se encontrarán más descripciones del tapiz hasta llegar al final de la novela la cual se cierra con un breve apunte sobre el tapiz:

Faltan enero, noviembre, diciembre y,

¹²² *LNL*, página 162. Gina Cánepa expone ciertas ideas sobre el tapiz en, “Claves para la lectura de una novela de exilio: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *Anales (Instituto Ibero Americano)*, Vol. I (1989), páginas 117-130. Comenta Cánepa: “La elación entre el signo plástico y el signo verbal no es nunca casual. Cada motivo del tapiz será una ofrenda de armonía y equilibrio que el héroe y sus acompañantes esporádicos buscan a tientas. La última descripción del tapiz sobre los odres de aire, antes que se precipite el desenlace de la épica serán de importancia radical en la comprensión del enigma último que tiene que resolver Equis.” Véase la página 122.

*por lo menos,
dos ríos del Paraíso.*¹²³

Esta última aclaración guarda importante significado ya que marca la falta de completitud del tapiz. El orden descrito minuciosamente a lo largo de las porciones que se intercalaban en la novela no encuentra plena realización el final de la narración. El orden representado tiene limitaciones, a pesar de su magnificencia, está fragmentado y no representa un orden estático o permanente ya que también está sometido al cambio, al movimiento, simbolizado en los vientos. El ideal de armonía perfecto, entonces, no existe realmente y es contemplado por Equis sin nostalgia. En cierto modo es consciente de la imposibilidad de armonía en un orden que todavía mantiene una separación entre los sexos y donde la curiosidad y el deseo de saber de Eva es castigado con la expulsión y el exilio, como Glaucus Torrender, como Equis, como tantos otros exiliados y locos cuyo afán crítico incomoda al sistema imperante. El enigma final le dará la posibilidad a Equis de contemplar una nueva forma de armonía en el que el individuo logre comunicarse con la alteridad al mismo nivel, sin mediar relaciones de poder entre los sujetos, y donde el deseo de saber no se condene. Finalmente, lo que le falta al tapiz lo muestra el periplo de Equis y sus sueños.¹²⁴

Olivera-Williams comenta acerca del tapiz y su relación con la aventura de Equis:

En “el bastidor de la mente” Equis tratará de encontrar el significado del caótico universo (“un significado que ordene el caos devorador”). Como en el mundo de los sueños, donde “todo significa”, Equis busca en “el bastidor de la

¹²³ *LNL*, página 198.

¹²⁴ Raúl Rodríguez-Hernández afirma en su artículo: “Una posible hipótesis para “completar” la estructura del tapiz sería adjudicarles al resto de los textos que componen la novela un valor que los identifique como las partes perdidas. Dada esta ambigüedad de lo incompleto, de lo abierto indefinidamente, *LNL* recoge en su interior la crisis posmoderna de lo marginal, lo abierto a la multiplicidad heterogénea que mina las categorías absolutamente armónicas de las narrativas totalizadoras. *LNL* desconstruye el fundamentalismo organicista armónico en que se apoya la filosofía judeo-cristiana alegorizada en el tapiz.” Ed. cit., página 126.

mente” los significados que se olvidó al despertar. Si el observador del tapiz se basa en “algunos hilos de colores” y “la estructura general de la obra” para reconstruir los dos metros y treinta y cinco centímetros que desaparecieron, Equis se basa en los fragmentos de sus viajes y experiencias. El tapiz es armonioso porque es una metáfora del universo y el arte ordena el caos de la realidad exterior. Los viajes de Equis por innumerables e imprecisas ciudades son la representación de la realidad exterior. De ahí su desarmonía, su naturaleza caótica y desoladora. Tanto el tapiz de la Creación de Gerona como la novela de Peri Rossi están fragmentados y necesitan del observador y del lector respectivamente para que la obra se complete. El lector debe partir de la metáfora del tapiz para poder atravesar la realidad -los viajes de Equis- y llegar a otra metáfora que analiza esa realidad ordenándola.¹²⁵

Peri Rossi muestra de forma alegórica y fragmentaria la compleja configuración del universo humano con sus virtudes y sus defectos. La alegoría que versa sobre la armonía buscada no se resuelve del todo en la novela: el enigma que Equis aclara abre las puertas hacia el camino del ideal, pero éste no es fácil de alcanzar. Su planteamiento, entonces, no es ingenuo, sino transido por la duda y el escepticismo posmodernos. Olivera-Williams, sin embargo, apunta dos ocasiones en la novela donde parece posible esa armonía ideal y la inversión de los valores “ombiguistas” del mundo: la infancia y la ambigüedad sexual. Ambos aparecen como reductos finales de la libertad del individuo. La primera ocasión corresponde al pasaje en el que Morris viaja a la ciudad y se encuentra con Percival. El mundo infantil de Percival remite a la posibilidad de alcanzar ese ideal de armonía que viene de historias antiguas y épicas donde la inocencia tenía un valor.

Su relación armoniosa con la naturaleza lo coloca en un tiempo ahistórico y paradisiaco, que sin embargo, se inserta irónicamente en el paisaje nauseabundo del presente. (...) La inocencia de Percival le permite ver en la naturaleza que lo rodea la armonía absoluta, que parece vibrar en el interior de todas las cosas. La realidad exterior actúa para Percival como metáfora engañosa de un mundo, equilibrado, “santo”. De ahí, que Percival no necesite la fantasía y que use la realidad como imagen de una realidad más profunda.¹²⁶

¹²⁵ Olivera-Williams, Ed. cit., páginas 84-85.

¹²⁶ *Ibíd.*, página 88.

Por otro lado, la ambigüedad sexual remite también al intento de recobrar la armonía perdida mediante la resolución del enigma que a Equis se le plantea en el sueño.

Respecto a la ambigüedad sexual Moraña afirma:

El dualismo sexual de Lucía indica una apertura a nuevas formas de identidad en las que se asumen las fantasías individuales, más allá del determinismo biológico o social, y la virilidad aparece, a esta luz, como una norma restrictiva, encubriente.¹²⁷

La mirada crítica de Equis, junto con su condición de observador externo, le hace capaz de discernir los defectos y problemas a los que conduce una sociedad falocéntrica. El poder fálico queda invalidado en la escena lésbica del final de la novela. El espectador que es Equis -y el hombre por excelencia- cesa de proyectar sus deseos y fantasías sobre el cuerpo de la mujer, convertido en espectáculo. La mujer ya no es el espejo que refleja los deseos masculinos: la andrógina Lucía tiene sus propios deseos que, por los demás, excluyen al hombre y remiten a otro orden, un orden nuevo, en el que el falo no tiene poder. El estereotipo se anula al resolver el enigma con la concesión de la virilidad (poder) que hace el hombre (Equis) a la mujer (Lucía) y que da lugar a una nueva armonía que remite al tapiz de la Creación. El hombre, pues, se transforma en el pasado de la mujer. En este nuevo Génesis andrógino se establece un perfecto equilibrio entre creador y creación.¹²⁸

En *LNL* la contraposición que se da entre el tapiz de la creación, metáfora de un universo ordenado, y la sociedad reflejada en la novela hace notar las contradicciones de las sociedades represivas actuales en las que no se percibe un orden armonioso ni un control sobre sí mismas. El orden y la armonía del tapiz palpable en su disposición, en la relación sumisa entre Creador y creación y la armonía entre los elementos se contraponen

¹²⁷ M. Moraña, Ed. cit., página 209.

¹²⁸ Para profundizar en el significado del enigma soñado por Equis, véase el apartado VI.2 de este trabajo, donde se trata el feminismo.

al modo de vida de los personajes exiliados y a la propia sociedad que trata de emular ese orden sin éxito. Afirma Raúl Rodríguez-Hernández:

(...) cuando se compara esta armonía con el caos que resulta de las peripecias de los personajes, las tensiones que se sospecha han existido ocultas entre el paradigma del tapiz y la realidad degradada habitada por seres fantasmales brotan de inmediato. Es decir, en el choque entre estas dos realidades se puede percibir la zona donde opera la “contra-práctica” anti-hegemónica cuyo blanco principal es la ubicua “ley del padre” en todos sus niveles de influencia. Estos niveles de influencia patriarcal corresponden, según Lacan, a la producción del imaginario, la organización político-social, el control y/o producción de sistemas de significación y un absoluto dominio en la economía sexual.¹²⁹

Entonces el motivo del viaje y de la nave de los locos remite a un mundo corrupto y represor en el que el individuo es un ser desarraigado y alienado, inhabilitado por los poderes establecidos para ejercer su mirada crítica sobre la sociedad. El movimiento incesante impuesto sobre el individuo, el viaje involuntario, rompe el equilibrio mítico dibujado en el tapiz y remite a la naturaleza arbitraria de las instituciones y los poderes establecidos. Así pues, partiendo de la alegoría, la metáfora y el mito, la novela desvela sutilmente una crítica mordaz a la sociedad moderna y denuncia la problemática del individuo moderno, sitiado por un sistema dominante completamente deshumanizado que lo despoja de libertad de acción y le borra su propia identidad personal.

IV.2.3. La alegoría en los cuentos

La alegoría rossiniana puede mostrarse de dos formas distintas en los cuentos -y en algunos casos también en las novelas-, es decir, de forma explícita o implícita. La primera se caracteriza por tener un desarrollo claro y un significado accesible. A veces incluso el narrador la desvela, en un discurso muchas veces salpicado de ironía. Las

¹²⁹ R. Rodríguez-Hernández, Ed. cit., página 127.

alegorías implícitas a veces son difíciles de descifrar, aunque el lector atento percibe en la escritura rossiniana ese discurso de significado disfrazado que indica la presencia de una alegoría. La alegoría planea en todos los cuentos rossinianos en un grado más o menos visible. No se pretende establecer una única versión traslaticia de los ejemplos que se pasarán a ver, la interpretación de ciertas alegorías puede llegar a ser muy diversa. El propósito de este análisis es establecer las interpretaciones más plausibles, según el modo de escritura y la elección de los temas de Peri Rossi.

Por ejemplo, se encuentran ejemplos de alegorías en: “11”, incluido en *IP*; “Punto final”, “El tiempo todo lo cura”, “Historia de amor” y “Entre la espada y la pared”, todas incluidas en el libro *MEI*, además de “Los aledaños”, en *Cosmoagonías*.¹³⁰ En el primer libro, se observa el fragmento que sigue:

Contribuyo con un pequeño ruido a la barahúnda general. El ruido es el de mis costillas y mis órganos que crecen desmesuradamente poseídos de la fiebre del crecimiento, dispuestos a avasallar los tejidos superficiales y epidérmicos que constituyen mi envoltura exterior.¹³¹

Esta historia, que recuerda por el tema a una de las fábulas fantásticas de Ray Bradbury titulada “Esqueleto”¹³², cuenta la historia de una persona que sufre un extraño mal. Su enfermedad se desarrolla en una sociedad sometida por algún tipo de tiranía en la que el ruido ensordece la palabra. Todo intento de protesta o rebelión es castigado. Esta alegoría se refiere al ansia de libertad de todo ser sometido. Bajo la tiranía no es posible la comunicación, sólo el ruido, que es la amenaza.¹³³ Quien desee establecer una

¹³⁰ Hay otras como “14”, “16-17”, “25”, “27. Sitiado”, “28”, “36”, “46. El prócer” (en *IP*); “El museo de los esfuerzos inútiles”, “En la cuerda floja”, “Instrucciones para bajar de la cama”, “La peluquería” (todos en *MEI*); “Atlas” (en *PP*); “Náufragos”, “La cabalgata”, “Los desarraigados” (en *Cosmoagonías*); “Desastres íntimos” (en su homónimo).

¹³¹ “11”, en *IP*, página 31.

¹³² Ray Bradbury, *The October Country*. Esta referencia, sin embargo, se toma de una breve antología titulada *Fábulas fantásticas*, Madrid, Unidad Editorial, 1998, páginas 49-70.

¹³³ El ruido ensordecedor aparece de este modo en otros cuentos, por ejemplo en “La Anunciación” en *RN*.

protesta o un llamamiento a la libertad y al cambio, sólo podrá hacerlo de forma soterrada; pero la libertad grita en el interior de todos nosotros, como los órganos y huesos del narrador, desea emerger de un momento a otro. Pero la expresión de la libertad en una sociedad alienada, inevitablemente trae consigo el castigo extremo: la muerte.

El ruido parece que bajara desde los infiernos.

Mi ruidito, en cambio, se eleva hasta el cielo.

He de morir de crecimiento, cuando ya el tamaño de mi cuerpo, el de mi piel, no alcance para contener mis órganos, el peso y el largo de mis vísceras desarrolladas.¹³⁴

Otro ejemplo de alegoría se encuentra en un libro posterior, *MEI*, en el cual es posible encontrar otras muchas alegorías. En el cuento titulado “Punto final” dice así:

Quando nos conocimos, ella me dijo: “Te doy el punto final. Es un punto muy valioso, no lo pierdas. Consévalo, para usarlo en el momento oportuno. Es lo mejor que puedo darte y lo hago porque me mereces confianza. Espero que no me defraudes”.¹³⁵

El narrador intentará conservar el punto final y lo guardará en un estuche. Mientras, la felicidad de la pareja ocupa los días. Pero la armonía se pierde con el tiempo y, finalmente, es necesario recurrir al punto final, pero éste se pierde. La ausencia del punto final enrarece la atmósfera, la felicidad termina, aunque no la convivencia, puesto que a ambos personajes les falta el punto final de dicha relación. Ahora están condenados a estar juntos y el cuento termina de este modo:

Sólo espero que en algún momento aparezca, por azar, extraviado en un bolsillo, confundido con otros objetos. Entonces será un gordo, enlutado, sucio y polvoriento punto final, a destiempo, como el que colocan los escritores

¹³⁴ “11”, en *IP*, página 32.

¹³⁵ “Punto final”, en *MEI*, página 73.

noveles.¹³⁶

Para el lector no resulta difícil descifrar esta alegoría; en ella se desarrolla de forma literal una relación amorosa que depende de un signo gráfico. Tal signo es más que lo que parece: supone la fuerza para terminar en el momento oportuno con una relación que tuvo grandes momentos, pero que ha decaído. Es la voluntad que permite una separación necesaria y el símbolo de una confianza sostenida. La pérdida del punto final conlleva la traición a su pareja, la obsesión que acaba con la felicidad, pero al mismo tiempo supone un modo de reflexión metaliteraria. Es la ironía de un narrador que critica los finales desmarcados o inoportunos, aquellos que no llegan a tiempo y alargan tediosamente una historia que pierde interés, como la relación de la pareja protagonista. Cuando no hay más que decir, nos recomienda este cuento, es mejor guardar silencio.¹³⁷

En otro cuento, titulado “El tiempo todo lo cura” la alegoría se centra en el desarrollo de un dicho popular, el mismo que da título al cuento. Como el paso del tiempo es una buena terapia para suavizar y olvidar los problemas personales, los malos sucesos, el protagonista va a una tienda de empeños a comprar una porción de tiempo para curar sus heridas cuanto antes o lo que es lo mismo, enfriar con el olvido sus malas experiencias. Allí se encuentra a una joven que tiene la urgente necesidad de vender su tiempo, un tiempo que le sobra, que le resulta insoportable y que se empeña en matar o borrar continuamente.

¹³⁶ *Ibíd.*, página 75.

¹³⁷ En *IP* hay un cuento similar a “Punto final”, titulado “14” (páginas 38-39), donde se desarrolla una alegoría del mismo tipo en la que se materializan conceptos abstractos como la felicidad. La estructura es la misma y el contenido es similar: la protagonista recibe de su amiga una caja con la felicidad dentro, la cual debe guardar y cuidar de forma responsable. El personaje, a diferencia que en el cuento mencionado arriba, cumple con su cometido aunque no disfruta con ello, pues la responsabilidad la angustia. La felicidad es una posesión que se cuida y atesora pero debe gastarse: el avaro no la disfruta. El concepto de la felicidad es frágil y efímero: sólo se nota cuando falta y el hecho -imposible a todas luces- de intentar conservarla y protegerla sólo trae angustia. La sabiduría está en saber emplear y disfrutar de lo que se tiene.

Le compré una buena porción de tiempo. Ella respiró, bastante feliz, como a una niña a la que han exonerado de una pesada tarea. Me invitó a beber un refresco (quiere matar el resto, pensé), pero yo quería irme en seguida: las heridas sangraban, todavía, dolían mucho; iba a bañarlas en tiempo, a restañarlas en tiempo, a macerarlas en tiempo, un buen tiempo, un tiempo vacío, como el que había comprado, un tiempo accesorio, sin importancia, pero que restableciera los tejidos.¹³⁸

Al igual que en el anterior cuento, la alegoría se basa en una estrategia narrativa característica de Peri Rossi que consiste en tomar al pie de la letra una expresión, un signo o un concepto y volverlo material, palpable. En tales casos la alegoría es perfectamente perceptible; no se trata de cuentos fantásticos puesto que no se desenvuelven en la duda entre lo que es real y lo que es ficción o sobrenatural; intencionadamente quieren decir más de lo que aparentan. Hay un doble significado en estas lecturas que se percibe, sobre todo, por el hecho de que se utiliza un recurso clásico: la alegorización de conceptos abstractos¹³⁹. Es lo que ocurre también en “Historia de amor”:

Dijo que me amaba y me ofrendó su vida.

Al principio, yo me sentí halagado -era la primera vez que me sucedía-, pero luego comencé a notar un dolor sobre los hombros. No hay vidas livianas. Todas son difíciles de llevar. Como soy sumiso y obediente, calcé bien el pesado bulto sobre mis espaldas y me dirigí, sin vacilación, a la montaña.¹⁴⁰

Este cuento habla de lo difícil y destructiva que puede llegar a ser una relación, pero, sobre todo, de las nefastas consecuencias que tiene la sumisión, la conformidad ante el abuso. El protagonista carece de fuerza interior para rebelarse y su sometimiento es resignado pues su voluntad es frágil y la mujer es implacable:

¹³⁸ “El tiempo todo lo cura”, en *MEI*, páginas 110-111.

¹³⁹ En “25” cuento incluido en *IP*, sucede algo similar al ejemplo estudiado, aunque esta vez la alegorización se centra en conceptos relacionados con el campo semántico de la tiranía. Véanse las páginas 63 y 64.

¹⁴⁰ “Historia de amor”, en *MEI*, página 112.

No me preocupa el final del recorrido: la cima de la montaña está muy lejos y jamás conseguiré llegar allí. Además, ya estoy muy viejo, o por lo menos, lo parezco. Sé que moriré pronto y he tratado de advertírselo: cada vez estoy más flaco, mis pies ya no tienen piel, los huesos asoman por los agujeros del cuerpo. Como no puedo hablar (ni comer) a causa de la costra, se lo advertí con gestos. Ella me consoló de inmediato. “Te amo -me dijo-. Te he brindado mi vida. ¿Cómo no ibas a darme la tuya?”¹⁴¹

La vida de otro se transforma literalmente en una pesada carga, agobia al protagonista y termina destruyéndolo. La dedicación al otro supone el sacrificio de uno mismo, no hay relación sin responsabilidad. En este cuento tal responsabilidad resulta excesiva, se impone al yo y lo coarta. La justificación de tal tiranía se expresa en las últimas frases de la cita: “Te he brindado mi vida. ¿Cómo no ibas a darme la tuya?”

Por otra parte, el cuento “Entre la espada y la pared” se transforma en un relato de denuncia irónica. El narrador se queja de su incómoda vida en el exiguo espacio que tiene entre la espada que se clava en su garganta y la pared que le congela la espalda. En realidad lo que se trata de denunciar es una situación ineludible en la que se ofrecen unas alternativas igualmente perjudiciales. Cualquier decisión que se tome, entonces, supondrá la pérdida de algo muy importante (en el cuento, la vida del narrador). Tal es así que el propio narrador se rebela, aunque inútilmente:

Tanto el muro como la espada sólo pretenden mi aniquilación, mi muerte, por lo cual me resisto a elegir. (...) Sé que tampoco es posible dilatar mi muerte tratando de vivir en el corto espacio que media entre la pared y la espada.

He vivido así los últimos meses. No sé por cuánto tiempo aún podré evitar el muro, la espada. El espacio es cada vez más estrecho y mis fuerzas se agotan. Me es indiferente mi destino: si moriré de una congestión pulmonar o me desangraré a causa de una herida, esto no me preocupa. Pero denuncio definitivamente que entre la espada y la pared no existe lugar donde vivir.¹⁴²

¹⁴¹ *Ibíd.*, página 115.

¹⁴² “Entre la espada y la pared”, en *MEI*, páginas 120 y 121 respectivamente.

De nuevo se observa una alegoría que parte de un enunciado popular tomado al pie de la letra¹⁴³ y en el que la fragilidad y la vulnerabilidad del protagonista lo colocan frente a frente con los conflictos y con la propia muerte que, finalmente, acepta por resignación. Aparte de esto, la elección para los personajes rossinianos los coloca ante un conflicto insoportable y angustioso: elegir es discriminar la opción descartada. Un ejemplo de esto se encuentra claramente en el capítulo V de *LMP*, donde Oliverio debe elegir entre las láminas que el médico le ofrece.¹⁴⁴

Otro ejemplo de alegoría explícita se encuentra en el mencionado cuento incluido en *Cosmoagonías*, “Los aledaños”. La alegoría gira en torno a la búsqueda de la perfección, de la plenitud; ésta se sitúa, desde el punto de vista del narrador, en el centro del mundo. Desde el momento en que éste se siente incompleto, se dedica a viajar por diversas ciudades y en cada una de ellas cree, erróneamente, encontrar el centro. Su instinto le indicará su equivocación y se encontrará peregrinando continuamente, en una empresa complicada pero que ocupa toda su atención. Tradicionalmente, y desde la época clásica, se ha ubicado la perfección en el núcleo y la imperfección o el estado de carencia o “sueño” (como ignorancia), en los aledaños de ese centro. La peregrinación del protagonista, desde el plano filosófico, es la búsqueda de la sabiduría, desde el plano religioso, la peregrinación hacia el paraíso terrenal. En este cuento, el centro se convierte en un lugar concreto, en lugar del concepto abstracto tradicional que es desde los planos mencionados. Vuelve a repetirse la misma técnica que consiste en alegorizar y dar cuerpo a términos abstractos. El término figurado se toma como elemento real en la historia, pero subyace claramente su significado oculto:

Peregrina. Desde entonces, peregrina. El carácter huidizo del centro del mundo lo obliga a buscarlo, de manera incesante, y quizá los pocos años de su vida

¹⁴³ Lo mismo sucede en “Darle margaritas a los cerdos” en el mismo libro (páginas 178-181).

¹⁴⁴ *LMP*, páginas 65-67.

individual, como los de cualquier hombre, no le alcancen para hallarlo. Secretamente piensa que es una búsqueda desplazada, siempre desplazada, y que el centro del mundo, intangible, evanescente, flota sobre los ríos, sobre las casas, sobre los rostros de mujeres que hablan lenguas diversas, dividido y fragmentario, pálido reflejo del sol.¹⁴⁵

Este cuento alegoriza la situación del exiliado y del marginado que tanto interesan a Peri Rossi, como se puede observar en toda su obra literaria. La lejanía del centro corresponde a unos personajes que se mueven en los alrededores de un mundo que discrimina y aliena al individuo y otorga mayor importancia al poder de la masa o de un dictador represivo. El individuo que pretende ser fiel a sí mismo y no al poder establecido termina vagando por los alrededores, en soledad, condenado por la ley, ausente de afecto y en perpetua peregrinación y búsqueda del Paraíso Perdido. Estos peregrinos solitarios abundan en la obra rossiniana, como se comprueba en *LNL*, por ejemplo.

Desde su primer libro de cuentos, publicado en 1968 (*MA*) hasta su última producción cuentística (*DI*, 1997) la alegoría ha estado presente como una marca de estilo, muchas veces de forma encubierta. En su primer libro la alegoría está ligada fuertemente al tiempo y el espacio, por ello se analizará en los apartados correspondientes a estos dos aspectos de su obra.

En “La Anunciación”, cuento incluido en *RN* además de la técnica del simultaneísmo, es posible el estudio de una alegoría referente a la confrontación entre el bien y el mal y a la búsqueda del equilibrio existencial. En la actividad del niño coprotagonista se recoge esta última observación. Se dedica a recoger piedras del mar para llevarlas a la orilla. La mujer, que lo observa con curiosidad, comprende el significado oculto de su acción:

Como si no estuviera solo, como si el agua, las piedras y el ruido del viento lo acompañaran. Absolutamente concentrado en su tarea y

¹⁴⁵ “Los alrededores” en *Cosmoagonías*, página 114.

*comprendiendo de alguna manera la armonía del universo. En esa mecánica descubrió su rol, su función, y la asumió con dignidad y respeto, con convicción. Sólo las gaviotas han podido vernos.*¹⁴⁶

En este caso la clave la da la propia mujer (es una alegoría explicitada); las tareas, aunque sean aparentes “esfuerzos inútiles” o actividades humildes, responden a un equilibrio natural.¹⁴⁷ La existencia del ser humano se puede ver felizmente justificada en el encuentro de la labor adecuada a uno mismo, sea cual sea y en qué consista. Las tareas humanas, siempre rodeadas de un halo de utilidad y necesidad (el ser humano tiende a creerse imprescindible), son siempre vanas porque son limitadas, sin embargo se erigen en ocupaciones vitales, en la propia ansia del ser humano a sentirse completo. El niño junta piedras grandes y las lleva “lejos del agua para que las olas al lamer la orilla no las encuentren”.¹⁴⁸ Es un niño lleno de paz, porque sabe lo que debe hacer en la vida y lo hace gustosamente, como un modo de ocupar su lugar en un universo armonioso y ordenado. Pero hay otra alegoría que se suma a ésta y que es de carácter implícito: la vida es una continua batalla que deben ser afrontada. La llegada de la mujer-Virgen para el niño supone una nueva misión de carácter perentorio: debe protegerla de los elementos invasores. Primero, la aleja de la orilla, la sienta en la arena (en un lugar resguardado del viento y el mar) previamente limpiada de impurezas, y la rodea con objetos y adornos de la naturaleza, que también le servirán de protección contra el empuje incesante del mar (primer elemento invasor).

(...) yo me perdía por senderos llenos de plantas, me lastimaba las manos, juntaba flores y ramas al azar, arrancaba raíces, estrujaba nerviosamente tallos, aplastaba hiedras al caminar. Y mis oídos estaban pendientes del rumor del agua

¹⁴⁶ “La Anunciación”, en *RN*, página 47. La bastardilla corresponde al discurso de la mujer y es de la autora.

¹⁴⁷ Otra alegoría referente a los esfuerzos inútiles se encuentra en “Los espejos de colores” en *Cosmoagonías*. Una mujer vende espejos de colores a un alto precio y uno de sus compradores se siente estafado. Sin embargo, cuando el personaje vuelve a ver a la mujer, se percató de que se trata de una mujer que cree en la magia de lo que hace. Véase la página 36, por ejemplo.

¹⁴⁸ “La Anunciación”, *RN*, página 46.

al llegar, vigilaban su ascenso, su crecimiento, no podía verlo pero lo oía, como dos enemigos que se conocen bien y lo acechaba y él estaba dispuesto a aprovechar cualquiera de mis descuidos.¹⁴⁹

El niño también adorna a la mujer con flores y le construye una pequeña barrera de arena para evitar que el agua la toque. Toda esta actividad la lleva a cabo con verdadera devoción hacia la mujer, de tal modo que ella misma piensa:

*Él me traía pequeños homenajes. Frutos del mar y del bosque. Yo no sé por qué lo hacía, pero pensé que no podía detenerlo. Fuera lo que fuera aquello que él imaginaba y yo no sabía, sus gestos estaban llenos de bondad y de reconocimiento, y yo estaba demasiado cansada como para rechazar aquellos dones, por extraviados que fueran.*¹⁵⁰

A medida que el mar se acerca, el ritmo del cuento se acelera; entonces, un ruido extraño y amenazador se aproxima (como en “Casa tomada”, de Cortázar).¹⁵¹ El ruido alarma a los protagonistas: el niño sube al monte para averiguar de qué se trata, la mujer huye. Son soldados cargados de armas, el segundo elemento invasor. El niño, que identifica a la mujer como la Virgen, ve a su vez a los soldados como los centinelas romanos que sacrificaron a su hijo y que vuelven a por ella para hacerla sufrir. De nuevo se erige como su guardián y corre hacia ellos para detenerlos. La mujer, que sigue corriendo, oye disparos. El niño ya no vive, y el cuento se cierra con las palabras de la mujer. Pero ha muerto más que un niño: ha muerto la inocencia, la imaginación, la fe y la bondad. Pervive, no se sabe por cuánto tiempo, el desengaño, el miedo, la falta de sueños, de esperanza y de fe en la figura de la mujer. Ella, que no actúa contra el poder porque lo teme, que sólo huye, parece que logra escapar; el niño, que actúa como

¹⁴⁹ *Ibíd.*, página 54.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, página 56.

¹⁵¹ El propio título del cuento de Peri Rossi indica algo que adviene, que se anuncia antes de presentarse. Puede referirse al ruido o a la llegada de la mujer, que al niño le parece sorprendente y le honra, pero también le trae severas consecuencias. El título es ambiguo como también lo es la naturaleza de las anunciaciones, las cuales pueden traer la felicidad o la muerte.

devoto protector y se enfrenta al mal, termina sacrificado. Es la alegoría del poder represor, la guerra, la dictadura. Bajo el poder de otros, el ser alienado está despojado de su esperanza y su fuerza, y le resulta casi imposible liberarse y volver a ser el mismo de antes.

Otro cuento que transmite el mismo mensaje de poder nefasto se incluye en *PP* y se titula “El ángel caído”. En él es posible reconocer a la misma mujer desengañada, aunque al final muera bajo las armas enemigas. La represión no da opciones a nadie y ni tan siquiera un ángel se comporta como tal. Sólo la indiferencia y el distanciamiento protegen al ser del miedo y la locura.

Entonces el ángel se puso de pie. Sacudió levemente el polvo de tiza que le cubría las piernas, los brazos, e intentó algunas flexiones. Después se preguntó si alguien echaría de menos a la mujer que había caído, antes de ser introducida con violencia en el coche blindado.¹⁵²

En *MEI*, el cuento titulado “Cartas” supone un ejemplo de alegoría al estilo kafkiano.¹⁵³ El protagonista se ve superado por el funcionamiento hostil y absurdo de la administración de correos. Como los personajes de las fábulas existenciales de Kafka, se siente vulnerable e ignorante frente a una organización compleja e incomprensible. Es ésta otra forma de alienación, en la que el poder no se representa en las armas sino en la burocracia y el papeleo; la autoridad se sostiene en personajes uniformados de funcionarios cuya mentalidad es simple y está completamente subsumida al orden establecido, como un ejercicio de fe en el que no valen los sentimientos ajenos. El protagonista se verá obligado a conformarse con lo que está establecido.

No pretendo modificar el orden de las cosas ni el funcionamiento de la

¹⁵² “El ángel caído”, en *PP*, página 15.

¹⁵³ Otro cuento del mismo tipo y con el mismo tema se incluye en *Cosmoagonías*, titulado “Mis cartas”. Véase en el apartado IV.3 de este trabajo.

administración pública (orden que seguramente cuesta mucho esfuerzo mantener y funcionamiento que sin lugar a dudas es el adecuado, aunque sólo sea para un par de personas), ni fue mi intención provocar un conflicto cuando le pregunté a un cartero que encontré en la calle si tenía alguna carta para mí.¹⁵⁴

La ironía se encierra en los paréntesis de este párrafo; así como en el siguiente:

“¿Cómo puedo saber cuándo debo ir a reclamar una carta?”, le pregunté entonces, con humildad. (Frente a la administración, conviene siempre la medida). “No debe ir a reclamarlas -me contestó el cartero, como si yo no hubiera entendido la parte más importante de su discurso-. (...)”¹⁵⁵

Un último ejemplo de alegoría implícita se observa en el reciente libro de cuentos de Peri Rossi titulado *Desastres íntimos* en el que se exponen diferentes situaciones que ponen en jaque las relaciones humanas, sobre todo las que se refieren a los sentimientos y el sexo. En “La ballena blanca” el narrador escucha a un hombre pequeño y delgado relatar su atracción por una mujer blanca y obesa a la que le gusta ver como una ballena. En la conversación, que es casi un monólogo al principio, el narrador conoce los sueños y las fantasías de su interlocutor: su obsesión por las grandes formas, por la piel blanca y el sometimiento sexual. La lucidez del personaje hace que la exposición de sus pasiones resulte entregada, coherente y seria. Llega a provocar verdadera envidia en el narrador.

Me quedé sentado, frente a la ventana. Quizás, si estiraba el cuello, podría presenciar el encuentro, la colisión. El accidente casual, en apariencia. Lo podría ver, pero no podría gozarlo: soy un hombre alto y fornido.¹⁵⁶

El trasfondo significativo de este cuento se orienta hacia la reivindicación de la libertad del individuo y el respeto por las libertades ajenas. Fuera de las convenciones

¹⁵⁴ “Cartas”, en *MEI*, página 84.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, páginas 86-87.

¹⁵⁶ “La ballena blanca”, en *DI*, página 37.

existen seres humanos únicos con fantasías propias, tan legítimas como otras, siempre y cuando se respete al otro.¹⁵⁷ El hombrecillo de este cuento admira a la mujer obesa, la adora y la cuida; se somete a ella encantado. Las opiniones ajenas carecen de importancia para él y las considera limitadas y torpes:

En cierto sentido -se apresuró a añadir-, me desconcierta que los otros no vean en ella lo que yo veo, y eso me induce a pensar que estoy medio loco. Pero, por otro lado, me parece que mi mirada es más aguda, más inteligente, y que si los otros no alcanzan a ver lo que yo veo, es por miopía o distracción. Sólo nos detenemos pocas veces a mirar a los demás verdaderamente -insistió-, porque la multitud es fatigosa, y poco estimulante.¹⁵⁸

Se trata del tema que da cuerpo a cuentos infantiles tradicionales cuya lección es común: las apariencias no determinan a las personas, la fealdad exterior no presupone fealdad interior. Pero yendo más allá, como pretende Peri Rossi: la fealdad no existe, sólo existen gustos diversos que deben ser aceptados sin prejuicios. Lo que cuenta son los sentimientos, no la sujeción a las apariencias ni a los gustos convencionales, que, en definitiva, son una forma más de alienar al ser humano.

Véase otro ejemplo de esta colección de cuentos:

Cuando llegó a su casa, Patricia se dirigió directamente a la cocina. Buscó un cuchillo de punta afilada y, sin titubeos, agujereó el tapón. Lo perforó por el centro con una herida limpia y perfecta. La botella perdió toda su virilidad.¹⁵⁹

Como en gran parte de los cuentos rossinianos, el significado de este texto trasciende su contenido visible; la personificación física de la botella representa al hombre (como la personificación de las plantas representaba a la mujer en *LMP*, en el

¹⁵⁷ En el ensayo de Peri Rossi titulado *Fantasías eróticas* (véase la bibliografía), la autora denuncia las conductas sexuales humillantes o dañinas pues en todo momento defiende la libertad humana a todos los niveles. La sexualidad que se salta la norma social no le resulta reprobable sólo lo son aquellas conductas que dañan al otro o actúan en contra de su voluntad.

¹⁵⁸ “La ballena blanca”, *DI*, página 30.

¹⁵⁹ “Desastres íntimos”, en *DI*, página 56.

capítulo “IV. La obra”) y el hecho de que sea “castrada” por una mujer significa el fin de la tiranía masculina y la fragilidad de su poder. Sin embargo, también es posible la situación contraria. En “La oveja rebelde” (*MEI.*) también aparece desarrollada, aunque de forma alegórica, otra situación alienante. María Jesús Fariña Busto ha escrito una breve comunicación titulada “Una metáfora del poder: *La oveja rebelde*, de Cristina Peri Rossi”.¹⁶⁰ En ella analiza el trasfondo significativo de este cuento, tomando al personaje masculino como tirano de una mentalidad machista, dominadora y opresora, y a la oveja como a la mujer rebelde castigada por tratar de ser ella misma, por tratar de lograr su independencia sexual. La lectura extratextual de la dominación sexual masculina toma la violencia como un modo de manifestar la fantasía sexual masculina de la violación. Los dos planos del significado del cuento se corresponden con la crítica a las relaciones de poder, tanto el soñador que quiere obligar a la oveja a saltar la valla (plano real), como el hombre que viola a la mujer (plano alegórico).

La alegoría moderna, caracterizada por su visión escéptica, por la presencia de un anti-héroe de identidad fantasmal, por el uso de símbolos, por su finalidad no doctrinal y por la falta de una correspondencia explícita e ingenua entre los conceptos e imágenes manejados encuentra plena realización en los textos literarios de Peri Rossi. La autora hace uso continuado de la ambigüedad y los contenidos traslaticios para introducir la visión crítica y la denuncia. No cae en la oposición fácil, ni en maniqueísmos de ningún tipo ya que la alegoría no se resuelve claramente en sus textos. Peri Rossi es consciente de que no existe una solución única a los problemas del hombre actual, quien adquiere dimensiones universales debido a su carácter simbólico. Por otro lado, la estructura alegórica, fragmentaria y digresiva, encaja a la perfección en su estilo narrativo de ritmo constante y tendencias barroquistas. El fragmento elimina la presencia de una estructura

¹⁶⁰ En *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

lógico-temporal o espacial y el tema cobra gran importancia en su lugar, si descuidar por ello el estilo o las estrategias estructurales de la narración. La alegoría enfatiza el mensaje y establece analogías entre los diversos núcleos narrativos que se encuentran en el cuerpo de la novela.

La alegoría funciona también de un modo muy similar en sus cuentos, aunque cobra importancia la concentración del mensaje y de la estructura espacial y temporal de los textos. Por ejemplo, la ausencia de identidad en los personajes es más fácil de resolver en sus cuentos. La concentración que exige el cuento, sin embargo, no le impide incidir en una estructura digresiva y episódica. Ya se ha visto que la amplificación constituye un rasgo de estilo muy característico en esta autora y que sus tendencias barroquistas evolucionan con el tiempo y se transforman en una escritura menos densa y más concentrada y precisa.

La alegoría, como la amplificación, tendrá mayor presencia en la producción rossiniana de las décadas 70 y 80. Los años 90 revelarán el cambio hacia un relativo laconismo y un despojamiento gradual de recursos literarios ornamentales y experimentales. Sus últimas novelas (*UND* y *ADD*) inciden todavía en símbolos, metáforas y ambigüedades de significado, aunque no de forma sistemática, y la alegoría propiamente dicha está ausente. De la misma manera, los contenidos alegóricos desarrollados en la primera parte de su producción, que San Román marca en suelo uruguayo, cambian con el tiempo y la situación espacial de la autora. Si bien se considera en este trabajo que *LNL*, novela publicada en España, pertenece todavía a esa “etapa uruguayana” que exalta la alegoría política, la denuncia encubierta y el motivo del exilio, a partir de esta novela, la producción rossiniana se orienta hacia temas más personales, más cercanos a la esencia humana en sí misma, como el amor, por ejemplo. Su última novela alegórica es precisamente *SA* la cual versa sobre la obsesión amorosa y

el erotismo de los cuerpos. La alegoría se centra en la naturaleza del amor y en la soledad humana donde persiste el desarraigo del individuo, no por causas políticas, sino por la imposibilidad de una unión proverbial y absoluta con el ser amado.

La alegoría rossiniana, en definitiva, aporta al texto narrativo abundancia de significados productivos en su interpretación. La literatura, entonces, abandona el mensaje único y adopta una amplia red de significaciones e intertextualidades que ahondan la realidad humana y remiten a las tradiciones literarias del pasado (la alegoría clásica) y el presente (la alegoría moderna).

IV.2.4. La metáfora y la comparación

La metáfora cuenta con numerosos estudios y aportaciones y presenta un uso frecuente en la narrativa rossiniana. Ha sido definida, entre otros, por Carreter, Marchese y Forradellas y Beristáin.¹⁶¹

Fernando Lázaro Carreter define la metáfora como “tropo mediante el cual se presentan como idénticos dos términos distintos. Su fórmula más sencilla es *A es B* y la más compleja o *metáfora pura*, responde al esquema *B* en lugar de *A*. *A* es el término *metaforizado* y *B* el término *metafórico*. Se confunde a veces erróneamente la metáfora con la *imagen*; se diferencian en que esta última es una comparación explícita, mientras

¹⁶¹ Boris Tomachevski la define en su *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, páginas 49-54 (Primera edición: Leningrado, 1928): “En este caso, el objeto o el hecho indicados por el significado propio, fundamental, no tienen relación alguna con el significado traslaticio, mientras los indicios secundarios en alguna de las partes pueden ser transferidos a lo expresado por el tropo. En otros términos, el objeto designado por el significado propio de la palabra tiene una *semejanza* indirecta con el objeto significado traslaticio. Desde el momento en que involuntariamente nos preguntamos cómo precisamente esa palabra designa ese concepto, nos remontamos con cierta rapidez a los indicios secundarios que sirven de enlace entre el significado propio y el traslaticio. Cuanto más numerosos son tales indicios, y cuanto más naturalmente nacen en nuestra representación, tanto más expresivo y eficaz es el tropo, y más fuerte su intensidad emotiva, más profundamente “impresiona la imaginación”.” (página 49) Tras esta definición, Tomachevski aporta ejemplos y caracteriza la metáfora siguiendo los dos casos particulares de acercamiento del significado propio y del traslaticio: 1. Objetos y fenómenos naturales se designan con palabras que expresan fenómenos vivos. 2. Lo abstracto es sustituido por lo concreto; fenómenos de orden moral y psíquico, por otros, de orden físico. Más adelante explica la posibilidad de significado de la metáfora, junto con sus usos literarios y coloquiales. Habla de la catacreción y de las metáforas gastadas que pueden ser renovadas en el uso.

que la metáfora se basa en una identidad que radica en la imaginación del hablante o del escritor. Es preciso distinguir también entre *metáfora lingüística, léxica o fósil*, es decir, la palabra que originariamente fue metáfora pero que ya ha dejado de serlo y se ha incorporado a la lengua y *metáfora literaria*, que pertenece al habla, como modalidad individual de un escritor o un hablante.”¹⁶² Seguidamente Carreter recoge las definiciones de la metáfora realizadas por Aristóteles, Cicerón, M. De Vendôme, F. De Herrera, Max Müller, H. Werner y D. Alonso.

Marchese y Forradellas marcan una breve definición de la metáfora y luego incluyen las definiciones de Jakobson, Henry además de otras aportaciones provenientes de la *Rhétorique générale*, de Eco, de Bertinetto y de Weinrich. Para ambos autores la metáfora “ha sido considerada tradicionalmente como una comparación abreviada *similitudo brevior* (Quint. VIII, 6,8). (...) La metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza. (...) Los estudios modernos de retórica han abandonado la definición de la metáfora como comparación abreviada y se han propuesto incidir en la génesis lingüística de la traslación”. La metáfora no indica un referente, sino “un significado traslativo, es decir, diferente del literal (...) la metáfora, como la metonimia y la sinécdoque, realiza un desplazamiento de significado. (...) En la metáfora, el mecanismo de desplazamiento semántico puede producirse a través de un término intermedio que tiene propiedades inherentes que son comunes a los dos términos que hacen de punto de partida y punto de llegada de la metáfora (X e Y).”¹⁶³

¹⁶² F. Lázaro Carreter, Op. cit., páginas 275-276. Añade: “Un tipo muy frecuente de metáfora es la llamada en alemán *Tiermetapher* y también *Animalisierung*, que consiste en emplear nombres de animales como términos metafóricos.” *Ibid.*

¹⁶³ “Por ejemplo, la metáfora “la boca de la cueva” reposa sobre la traslación “entrada”→ “boca” (respectivamente X e Y) que se hace posible por el término intermedio “abertura, ingreso”, que es común tanto al llamado “vehículo” de la metáfora (X) como al “tenor” (Y)”. A. Marchese y J. Forradellas, Op. cit., páginas 256-260.

Helena Beristáin¹⁶⁴ hace un amplio recorrido histórico para mostrar las diversas definiciones de la metáfora que han acumulado los siglos. Primeramente, sin embargo, establece una definición propia: “*Figura* importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al *nivel* léxico-semántico de la *lengua* y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo* de dicción o de *palabra* (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una *comparación* abreviada y elíptica (sin el verbo)”.¹⁶⁵ Pero Beristáin tiene en cuenta la relación de semejanza entre los términos implicados: “La metáfora (como la comparación, el *símbolo*, la *sinestesia*) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados* de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”.¹⁶⁶ Añade, para concluir: “En todas las formas que adopta la metáfora hay una idea que se predica acerca de otra. A veces está implícita, y a veces está explícita, cuando hay verbo. (...) Las metáforas que relacionan elementos simbólicos o míticos (metáfora mitológica), elementos ya metafóricos, ofrecen mayor profundidad y mayor resonancia que las que relacionan elementos de otra naturaleza como los visuales, táctiles etc. Pero la impresión que produce esta figura está vinculada principalmente- como en el caso de todas las demás figuras- con su originalidad.”¹⁶⁷

¹⁶⁴ H. Beristáin, Op. cit., páginas 310-317.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, página 310.

¹⁶⁶ Completa su definición aportando reflexiones del Grupo “M” y posteriormente definiciones de Standford y Wimsatt, entre otros. Realiza un breve recorrido histórico en el que recoge las definiciones de Aristóteles, de Dumarsais, de Jakobson y de A. Henri (citado arriba por Marchese como Henry). De este último menciona la clasificación de la metáfora en dos tipos: metáfora “en presencia” donde ambos términos aparecen explícitos y “en ausencia” donde uno de los términos falta. Además añade la lista de tipos de patrones gramaticales de metáfora según Henri: A,B/ B,A/ AB/ BA/ A de B/ B de A/ B. Este último tipo corresponde a la metáfora pura. Beristáin analiza también la función gramatical de la metáfora y comenta: “la metáfora puede presentarse como sustantivo, en cualquiera de sus funciones posibles. Frecuentemente aparece en aposición, o como complemento adnominal, o en forma predicativa. Pero puede construirse también sobre un verbo. (...) Puede fincarse la metáfora, igualmente, en un participio o en un adjetivo- en el “epíteto metafórico” o en un adverbio” (*Ibíd.*, página 317) No se incluyen los ejemplos de cada caso para facilitar una lectura rápida. Para observar dichos ejemplos se remite al texto citado.

¹⁶⁷ Beristáin incluye también en su diccionario las definiciones de metáfora fonética, hilada, mitológica y sintáctica. También señala una variante interesante: la metágoce. Vid. páginas 317-318.

La comparación, como figura retórica, manifiesta y establece ciertas semejanzas entre los términos que se relacionan en base a criterios que cada autor establece a su modo. Peri Rossi recurre con gran frecuencia a las comparaciones mediante las cuales establece relaciones de semejanza o proximidad originales y personales. Esta figura se aproxima y se identifica a veces con el símil o la semejanza (*similitudo*) pero también se asocia al disímil (*dessimilitudo*) por establecer una relación semejante aunque opositiva entre sus términos. Lázaro Carreter¹⁶⁸ la define como símil y como objetivo de la gramática comparada. Establece los diversos grados de comparación partiendo de los grados de significación del adjetivo: el comparativo, el positivo y el superlativo. Desde el punto de vista de la retórica define la comparación como “procedimiento de la *amplificatio* y del adorno, consistente en comparar un hecho real con una imagen.” Recoge la definición de Cornificio: “un desarrollo que aplica a una idea ciertos elementos tomados de una idea diferente”.¹⁶⁹

En el diccionario de Marchese y Forradellas¹⁷⁰ la comparación se define del siguiente modo: “La comparación, también llamada símil, es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlación gramatical comparativa (como... *así*), bien por la unión entre los dos miembros por un morfema que la establezca (*como, más que, parece, etc.*)”

Helena Beristáin analiza extensamente la comparación en su diccionario. Afirma: “La comparación retórica es una figura que no siempre se clasifica entre los *tropos*. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término

¹⁶⁸ F. Lázaro Carreter, Op. cit., páginas 97-98.

¹⁶⁹ Carreter añade a esto los cuatro tipos de comparación que fueron establecidos en la antigüedad: *per contrarium* (como la palabra indica es una comparación establecida sobre una base contrastiva), *per negationem* (la negación es la base de la comparación), *per brevietatem* (lo real y su comparación se mezclan en la misma frase, lo cual nos conduce a una metáfora pura) y *per collationem* (la comparación establecida con las partículas usuales: “como”, “cual”, etc.). *Ibid.*, páginas 97-98.

¹⁷⁰ A. Marchese y J. Forradellas, Op. cit., páginas 66-67.

comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología*, que entraña -o no- otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos”.¹⁷¹ Aparte la autora considera la comparación como un elemento casi imprescindible en las descripciones, pero señala que las *comparaciones verdaderas* (las que se fundan en una observación empírica) aunque se incluyan en las descripciones no son figuras retóricas porque éstas son falsas, mientras que las primeras se basan en una afirmación empírica. Tampoco considera como figuras las comparaciones estereotipadas por carecer de originalidad y no producir un efecto de extrañamiento.¹⁷² En su análisis habla de la comparación relacionada con la sinécdoque y con la ironía, pero nos interesa señalar la relación establecida entre la metáfora y la comparación. La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la *metáfora* y que la metáfora, como la similitud, expresa una analogía. Pero la analogía se manifiesta, en la similitud, mediante el recurso de la comparación que produce un acercamiento de los términos comparables. En la metáfora, en cambio, sólo recurriendo a la analogía se salva la incompatibilidad semántica entre elementos que aparecen identificados a pesar de que pertenecen a realidades distintas. La comparación retórica, por otra parte, no debe ser confundida con la gramatical que agrega la idea de grado en series de “menos que”, “tanto como”, “más que”, que implica cantidad, y que se da a partir de elementos análogos y comparables. Pueden, sin embargo, combinarse ambas, agregándose la idea de cantidad a la de cualidad.¹⁷³

¹⁷¹ H. Beristáin, Op. cit., página 99. Para Beristáin la comparación no se considera un tropo sino una figura de pensamiento, cuando no hay cambio de sentido entre los términos relacionados, y expresa, entonces, una analogía, una relación lógica. Es un tropo, sin embargo, “cuando la comparación se combina con la *metáfora* porque uno de sus términos es, o ambos son, una metáfora”. *Ibíd.*

¹⁷² Respecto a la similitud y disimilitud, Beristáin argumenta: “La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en ese caso se llama *simil* o *similitud*, o entre los rasgos que difieren y entonces se denomina *disimilitud*” *Ibíd.*, páginas 99-104.

¹⁷³ *Ibíd.*, páginas 103-104. Admite que la comparación gramatical o la de términos que denotan cualidades pueden adquirir valor retórico “aún sin ser tropo, pues su empleo constituye una estrategia estilística en cuanto se convierte en elemento de un texto literario dentro del cual forzosamente cumple una función”. Las comparaciones retóricas y gramaticales, entonces, pueden aparecer juntas y se clasificarían del

IV.2.4.1. La metáfora y la comparación en las novelas de Cristina Peri Rossi

En la narrativa rossiniana la abundancia verbal es notable en sus primeras producciones, como se ha podido comprobar en el apartado dedicado a la amplificación. La metáfora y la comparación abundan en sus textos más barrocos, pero también perviven en sus últimas novelas como una marca del estilo personal de la autora. La comparación y la metáfora fosilizada, en particular, persisten mucho más que la metáfora literaria en sus últimas producciones, sin embargo, la ambigüedad de significados, las analogías y los términos polisémicos caracterizan toda su obra. En *LMP* el uso de la metáfora y de la comparación es notablemente frecuente y contribuye a la amplificación verbal de los textos los cuales desarrollan digresiones sorprendentes, contenidos de carácter lírico-subjetivo, y traducen miradas personales cargadas de imaginación. La experimentación verbal en este trabajo impulsa la lengua a la acumulación de recursos. Su siguiente novela, *LNL*, frena el torrente y la abundancia verbal a favor de la anécdota y la acción. La novela desarrolla todavía un estilo amplificado lleno de recursos retóricos y experimentaciones verbales: la comparación y la metáfora son abundantes, aunque el lirismo es menor. En *SA* Peri Rossi vuelve al lirismo de su primera novela, aunque su estilo es mucho más moderado que en *LMP*. Las comparaciones abundan ya que las descripciones y digresiones amplifican constantemente un texto que carece de acción y apenas desarrolla una trama definida. Las metáforas literarias son más sutiles y colorean un texto más ajustado en la expresión, tendente a un menor desbordamiento verbal.

siguiente modo: “a) La comparación gramatical que relaciona términos análogos, agregando idea de cantidad y equiparando el término que se describe al desarrollar la línea temática del *discurso*, con otro que se introduce para enriquecer la descripción; (...) b) La comparación de cualidades análogas que no implica cantidad, ya sea que se acompañe, o no, con una transferencia de sentido; (...) c) La comparación de metáforas (una o dos) en que interviene la abstracción porque simultáneamente se da una operación metasemémica: 1. Cuando uno de los términos es una metáfora (...) 2. Cuando ambos términos son metáforas.” Aparte, los nexos utilizados en la comparación varían mucho y pueden ser verbos, adverbios u otras partículas gramaticales.

Los años 90 suponen un cambio más evidente en el estilo de escritura rossiniano. La experimentación verbal y estructural desaparece, del mismo modo que el torrente verbal, la amplificación y la ausencia de trama. Sus novelas, entonces, desarrollan una forma verbal y estructural más clásica y otorgan mayor importancia al contenido. Ello no supone unos textos de calidad literaria menor: su estilo se ajusta más a una expresión coloquial carente de lirismo en la que todavía se conservan rasgos de estilo de su juventud. La amplificación se adelgaza y los recursos retóricos se dosifican con acierto. La metáfora literaria da paso a una metáfora fosilizada sin desaparecer la primera y la comparación persiste de forma abundante en textos descriptivos breves. *La última noche de Dostoievski* y *El amor es una droga dura* son novelas nacidas de un estilo pulido y moderado a lo largo de los años que demuestran un uso controlado de estrategias lingüísticas y estructurales narrativas.

Véase un breve muestrario de las metáforas más frecuentes y productivas de la autora en sus novelas. En *LMP* se encuentran metáforas muy diversas, sobre todo literarias. Por ejemplo, la vida como sueño abre la novela y adelanta el material lírico-subjetivo de esta obra en boca de Oliverio, su protagonista. En cierto modo este capítulo justifica el estilo y el contenido de la novela junto con el capítulo IV en el que Oliverio habla de la obra que está concibiendo.

En el capítulo dos, la familia se describe como un árbol genealógico (metáfora fosilizada) en el cual las mujeres desarrollan la tarea sacra de criar. El semen se vuelve río fertilizante y los órganos sexuales femeninos son una selva oscura llena de limo y de humedad: el útero es tierra fértil y receptiva. Es frecuente en la obra rossiniana la metáfora del cuerpo femenino (también masculino, pero más escasamente) como una geografía misteriosa llena de curvas, ríos y accidentes. En los capítulos V, VII, IX y X,

por ejemplo, se localizan referencias a esta metáfora.¹⁷⁴ El cuerpo-geografía es una metáfora que se repite con cierta frecuencia. Por ejemplo:

(...) ese piélago de arenas
ese mar acrílico, celeste,
la vegetación de su piel
de la cual mana la leche
piel mamantífera
dorada por el sol
relámpagos de arterias y fugaces promontorios (...)¹⁷⁵

Mediante estas metáforas, el cuerpo se transforma en paisaje admirable y sublime que el amante desea recorrer y explorar. La anatomía femenina se vuelve fascinante mundo de secretos y sorpresas que subyugan al admirador y cargan de gran lirismo una escena de amor sexual. La sugerencia resulta más atrayente que la expresión directa en todo texto poético.

En capítulos posteriores, los personajes adultos (representantes del poder) son muñecos o frutas maduras o aves de corral. La caracterización del padre y la abuela del protagonista como muñecos desmadejados revela cierta hostilidad hacia ellos, los cuales son vistos desde la perspectiva marginal de un niño que carece de poder en la familia en contraste con estas dos figuras de poder despiadado y cruel. También Oliverio ve a sus parientes como plantas o frutas. Las frutas que Oliverio imagina son maduras, frágiles, están a punto de caer del árbol (y el árbol es la familia, al mismo tiempo) y de estrellarse contra el suelo haciéndose pedazos. El deseo de Oliverio es sádico y se dirige contra su padre, su abuela y su abuelo. Sus tías, por otra parte, aparecen caracterizadas como aves de corral sucias y ruidosas, caprichosas y egoístas. El capítulo XI, en especial, retrata el frenesí de las gallinas-tías de Oliverio, las cuales acosan a su tío Andrés para que las alimente. Pero también en el capítulo XII los tíos y las tías de

¹⁷⁴ Véase, a modo de ejemplo, SA.

¹⁷⁵ “VII. FEDERICO. Alejandra”, en *LMP*, página 99.

Oliverio aparecen como aves al acecho de nuevas noticias sobre la desaparición de Federico, el primo disidente de la familia. Los otros primos de Oliverio aparecen caracterizados a veces como animales, sobre todo cuando se hace referencia a sus instintos. Así, en el capítulo IX que describe la exploración-violación de una muñeca, éstos son canes babeantes y ansiosos. La madre de Oliverio, en cambio, es un durazno, dulce y fragante, una mujer bella y sensible asociada al jardín y al piano. El jardín o selva es ajeno a la casa, vista como una cueva oscura y cerrada. El jardín pertenece al ámbito de lo femenino: las plantas y la tierra son femeninas, como las estatuas que habitan este lugar. Esa feminidad es ingobernable, a pesar de los esfuerzos de los tíos por domesticar la selva y volverla jardín sumiso. Precisamente esta selva amenazará con tragarse la casa, reducto de la civilización y las tradiciones patriarcales. La madre de Oliverio, vestida con telas floreadas, aparece asociada al jardín debido a su gran sensibilidad y dulzura, las cuales no son compartidas por los otros miembros de la familia a excepción de Federico y el propio Oliverio. Finalmente, el piano aparece personificado y asociado también a la madre y al propio Oliverio. El piano representa la cultura, la imaginación y la sensibilidad artística. Sólo Oliverio arranca notas de sus teclas.

Otra metáfora frecuente en esta novela son las palabras como objetos o tesoros llenos de reminiscencias y evocaciones. Como defiende Peri Rossi en sus entrevistas, las palabras son fetiches y están vivas. Ellas despiertan su sensibilidad y en el ejercicio de nombrarlas reside el goce. Las palabras para Oliverio son texturas, objetos, sabores, recuerdos. El niño goza con las palabras y juega con ellas. Un ejemplo claro se observa en el capítulo V con la palabra “angustia”.

La segunda novela de Peri Rossi, *LNL*, explota la metáfora de la vida como un viaje incesante e involuntario sin regreso cuyo único puerto parece ser la muerte. Al

mismo tiempo el viaje es una prueba de autoconocimiento, un ejercicio constante de aprendizaje y búsqueda. La nave de los locos alegoriza este viaje de marginados en busca de la armonía, el centro o el eje que explique y justifique el ser. El tapiz desarrolla la metáfora de un universo regido por un orden armonioso simbolizado en la figura paternal del Pantocrátor y en su organización geométrica. Estos conceptos rigen la estructuración de la novela y justifican en cierto modo las relaciones que se dan entre los personajes. Equis, el protagonista, el extranjero involuntario, va encontrando en su periplo diversos personajes con los cuales establece relaciones esporádicas y momentáneas, debido a su constante desplazamiento. Los sueños lo impulsan. La metáfora del sueño como revelación misteriosa también se repite en varias ocasiones en esta novela y en otras narraciones de la autora. Los sueños trazan el camino a seguir por el protagonista en la búsqueda de sí mismo.

Por ejemplo, el sueño también aparece metaforizado en los cuentos. En *MEI*, el sueño remite al pasado:

(...) Había errado el procedimiento: en lugar de escarbar en los meandros ambiguos del sueño, en sus atmósferas enrarecidas, era en los componentes diurnos donde debía buscar, hasta encontrar. (...) Entre cada uno de nosotros y los demás se erige una montaña de objetos que nos separan, ofician como verdaderos tabiques que nos condenan a la soledad, tumba y oasis de nuestras aspiraciones.¹⁷⁶

El sueño, lugar maravilloso, paisaje primigenio, representa los más antiguos orígenes del ser humano, sus deseos y anhelos ocultos, que se emparenta directamente con nuestra naturaleza animal. También supone un estado de ignorancia o de indolencia que no soluciona los innumerables conflictos que se le plantean al sujeto. Por otro lado, la metáfora del muro entre los individuos, es habitual sobre todo en el psicoanálisis y en la filosofía existencialista. En este ejemplo se centra en los objetos o las pertenencias, lo

¹⁷⁶ “La ciudad”, en *MEI*, página 165.

que separa al que tiene del que no tiene, al que está libre de cargas del que no lo está. Tal metáfora denuncia la discriminación y los obstáculos que se erigen absurdamente entre las personas y les impiden relacionarse libremente.

Por otro lado, volviendo a *LNL*, la extranjería se justifica en Equis como condición adquirida, no como etiqueta de nacimiento. Equis insistirá en la naturaleza transitoria de ese apelativo, el cual marginaliza automáticamente al individuo que lo padece.

Finalmente, el hombre aparece metaforizado en esta novela como el pasado de la mujer, como el reducto de una cultura inhábil para la convivencia real y armoniosa de los individuos. El hombre representa el pasado, el patriarcado y la imposición; la mujer representa un tiempo nuevo donde la naturaleza sexual no condiciona ni limita al individuo, donde no hay imposiciones ni tradiciones castradoras. La ambigüedad sexual del personaje de Lucía trae de regreso en la mente de Equis la armonía perdida entre los cuerpos y los sexos disociados por la sociedad patriarcal.¹⁷⁷

En la figura del niño-sabio Percival, actualización del caballero del Santo Grial, la infancia representa ese otro Paraíso Perdido, ese pasado en el que las decisiones “olían a santidad”.¹⁷⁸ La caballerosidad de Percival proyecta la esperanza de un futuro en el que todavía perduren la solidaridad y las causas nobles. Ese futuro pertenece a la infancia y a la femineidad, condiciones ambas marginadas en la sociedad patriarcal, la sociedad del poder impuesto.

Hay varias metáforas geográficas de interés en esta novela. Por ejemplo, en el capítulo titulado “El viaje, IX: La fábrica de cemento” se representa la metáfora de la ciudad como la torre de Babel, una torre cuyas plantas desarrollan una vida independiente donde los integrados ignoran a los castigados. La fábrica de cemento

¹⁷⁷ Véase la página 195 de la novela.

¹⁷⁸ Véase la página 144.

representa la cara oscura de la ciudad (el Gran Ombligo): el aislamiento impuesto, la cárcel y la tortura de un régimen dictatorial. La ciudad es el Gran Ombligo, es decir, es el centro impuesto, es la tradición con sus normas y su sociedad patriarcal en la que el marginado o el extranjero no tienen cabida. En tal lugar rigen las reglas de la economía, los individuos apenas se relacionan entre sí. No existe verdadera comunicación en un lugar donde el ruido, el estrés y la contaminación lo invaden todo. La masa diluye al individuo e impone su norma. El tiempo es oro en el Gran Ombligo y la política y el dinero, su opio.

En el lado opuesto a este concepto se encuentra la isla como metáfora del paraíso perdido donde todos los marginados conviven en armonía y encuentran el hogar anhelado. No hay relaciones de poder en la isla, donde los viajeros encuentran una pausa en su viaje. Equis conocerá gente interesante expulsada del Gran Ombligo debido a su carácter soñador e independiente, a sus obsesiones y sus fantasías. En esta isla existe comunicación entre individuos diferenciados cuyas actitudes están libres de ser juzgadas o anatemizadas.

SA reúne abundantes metáforas sobre el cuerpo humano. Se decía anteriormente que una metáfora habitual en Peri Rossi era la del cuerpo como una geografía pero también se presenta como una suma de partes que son lugares u objetos. En muchas ocasiones a lo largo de la novela los episodios eróticos acudirán a estas metáforas. Por ejemplo, el sexo del amante masculino es una llave y el sexo de la amada es una cerradura: la amada, en realidad es la casa, el receptáculo en el que el protagonista desea vivir y enclaustrarse como un feto.¹⁷⁹ El amante, metáfora del *amour fou*, recorre y

¹⁷⁹ Vid. página 29. Otros ejemplos los encontramos en la descripción de los senos de la amada, que son dos mundos (página 14) o dos ojos (páginas 16, 17). Cuando el amante se separa de Aída se contempla a sí mismo como un hombre destetado, expulsado fuera de la casa-útero de Aída hacia el mundo real, “isla de cemento” (véase la página 11). En las páginas 49-50, el protagonista sueña con Aída y afirma “El sexo de Aída es una casa”. (La casa de Aída en este sueño está al lado de la casa materna.) Su sexo, entonces es la llave, aunque en el sueño la llave la reclame otro hombre.

explora el cuerpo de su amada como si fuera un mapa de territorios desconocidos. Él es el extranjero que llega a su puerta. A ello se añade la presencia de los sentidos donde destaca la mirada, la cual se considera un espejo. Por extensión, la mirada del amante lo envuelve y lo transforma a él mismo en el espejo de la amada, donde ella se contempla. El juego de miradas y de dependencias que se establece entre el amante y la amada se desarrolla en varios fragmentos de la novela.¹⁸⁰

Por otra parte, el amor aparece caracterizado en la novela mediante varias metáforas: por ejemplo, es una isla paradisíaca en medio del frenesí de los deberes diarios, el protagonista se aísla de todo lo que no sea su amada en virtud al amor que siente por ella.¹⁸¹ El amor, confiesa el protagonista, es una droga dura, una dependencia brutal del objeto amado.¹⁸² Separarse (ya sea temporal o definitivamente) de Aída le provoca mono y serios trastornos físicos y emocionales.¹⁸³ El amor, en fin, es un “estado anhelante, siempre insatisfecho”.¹⁸⁴ También “es derroche, es exceso”. Amar implica un gasto sin retribución ni ahorro y debido a su condición antieconómica, el amor es ajeno a la sociedad.¹⁸⁵ Sea como sea el amor posee un gran valor: “El amor tiene un precio” y ese precio es la devoción absoluta la total dedicación a la amada.¹⁸⁶

En *LMP* hablamos de la metáfora de las palabras como objetos o seres vivos y así aparecerán también en esta novela: las palabras son seres nacidos de la boca de Aída, cuyos labios son la “bolsa prenatal”.¹⁸⁷ Estas palabras son renovadas y purificadas al surgir de Aída: el amante es más consciente del lenguaje desde que está enamorado. La lengua es un código que relaciona a los amantes. La pasión es trágica, solemne.

¹⁸⁰ Véanse la página 21 y especialmente las páginas 114-117.

¹⁸¹ Véanse las páginas 9, 11, 21, 43-48, 57-66, 93-94.

¹⁸² Véanse las páginas 64, 103-104, 127, 145.

¹⁸³ *Ibíd.*, páginas 104, 141-145.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, página 47.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, páginas 93. Esta idea aparece por primera vez en la página 60.

¹⁸⁶ *Vid.* la página 68.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, página 12. Véanse también las páginas 14-17.

Otra metáfora caracteriza la casa de Aída como una madriguera que se confunde con su cuerpo y la propia Aída es una gran comadreja que la habita celosamente.¹⁸⁸ La amante se vuelve predatora exigente y desconfiada, solitaria y voraz. El amante, entonces, es “la presa fascinada, seducida, aletargada”. El poder está en manos de la amada y el amante cede su voluntad y se pliega ante sus deseos. El personaje de Aída aparece profundamente caracterizado por el amante a través de numerosas comparaciones y algunas metáforas.

El hijo de Aída es, para el amante celoso, un “renacuajo” que ha tenido la envidiada posibilidad de habitar el cuerpo de su amada. Los celos se producen porque entre el niño y su madre existe una unión más fuerte que entre él y Aída. A Aída y su hijo los une el cordón umbilical, mientras que a ambos amantes sólo les ata “una débil liana (...) (la de mi sexo)”. La animalización del niño se justifica en los celos y se mantiene durante todo el episodio.¹⁸⁹

Finalmente, se comentaba arriba que el amante se constituía como metáfora del amor, e individuo carente de un nombre que lo singularice. Se vuelve símbolo universal del amante devoto. A lo largo de la novela este personaje se auto-caracteriza de diversos modos. Abundan las metáforas que representan al amante como un ser externo, un ser venido de fuera, que pertenece al exterior y cuya parada en la casa-útero de Aída es transitoria. El amante es el viajero perdido, astronauta sin gravedad aislado del mundo por su pasión. A la imagen del viajero se suma la del niño recién parido, huérfano o abandonado. Para el amante no hay lugar de descanso, es un ser marginado por estar enamorado: es un salvaje o un incivilizado porque su amor es la droga o la locura que lo aísla de la sociedad. Cuando se relaciona con Aída se siente un navegante o explorador del cuerpo de la mujer. Se siente elemento, sensación primaria, parte del cuerpo de Aída

¹⁸⁸ *Ibíd.*, páginas 127-129.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, páginas 85-90. También se repite la metáfora en la página 114.

u hombre primitivo, ligado a un pasado remoto y al origen de la lengua. En la unión intrauterina con Aída se contempla integrado a ella pues su sexo o llave encaja perfectamente en el sexo o casa de la amada. En cambio, lejos de la amada se siente destetado, expulsado o exiliado del útero como un recién nacido. La relación con su amada refleja su dependencia ya que se define como presa, esclavo o adicto a Aída cuyo ser se consagra a ella enteramente y ejerce de espejo que la refleja. Su identidad queda borrada a favor de la amada. Cuando se produce la ruptura entre los amantes, el espejo se quiebra y el amante queda reducido a una sombra que padece mono de Aída. El separado se siente escindido, roto por dentro, se ve como un hombre-niño castrado y abandonado. Finalmente, el amante dolido y solitario se vuelve guardián devoto de Aída y escriba de su amor.¹⁹⁰

En la novela *UND* encontramos diversas metáforas acerca del juego. El protagonista, llamado Jorge, padece ludopatía y concibe el juego como un desafío ritual

¹⁹⁰ Un amplio muestrario de metáforas caracterizan al protagonista como viajero perdido (página 9), como el huérfano de Aída (página 11), como el primer hombre (página 15), como el “torneador de senos” (página 15), como un peregrino y un extranjero (páginas 29, 60, 63), como un ser primitivo (páginas 30, 31), como el afuera (página 31), como un niño huérfano (páginas 32-33, 45) o prendido de la madre (página 114), como un extraviado, “un hombre sin raíz” (página 45), como un incivilizado (página 46), como la medicina de Aída (página 47), como múltiples discriminados (página 48), como un hombre sin sexo (página 50), como un hombre aislado (páginas 57, 59, 94): “sólo puede ser gregario el hombre que no ama”, afirmará el amante (página 59); como un “hombre anormal” (página 61), como un hombre “desdoblado” (página 62), como un “animal perfectamente urbano y civilizado” que oculta a los ojos de los demás su naturaleza salvaje (páginas 62, 63), como un “contemplador hipnotizado” (página 66) en oposición al hombre desligado, desamorado y cuerdo; como “el perdido, el recién nacido, el paria” o el navegante del cuerpo de Aída (página 68), como “el advenedizo, el efímero” en contraste con Aída, que es “la dueña de sus aposentos, la que abres la puerta o la cierras” (página 73), como una llave o un viajero (“el afuera”) cuya casa es Aída (página 74), como una serie de objetos acogidos por la tierra o mecidos por el agua donde ambos elementos son Aída (página 75), como el viajero de paso (página 87), como un derrochador (página 93), como el fuego o el hielo que cubre a su amada (página 96), como un viajero del espacio sin gravedad, ni tiempo, ni costumbres (página 113), como el espejo de Aída (páginas 114, 116) “Melibeo soy”, repetirá el protagonista; como un recién nacido o un feto (página 114), como una parte del cuerpo o una sensación de su amada (página 114), como el médico de Aída, en correspondencia al cuento del médico y la bella mujer hindú que le cuenta su amigo Raúl al protagonista (página 119), como la presa complaciente de Aída (página 129), como un esclavo o un adicto (página 132), como un exiliado, un niño perdido o un naufrago (página 138), como un hombre escindido y sin centro (página 141), como un hombre prohibido (página 143), como un hombre sin ligazón, recién parido, abandonado, sin nombre, niño castrado (página 144); como un espejo mudo o una sombra, es decir, carente de cuerpo (página 144), como un hombre castrado (página 145); finalmente, como el guardián de Aída y el escriba de su amor (página 147). Muchas metáforas repiten su contenido fundamental. El amante, entonces, se asocia al sentimiento de abandono, transitoriedad, soledad, marginación, aislamiento, especularidad, derroche y dependencia. Todo ello le viene dado por su pasión, por el padecimiento de un amor urgente que no siente correspondido.

al azar, un anhelo de superar los límites y ser Dios.¹⁹¹ El juego es placer y deseo también es “la dulce droga del azar”.¹⁹² El casino, en su mente, se convierte en un templo¹⁹³ donde offician sacerdotisas de la suerte o divinidades menores, las empleadas que reparten los cartones del bingo o venden tabaco. La Fortuna es una divinidad femenina que el jugador desea seducir en todo momento.¹⁹⁴ Los jugadores, entonces, son adictos o devotos a divinidades menores, las del vicio, una vez que Dios ha perdido su lugar de privilegio en las sociedades modernas.¹⁹⁵ A veces el casino es también un hogar que acoge al protagonista.¹⁹⁶ La máquina tragaperras es una prostituta, una mujer obscena a la que desea violar y extraer su contenido,¹⁹⁷ pero también son cajas de Pandora. El casino se vuelve también prostíbulo acogedor, una fuente de deseo inagotable.¹⁹⁸ Los números, por otro lado, son símbolos sexuales o animales, incluso son objetos novelables.¹⁹⁹

Lucía, la psicoanalista que trata al personaje protagonista, es vista por él como una Gran Madre que atiende a hijos caprichosos, es decir, pacientes narcisistas como él, y a los cuales reparte su cariño por igual.²⁰⁰ El psicoanálisis, por otro lado, es caracterizado como el juego: posee unas reglas definidas que deben ser respetadas.²⁰¹

El amor también se perfila en esta novela como una dependencia trágica y solemne que al romperse provoca mono, nostalgia y deseo de jugar.²⁰² El amor, además, se rige por unas reglas que recuerdan al juego y a la guerra. El propio personaje

¹⁹¹ *UND*, páginas 27, 51.

¹⁹² *Ibíd.*, páginas 33, 54, 55.

¹⁹³ *Ibíd.*, páginas 13-15, 19,21, entre otras.

¹⁹⁴ Véase la página 19 de la novela.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, páginas 29, 95.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, páginas 18, 90.

¹⁹⁷ Se trata de una metáfora frecuente. Véanse las páginas 16, 24 y 38, por ejemplo. En la página 37 la máquina tragaperras se caracteriza como una caja de Pandora.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, página 25.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, página 69 a modo de ejemplo.

²⁰⁰ *Ibíd.*, páginas 67, 97.

²⁰¹ *Ibíd.*, páginas 96, 106.

²⁰² *Ibíd.*, páginas 28, 100, 104. La naturaleza del amor es la misma que en *SA* y en *ADD*, sin embargo, en esta novela, no se profundiza tanto en el tema.

protagonista es consciente del uso de vocabulario bélico en el tema del amor, donde dos bandos luchan por mantener una posición.²⁰³

Hay otras metáforas en la novela ajenas al tema del juego. La vida como una representación, por ejemplo, es una metáfora cuya presencia en la novela es indirecta. Los personajes son conscientes de que tienen un papel que representar; por ejemplo, la actriz que ejerce su papel de viuda desconsolada.²⁰⁴ Otro personaje, un rico constructor inmobiliario casado con una mujer que atrae al protagonista, es definido por Jorge, el protagonista, como un pez albino o un ballenato blanco, es decir, un ser corrupto, frío y arrogante.²⁰⁵ Por último, se encuentra en esta obra un uso consciente del lenguaje y de sus facetas semánticas. El protagonista reflexiona en varias ocasiones sobre las palabras, en particular sobre las metáforas fosilizadas por el continuo uso en el lenguaje coloquial. La revisión de tales metáforas le ayuda a comprender y observar el mundo con otra óptica. Así hay palabras como: “Partidas” (página 43), “Gustar” (página 47), “bolso” (página 61), “Azahar” (página 62) y “Cubrir” (páginas 64, 65). Son palabras que aluden al sexo y al juego, es decir, al cuerpo y la mente. El protagonista es un personaje despierto y sensible como suelen serlo los protagonistas de las obras de Peri Rossi. Su condición marginal (por enfermedad o por exilio) les impulsa a profundizar en su entorno y en sí mismos y ofrecen al lector la oportunidad de enfocar con nuevos ojos la realidad humana. En este caso, el juego y el lenguaje son el punto de partida.

En el caso de *ADD* la fotografía acapara la mayor parte de las metáforas literarias que se encuentran. La fotografía aparece relacionada, además, con el síndrome de Stendhal, la causa primera de la afición (y profesión) del protagonista, llamado Javier. Como fotógrafo observa la realidad de la misma manera que si la viera a través

²⁰³ *Ibíd.*, páginas 24, 25. El amor como juego se observa en la página 117, por ejemplo.

²⁰⁴ Véase la página 60.

²⁰⁵ La insistente animalización del personaje recuerda a las animalizaciones que se citaban en *SA* y en *LMP*. Véanse las páginas 111-113 de la novela que se trata.

de una lente. La lente es el ojo o él mismo y la cámara es comparada, e identificada también, con el falo. Mediante la fotografía se ejerce una mirada extasiada sobre la realidad que el protagonista desea penetrar, atrapar y desentrañar. El narrador, consciente de esa asociación, cita a Lacan, quien dice: “La mirada es la erección de ojo”.²⁰⁶

El síndrome de Stendhal impulsa al protagonista a lo largo de su vida -como se puede comprobar en los fragmentos en cursiva que se intercalan en la novela- y, en especial lo urge en su obsesión amorosa que, como en *SA*, se trata de una poderosa adicción. Por ejemplo, el protagonista experimenta lo que él llama “la hora del lobo”, es decir, el momento entre el atardecer y el anochecer durante el cual el deseo animal despierta en él y le exige actuar en consecuencia.²⁰⁷ El amor es una droga dura que el amante acepta con placer y sufrimiento y que se desencadena por primera vez a través de la mirada. La amada, por lo tanto, será caracterizada por Javier como una diosa, una gata sensual, una mujer misteriosa, extremadamente (y dolorosamente) bella e inalcanzable para su deseo de posesión total. Las obsesiones del protagonista lo conducen peligrosamente hasta el borde de la muerte, pero su adicción es tan intensa que no renunciará a su pasión a pesar de ello. Este amor remite invariablemente a *SA* cuyo tema central es el mismo: la pasión amorosa, el amor como adicción y ansiedad, como dependencia. La última novela de Peri Rossi desarrolla el tema en función del síndrome de Stendhal y enfoca otros temas, como la vida en la urbe moderna y cosmopolita. Recuérdese que se trata de una novela con trama marcada y claramente

²⁰⁶ *ADD*, páginas 10, 21, 180, 221. La cita aparece en la página 88. La mirada del protagonista es tridimensional, es decir, aguda y profunda, mientras que la mirada de los demás es “plana” (página 21), metáfora que marca la limitación de los otros, los que son incapaces de ver lo oculto y lo bello de las cosas.

²⁰⁷ *Ibid.*, páginas 85-91. A lo largo de la novela se aprecian metáforas sensuales que describen a la mujer amada por Javier y en los encuentros sexuales las escenas eróticas transcurren como en *SA*, es decir, con metáforas y comparaciones que definen el cuerpo y los sentidos. La abundancia verbal de la pasión en esta novela, sin embargo, está contenida y hay mayor interés en describir las escenas.

definida, al contrario que *SA* cuyo interés radica solamente en el tema central, no en la acción.

Una vez analizadas las metáforas más destacadas y abundantes de las novelas rossinianas se pasará ahora al análisis de la comparación en dichas novelas. Abunda particularmente bajo la forma convencional, es decir, la partícula “como” o “como si” es habitual en la narrativa de Peri Rossi, ya sea en su etapa más retórica ya sea en sus últimas novelas. Mediante este recurso alimenta las descripciones de imágenes asociadas por semejanza e introduce detalles que revelan una mirada sensible y profunda sobre la realidad. A veces las comparaciones desencadenan metáforas o las copian y las desarrollan. Otras veces establecen un código que se repite en toda la novela. Las comparaciones se insertan en descripciones de personajes pero también de acciones. En las primeras abundan los símiles sensuales, imaginativos y coloristas, en las segundas la habitual ausencia de lirismo conduce al uso de comparaciones de verbos y una expresión más ajustada a la historia. Ya se vieron algunos ejemplos de comparaciones dentro del apartado de la amplificación cuando se hablaba de la novela *LMP*. Véanse ahora otros ejemplos extraídos de las novelas. La selección será breve, puesto que hay numerosísimos ejemplos en todas las páginas de la obra de la autora.

En *LMP* las comparaciones suelen producirse en grupos de dos elementos comparativos con repetición de la partícula “como”.²⁰⁸ Un ejemplo de comparaciones descriptivas:

(...) era escrupulosamente lavado y perfumado, aunque ya no pudiera cerrar la boca y sus piernas tambaleantes, ingravidas, se movieran en el aire, hacia uno y otro lado, sin compás, como las atolondradas agujas de un mecanismo descontrolado, como dos juncos que llevara el viento.²⁰⁹

²⁰⁸ Varios ejemplos se encuentran en las páginas 49, 108, 109, 118, 125, 132, 170, 183, 187, 190.

²⁰⁹ *LMP*, página 20. El texto continúa en la página siguiente de esta manera: “(...) entonces, como si se tratara de un tejido que se apoya en la falda, un ave que se acaricia antes de desplumar, como si se tratara de una pequeña labor casera, ella lo depositaba en su regazo, le sonreía acariciándole la tela transparente

También hay acumulaciones de comparaciones, generalmente de tres miembros en polisíndeton o en asíndeton²¹⁰ y comparaciones de un solo miembro, las cuales son muy habituales. Véase un ejemplo de cada caso:

(pelos rojos, pelos blancos, caracoles de pelos, pelos del pecho enrulados; si se le viera todo el tórax, desde la cintura, su gran matorral de pelos haría pensar en la corteza de algunas palmeras, de largos cabellos hasta el suelo, como Amazonas desnudas de piel oscura cuyos cabellos rodaran más debajo de la cintura)²¹¹

Desabrocho el vestidito que tiene unos ojalitos pequeños, como pestañas, como diminutas cerraduras, como bocas muy chiquititas que se abren y bostezan.²¹²

Algunos símiles utilizan el verbo “parecer”, aunque estos ejemplos son escasos en las novelas rossinianas:

Yo miro a mi primo Gastón y por un momento me parece un perro que escarba; un animal en cuatro patas desesperado por el hambre (...). Si los miro de lejos (desde la cabecera de la mesa, donde reposa el pelo castaño, verdadero, de la muñeca) él y Norberto me parecen un único monstruo de ocho patas que se mueven descompasadamente (...).²¹³

El tono es lírico en la mayor parte de las comparaciones y muestran asociaciones lúdicas e imaginativas de la mano del narrador infantil Oliverio. Las comparaciones despiertan afinidades olvidadas u ocultas en el ser humano contemporáneo. La mirada

de la frente, tan delgada ya que si nos asomábamos a ella era posible que viéramos, como a través de los cristales de un invernadero, las plantas interiores (...).”

²¹⁰ *Ibíd.*, página 105. Por ejemplo, en las páginas 61, 76, 107, 128, 137, 138. En asíndeton la comparación utiliza una vez la partícula “como” o “como si” y continúa en una enumeración de términos comparados. Otras construcciones se resuelven en la estructura “como... o...”. Véanse las páginas sugeridas a modo de ejemplo.

²¹¹ Hay comparaciones de un solo miembro en las que se efectúa una reflexión breve y audaz de lenguaje, como en un juego de asociaciones libres. Por ejemplo: “(...) la leche fresca de las peras resbalándonos por la boca, peras como pezones” (*Ibíd.*, página 209). Un ejemplo de comparaciones dispersas de un solo elemento se encuentra entre las páginas 219-222.

²¹² *LMP*, página 123.

²¹³ *LMP*, página 134.

infantil devuelve al individuo a un pasado primitivo, libre de ataduras, una suerte de Paraíso Perdido de las palabras las cuales, con el tiempo, han envejecido y han perdido su significado original, surgido de la imaginación humana. En este aspecto la narrativa de Peri Rossi se liga invariablemente al surrealismo y al psicoanálisis.

Por último, las acciones y los estados que se describen en esta novela se acompañan en varias ocasiones de comparaciones. Un ejemplo:

(...) algunos flecos eran más grandes que otros, como si alguien se hubiera dedicado a tirar de ellos; otros estaban mondados, como si se hubiera intentado detener el deterioro.²¹⁴

En tales casos, las comparaciones suelen alcanzar un tono coloquial y se alejan del tono lírico dominante. En esta novela la mayor parte de los símiles utilizados sirven a un propósito estético y lúdico que trae a la mente asociaciones semánticas originales.

En las novelas posteriores la comparación no muestra cambios de uso. La estructura fundamental se basa en la partícula “como” (o “como si”) y compara un solo elemento. En caso de haber varios elementos comparados la partícula aparece una vez y luego o bien se repite o bien se sustituye por otra (“o”, por ejemplo) o también es posible que la segunda partícula se elida. Además, la palabra “como” alterna ocasionalmente con “parece”, “con algo de” y otro tipo de expresiones comparativas. Las novelas posteriores continúan utilizando con asiduidad la comparación, sin embargo, el lirismo imaginativo y surrealista de *LMP* da paso a una narración menos lírica y experimental en el caso de *LNL* y evoluciona a un lirismo intimista en *SA*. En *UND* y *ADD* la narración desplaza al lirismo y las comparaciones adoptan un tono coloquial, sin renunciar a la imaginación, aunque no será tan explosiva y experimental como en las primeras novelas. La comparación, en especial con la partícula “como”, se

²¹⁴ *Ibíd.*, página 63.

convierte en una marca característica de estilo en Peri Rossi, quien constantemente acude al símil para desarrollar conceptos, explicar sensaciones o plasmar sentimientos de forma imaginativa y colorista.

Así pues, las metáforas en la escritura rossinana, alternan identificaciones tradicionales con metáforas novedosas y originales. En todas ellas y en la forma sencilla de las comparaciones se privilegia dos aspectos importantes: la estética de la palabra y del texto ornamentado y un contenido referencial altamente evocador.

IV.2.4.2. La metáfora y la comparación en los cuentos

Ambos recursos retóricos funcionan en los cuentos de manera muy similar a las novelas. Un estudio sucinto de algunos ejemplos bastará para comprobar dicha similitud. Primeramente, se estudiarán las metáforas. En *MA*, por ejemplo, hay abundantes metáforas:

Era suficientemente vieja como para recordar esa y muchas cosas más, que en el sótano de la memoria se le iban embalsamando, conservando a veces hasta un dejo de perfume, no el que tuvieron en su origen, sino otro, el de las piedras mojadas por años de lluvia y río, o el rancio perfume de las hojas húmedas bajo tantas otras hojas más recientes.²¹⁵

La mente como un recipiente que atesora recuerdos es ya una metáfora conocida en la literatura y en la propia lengua coloquial. Para el entendimiento humano, la materialización de algo abstracto resulta más fácilmente asimilable. La materialidad que alcanza la memoria en este texto, se muestra acorde con la inclusión de olores y otras sensaciones del cuerpo que también almacena y que contribuye a la plasticidad o representatividad de lo descrito. Véase un ejemplo de un cuento incluido en *Cosmoagonías*:

²¹⁵ “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, página 18.

El amante vivía a la otra orilla del río. En una casa igual, pero habitada por él, y a la noche, encendía la luz para esperarla. En medio de los borborismos del río nocturno resoplando en la oscuridad, la luz de la casa, a la otra orilla, era un faro levitante, un meteoro suspendido, una nave que promete viajes. La llamaba, con su luz, promesa de anhelos realizados, de deseos que lentamente se satisfacen.²¹⁶

La luz es un elemento de la naturaleza muy metaforizado en los textos poéticos; aquí se trata de una fuente de luz artificial usada como señal localizadora. Pero en su significado simbólico remite al encuentro secreto entre los amantes, a la cita sexual que señala el adulterio. Para la mujer significa el deseo que va a ser satisfecho, la libertad de gozo, lejos de su marido, y todo deseo que camina hacia su realización supone un viaje natural en todo ser humano. Todos los viajes, todos los movimientos del ser, persiguen un fin satisfactorio, un ideal. Es la propia vida en busca de plenitud.

La comparación, como figura retórica, establece ciertas semejanzas entre las cosas que se comparan, en base a criterios que el autor establece a su modo. Obsérvense algunos ejemplos de la escritora. Primeramente, un fragmento de “Un cuento para Eurídice” en *MA*:

Yo rememoraba: cuanto sabía, cuanto podía recordar, cuanto pudiera traer a la memoria como a nave mecida, podía suscitar en su fino cuerpo, en su piel desnuda, el erizamiento del dolor, cual una bandera, el rasguño de la pena, penetrándole como el estilete de un sucio insecto que sobrevolara su piel.²¹⁷

Las comparaciones que se localizan en este fragmento tienen un significado contrastivo: la primera se refiere a los recuerdos del pasado, aquellos que en un principio son agradables, que producen sosiego porque evaden al individuo de la tragedia en la que vive; las otras comparaciones son negativas, enfatizan la

²¹⁶ “El Club de los Indecisos”, en *Cosmoagonías*, página 28.

²¹⁷ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, páginas 112-113.

hipersensibilidad de Eurídice, el hecho de que no encuentra reposo en nada, ni siquiera en lo que parece agradable para el narrador. De tal contraste se deduce la angustia de los personajes, la amenaza constante del dolor, del cual es imposible escapar. Otro caso se localiza en “Estate violenta”, de *RN*:

(...) Desde hacía rato, por ejemplo, estaba excitada por la visión del tigre. Como si las brillantes rayas de la cara del animal la hubieran colocado delante de una revelación cuyo misterio aún la deslumbraba. Como si la mirada que le dirigió -y en eso Ana no se equivocaba: el tigre la había mirado inquieta y turbadoramente, cuyos ojos color miel la enfocaron como una lente audaz y provocativa (en vano intentó explicarle -y explicarse- que la mirada del tigre no debía distinguir, del mundo circundante, más que colores sin forma definida, bultos grises y negros, blancos móviles para su oscuro instinto de cazador)- en medio del zoológico, entre los barrotes renegridos de su jaula, fuera un mensaje inquieto y lascivo.²¹⁸

La comparación que se establece entre los ojos del tigre y una lente “audaz y provocativa” indica una actitud seductora e inconfundiblemente *voyeur* en el comportamiento del animal; como en muchos otros casos, la comparación sirve de instrumento ponderador de sentimientos y actitudes. Aquí manifiesta una conducta extraña en un animal y evidencia la sorpresa de la mujer que experimenta ese encuentro de miradas. En cambio, el resto de las comparaciones son de carácter hipotético, aunque continúan en la misma línea que la anterior: la expresión de un deseo animal, de un amor prohibido. En *PP* se localiza este ejemplo:

(...) nada justificaba la presencia de esa gran nube violácea que avanzaba pesadamente hacia la montaña, como si fuera una incongruencia, un desliz imprevisto del cielo. (...) Al llegar a la esquina -una diagonal llena de escaparates donde su perfil se dibujaba vagamente, como un maniquí lejano-,

²¹⁸ Continúa el cuento así: ““Ese tigre”, se limitó a comentar ella, turbada, casi con miedo. Como si la tensión muscular debajo de la piel del tigre la hubiera estremecido, remoto tambor africano. Como si hubiera estado toda la noche resonando. Como si su andar -esa elegancia un poco displicente- le transmitiera una clave que había que incorporar a la vida. No: como si ella debiera incorporarse a la vida de la jaula o incorporar el paso del tigre -ese andar elástico y provocativo- a su vida.” De “Estate violenta”, en *RN*, páginas 93-94.

sintió una gota de agua sobre su nariz y advirtió que una dama madura, que pasaba en dirección contraria, abría su paraguas, como una cúpula medieval. Le pareció una humillación.²¹⁹

La sucesión de las comparaciones establece un hilo conductor entre ellas dentro de este fragmento. Una de ellas es hipotética y expresa la contrariedad del protagonista, el resto son comparaciones centradas en la semejanza formal de las cosas: la silueta del hombre como un maniquí (cosificación muy habitual en el surrealismo y en el existencialismo), el paraguas como una cúpula. Tales comparaciones minimizan o maximizan objetos cotidianos y los convierten en algo mágico o sorprendente; la mirada inteligente ve más allá de su rutina y sabe comprender y apreciar el valor misterioso de las cosas que le rodean. Véase otro ejemplo en *Cosmoagonías*:

“(…) Desde la baranda del barco me pareció una ciudad extraña, como si flotara entre el mar y la colina. (…) Desde la baranda se divisa un cementerio muy blanco, lleno de curiosas esculturas, algunas de pésimo gusto, todo sea dicho, un cementerio que produce un extraño sobresalto: como si las estatuas y las fotografías, las inscripciones y la música del viento -tañedor y lleno de zumbidos- no permitieran establecer esa frontera definitiva entre los vivos y los muertos que es tan rígida en otras partes.”²²⁰

Aquí se observan sólo comparaciones hipotéticas, la expresión de sensaciones personales a través de hipótesis o deducciones subjetivas. Lo sugerente en los objetos para una mirada concreta se expresa en tales comparaciones, lo cual da la oportunidad de conocer al personaje o a la voz que narra, dentro de un ámbito íntimo. La sensación de extrañeza del personaje al contemplar la ciudad hace que la vea como una ciudad flotante, y a través de ese mismo extrañamiento, el cementerio es visto como un lugar intermedio entre la vida y la muerte, sin fronteras que parezcan distinguir ambos

²¹⁹ “Y por si no fuera bastante, el empleado del quiosco donde siempre compraba el periódico, lo saludó apresurado, mientras desplegaba un trozo de plástico sobre los diarios y revistas, que aleteó al viento como una mariposa atrapada.” De “El Juicio Final”, en *PP*, página 109.

²²⁰ “La ciudad de Luzbel”, en *Cosmoagonías*, página 43.

estados. Tal extrañamiento produce una sensación incómoda, una inseguridad y desconfianza hacia la ciudad de Luzbel dentro del ánimo del personaje.

Las comparaciones han dado la oportunidad de ver el mundo bajo otra óptica, de experimentar la realidad como una interpretación personal, igual que en las novelas de Peri Rossi. La visión del mundo está teñida de subjetividad, de asociaciones personales, metáforas y comparaciones que dotan a cada perspectiva de un sabor auténtico, particular y revelador.

IV.3. Intertextualidad

La intertextualidad, de gran uso en la literatura de la modernidad, es empleada constantemente en la escritura rossiniana gracias a su gran capacidad evocadora y a su manera de definir, con su presencia, una literatura libre, imaginativa, contagiada de vida, arte y múltiples fuentes. El texto es reminiscencia pura, código que se interrelaciona con su herencia y con su tiempo. Gérard Genette señala en *Palimpsestos*²²¹ la dificultad que entraña la definición exacta de este término y las irregulares generalidades a las que se ha visto sometido por otros estudiosos. Define la intertextualidad de forma restrictiva como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de

²²¹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, páginas. 9-20. Genette enumera cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Dichos tipos no se organizan como compartimentos estancos sino que, frecuentemente, desarrollan entre sí relaciones diversas. La cita es de la página 9.

sus inflexiones, no perceptible de otro modo (...)"

Definiciones más recientes parecen quitar importancia a la complejidad de esta figura. Por ejemplo, en el *Diccionario de términos literarios*²²² se define como la "relación que un texto literario establece con otro texto literario, con un texto escrito o que pertenece al universo de la palabra, por ejemplo, un romance." Se enumera una serie de relaciones posibles entre los textos, de las cuales interesa principalmente la antepenúltima: "Obras en las que se repiten situaciones o escenas (...)." y la última: "Autocita: un autor inserta en su obra fragmentos de otras que escribió anteriormente".

Otros estudiosos, como Marchese y Forradellas, definen la intertextualidad según las palabras de M. Arrivé: "el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado".²²³ La relación puede darse entre textos de diferentes autores o entre textos de un mismo autor. Se habrá de distinguir también entre una intertextualidad general o externa (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad restringida o interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor).

Beristáin²²⁴ define la intertextualidad en su diccionario mediante la entrada "intertexto" de la siguiente forma: "Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el *texto* analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (...), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación." Entiende el intertexto como un

²²² Estébanez Calderón., Op. cit., páginas 201-202.

²²³ Recogen, también, definiciones complementarias de otros semióticos (Kristeva, también Barthes, Segre...) Establecen, además, una breve clasificación de las posibles relaciones intertextuales: "1. Un texto puede tener por contenido otro texto, real o fingido, con los problemas de metalenguaje que derivan de este hecho. (...) 2. Un texto puede incluir o transformar elementos de contenido o de forma de otros textos: nos encontramos entonces con el fenómeno estético de la transcodificación, por el cual la especificidad de una obra sólo puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia del texto al que se refiere." Marchese y Forradellas, Op. cit., páginas 217-218.

²²⁴ H. Beristáin, Op. cit., páginas 263-265.

collage de otros textos o como rememoración de “temas o expresiones o rasgos estructurales característicos de lenguas, géneros, épocas, etc.,” en forma de citas o de recuerdos, fragmentos entrecomillados o plagiados. Además, según Beristáin, el intertexto puede presentar diversas formas: la cita, la alusión, el pastiche, la imitación, la parodia y el contratexto, nombrado por Kibédi Varga, y que Beristáin define como: “texto derivado de otro texto anterior al que en algún aspecto cuestiona o pone en crisis, ya sea en forma paródica, ya sea modificando o sustituyendo algunos de sus elementos estructurales”.

Estébanez Calderón define la intertextualidad como sigue: “Término utilizado por una serie de críticos para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc. (...) Entre los diversos tipos de posible relación intertextual señalados por la crítica, figuran la denominada intertextualidad general (que se produce entre textos de diversos autores), la restringida (entre textos de un mismo autor) y la llamada intertextualidad interna o autotextualidad, que es la relación de un texto consigo mismo, es decir, la “reduplicación interna o externa que desdobra el relato, todo o parte, bajo su dimensión literal -la del texto entendido estrictamente- o referencial, de la ficción”. (Dällenbach, 1976)”²²⁵

Seguidamente se comprobará el uso productivo y frecuente de la intertextualidad interna y externa en la escritura rossiniana, donde los significados adquieren tanta importancia, así como las fuentes y las influencias manejadas en los textos.

En la realización de toda su obra literaria Cristina Peri Rossi ha demostrado una gran preocupación artística, un atento cuidado a las formas y los contenidos manejados

²²⁵ Dentro de los críticos menciona a Kristeva (quien considera todo texto producto de la intertextualidad), Greimas, Barthes, Genette, Ricardou, y Dällenbach. Véase Demeterio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, páginas 570-571.

y una visión aguda sobre la realidad del hombre contemporáneo. En muchas ocasiones sus novelas y cuentos se entrelazan en virtud de la presencia de un tema común o un desarrollo semejante de la trama. A esta intertextualidad interna o restringida se suma la alusión directa o indirecta a textos de otros autores, dando como resultado una obra de múltiples facetas y referencias, inserta en una interminable red o constelación de significados. Las novelas y los cuentos de Peri Rossi se aluden mutuamente y crean por sí mismos nuevas asociaciones y nuevos matices que nutren una visión amplia de la realidad y cohesionan la obra de la autora. Con gran lucidez artística, la escritora uruguaya consigue configurar su obra como un conjunto heterogéneo pero cohesionado en un todo donde la máxima preocupación es el lenguaje y su creador.

Las novelas rossinianas aluden constantemente de forma explícita o implícita al entramado literario y a la realidad extraliteraria. De entre todas ellas destacan particularmente *LMP* y *LNL* como ejemplos del uso de la intertextualidad externa. Novelas como *SA* y *ADD* se centran en la intertextualidad interna, como se pasará a ver a continuación.

IV.3.1. Intertextualidad externa: *El libro de mis primos* y *La nave de los locos*

El uso de la intertextualidad externa se observa en *LMP*, novela que ha sido profundamente analizada por Carlos Raúl Narvárez en un libro y en un artículo.²²⁶ Sobre esta novela afirma el estudioso: “(...) la nueva entidad semiológica, en este caso ELP (*LMP*), que recoge y revitaliza un infinita variedad de intertextos (citas, reminiscencias) puede parcialmente identificarse como entidad lúdica en la que se desenvuelve un dinámico juego dialógico entre textos.”²²⁷ En dicho diálogo, la novela guarda siempre

²²⁶ Véase Carlos Raúl Narvárez, *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos*, Valencia, Albatros, 1991 y su artículo titulado “Genética del mosaico (inter)textual: *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi”, *Alba de América*, Vol. 8, n° 14-15 (1990), páginas 93-114.

²²⁷ C. Raúl Narvárez, “Genética del mosaico (inter)textual: *El libro de mis primos*”, Ed. cit., página 96.

“el liderato del sentido, y asume dos posturas irreconciliables ante el mensaje que cada una transmite: 1) lo acepta y lo engarza en su propio discurso, o 2) lo condena, lo rechaza y se rebela contra su orientación ideológica.”²²⁸ Por otra parte, Narváez recoge una cita de la novela en la que se plantea, a su modo de ver, una poética de la intertextualidad que señala tres aspectos descriptivos importantes de este recurso: el elemento lúdico, la transposición y la duplicación.²²⁹ De esta forma llega a la conclusión de que *LMP* es una novela de “escritura plural e infinita”, pues en ella no sólo escribe Peri Rossi, sino también otros autores que se citan directa o indirectamente y mediante estas aportaciones, la novela “re-elabora un vasto número de textos anteriores y se auto-denomina como un cuerpo literario incompleto, una especie de tamiz, que a su vez podrá ser re-estructurado por otros autores que lo sucederán en el tiempo, sin que jamás se logre su forma definitiva, cerrada, conclusa.”²³⁰ En esta multiplicidad de voces y reelaboraciones Peri Rossi cuestiona el discurso único, centralizador e impositivo de la literatura tradicional y propone, según las palabras de Narváez, “un nuevo sistema literario descentrado y multivalente, la obra auto-reflexiva se define como unidad en movimiento constante, capacitada para la re-inención y la búsqueda incesante de nuevos significados.”²³¹ El mismo estudioso clasifica los intertextos que aparecen en la novela en tres grupos: intertextos religiosos, los menos frecuentes, donde a veces se tergiversan los textos originales religiosos²³²; intertextos políticos, “que materializan el diálogo que la obra mantiene con la historiografía, particularmente con acontecimientos políticos de la historia estadounidense y

²²⁸ *Ibíd.*, página 97.

²²⁹ La cita es de la página 155 de *LMP* en la edición que se utiliza para este trabajo. Afirma Federico, dirigiéndose a Aurelia: “Cuando conseguimos algunos libros, los leemos juntos y si tenemos tiempo, nos gusta jugar con los versos, quiero decir, cambiarlos de lugar, mezclarlos, reelaborar poemas, volverlos a estructurar; así, hemos llegado a veces a composiciones como ésta (...).” Véase el artículo de Narváez, *Ed. cit.*, páginas 95 y 97.

²³⁰ *Ibíd.*, página 97.

²³¹ *Ibíd.*, página 98.

²³² Como ejemplo, Narváez recoge la oración de Oliverio en el capítulo XIV.

latinoamericana”²³³ y donde algunos de tales textos se oponen a la ideología defendida en la obra. El hecho de incluirlos en esta novela persigue su cuestionamiento y desenmascaramiento. Por último, intertextos literarios, los más abundantes, donde se manifiesta el juego de la literatura con la literatura y con cuyas citas y referencias “se pone en guardia al lector sobre el papel trastornador de los múltiples intertextos que cumplen, en la duración de la obra, con descentrar y fragmentar la unidad tradicional que se le otorgaba a la voz autorial como ser privilegiado, único centro generador de la obra literaria.”²³⁴ Por otra parte, un ejemplo de diálogo intertextual lo constituye el poema que cierra el capítulo X de la novela, donde se alternan ordenadamente versos del narrador y versos extraídos de poemas de diferentes autores, con la particularidad de que los versos de los otros autores están señalados entre paréntesis y con letra bastardilla.²³⁵

Finalmente, Narváez expone tres interpretaciones sobre la intertextualidad en esta novela. La primera interpretación sostiene que “los intertextos funcionan como pedazos de un rompecabezas cuya armazón debe realizarse a la luz de temas y técnicas que el texto global emplea (...) cada pedazo intertextual pasa a ser algo así como una determinación teológica, una semilla semántica que se “siembra” en la historia y cuya madurez sólo se alcanza cuando se logra establecer (quehacer del lector activo hipercrítico) sus posibles correlaciones con otras partículas que conforman la unidad

²³³ *Ibíd.*, página 101. Un ejemplo lo constituyen el capítulo VII y X.

²³⁴ *Ibíd.*, página 103. Como ejemplos de intertextos literarios están las citas de Arreola, Guimaraes Rosa y Fernández Retamar. También menciona Narváez la presencia sutil de Borges, García Márquez y Felisberto Hernández. Vid. páginas 103-105 de su artículo.

²³⁵ El poema cierra el capítulo X de la novela en las páginas 155-156. En dicho poema Narváez observa tres lecturas posibles: “una lectura multidimensional que respeta el orden congelado en que aparecen organizadas las unidades lexemáticas; la segunda lectura lineal, cercana a la lógica convencional, se configura al agruparse los subtextos en un bloque semántico homogéneo (es evidente la hilación semántica que existe entre todos ellos de principios a fin del fragmento); y la última, se realiza al formarse una unidad con todos los diversos intertextos, entre los que subyacen correlaciones técnicas y temáticas, aunque no siempre fáciles de constatar.” *Ibíd.*, página 107.

global.”²³⁶ En la segunda interpretación Narváez contempla los intertextos políticos de ideología compartida por la autora y afirma “parecieran anular la noción de la obra en particular, y de la producción literaria en general, como creación de un sólo individuo. (...) Si la novela es diálogo de textos (intertextos y subtextos), la presencia de intertextos puede justificarse, en última instancia, como la cooperación en el quehacer literario de otros “yo” solidarios con la orientación ideológica y política del texto.”²³⁷ La tercera interpretación defiende la relación entre literatura y vida que muchos críticos niegan: “Parte del deleite estético que se logra al descodificar un texto artístico depende en alto grado de la competencia del lector para formular, a partir de las claves emitidas por el texto, modelos de inteligibilidad que en última instancia permitan establecer correlaciones entre el mundo ficticio y el referente exterior de la realidad empírica. Así, toda obra tiene su sombra y tiene su marco empírico referencial; necesita una dosis de mimesis, alguna base ideológica eco-socio-política, (ya sea para rechazarla o para defenderla) porque, los textos desprendidos de su contexto extra literario son obras estériles carentes de productividad.”²³⁸ Los contratos miméticos establecidos en la obra establecen relaciones con la experiencia humana, no sólo a nivel social sino también a nivel individual.²³⁹ La conclusión a la que llega Narváez remite a la función ideológica de la intertextualidad en la novela rossiniana, la cual consiste en desvalorizar y desenmascarar la cosmovisión monocéntrica univalente de la obra literaria tradicional, hija de un solo autor. Con la intertextualidad se desintegra la unidad de la voz autorial y,

²³⁶ *Ibíd.*, página 108. Como ejemplo menciona la intertextualidad literaria establecida con autores como Borges, García Márquez y Felisberto Hernández, con cuya aportación Peri Rossi refuerza el mundo insólito de su novela, donde fantasía y realidad se fusionan y confunden.

²³⁷ *Ibíd.*, página 109. A modo de ejemplo se expone el capítulo XV, narrado por la guerrillera llamada Alina.

²³⁸ *Ibíd.*, página 110.

²³⁹ Por ejemplo, Narváez señala tres puntos en común entre Oliverio, protagonista de la novela, y la propia Peri Rossi: “1) el amor a los libros y la fiel vocación por la escritura; 2) la niñez oprimida y la clásica visión de la escritura como afirmación de la identidad, como arma de combate contra la manipulación y como medio de escape de un medio-ambiente retrógrado, injusto, cruel; 3) la presencia de un tío rebelde, disidente, “oveja negra” de la familia, figura venerada y admirada, que influye en la formación intelectual y espiritual, en la vida real de Peri Rossi y, en el nivel ficticio, en la vida de Oliverio.” (*Ibíd.*, página 111)

por extensión, del discurso imperial tradicional. Todos los intertextos de *LMP* contribuyen “en el nivel semántico y estilístico, a la evolución fragmentaria de los hechos narrados.”²⁴⁰

Tras la publicación de *LMP* y la experiencia del exilio, Peri Rossi se resiste a abandonar la intertextualidad y vuelve a utilizarla con profusión en *LNL*, novela cargada de referencias a obras literarias, artísticas y textos extraliterarios. El propio título de la novela alude a otras obras literarias homónimas, al cuadro homónimo de Hieronimus Bosch (el Bosco) y a otro cuadro anónimo y desconocido por nosotros, presumiblemente inventado por la autora. Las novelas a las que alude son: *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) de Sebastián Brant, que data de 1494 y contiene grabados diversos (como en la obra de Peri Rossi, la relación con lo pictórico se hace notar). Se trata de un poema satírico-didáctico donde se cuenta el viaje marítimo de unos locos que representan las diversas capas sociales y las diferentes locuras (la de la Moda, la Avaricia, la Lujuria, etc.) en dirección al país de la locura. Con este argumento el escritor alemán, de formación humanista y católica, aprovecha para realizar una crítica de la sociedad de su tiempo, a medio camino entre el Medievo y el Renacimiento y próxima al cisma religioso del siglo XVI. El sentimiento de amenaza se traduce en la metáfora de la nave de los locos, representación de la sociedad europea y la *Civitas Christiana*. En el poema la visión es pesimista y la crítica realizada pretende reinstaurar los valores morales cristianos para solucionar la crisis.²⁴¹ El éxito de esta obra y el

²⁴⁰ *Ibíd.*, página 114.

²⁴¹ Gina Cánepa, “Claves para una lectura de una novela de exilio: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, en *Anales (Instituto Ibero Americano)*, Vol. I (1989), páginas 117-130. En su artículo comenta sobre Brant: “precisamente la obra de Brant se concreta en un temple de ánimo que tiene que ver más bien con el miedo a la locura y su negación.” (página 120) “Como vemos, el “loco” de Brant no es el contestatario de las *fiestas de locos*, *fiestas de asnos* o *danzas nocturnas de locos*, ni tampoco una figura bromista como Till Eulenspiegel que se oculta bajo la imagen de un loco, para permitirse ciertas libertades con los señores feudales. Tampoco se trata de un loco que a través de la disidencia respecto de la razón ha descubierto la verdadera sabiduría. Al contrario, el loco le entrega a Brant aquellos elementos que él reniega en su búsqueda de un camino de perfección. Claro que, como para el autor desde un punto de vista teológico el loco es un pecador, un desconocedor de las virtudes, todos los seres humanos poseen

hecho de que (según Foucault) se practicara el exilio de los enajenados en barcos expresamente dedicados a ellos en la Europa y especialmente en la Alemania del siglo XV, instauró el topos literario de la *Navis stultiferum* mediante el cual se emblemiza las incertidumbres de la vida del hombre. En un artículo Pilar V. Rotella comenta sobre esta obra:

Brant's poem corresponded to a pre-existent literary genre of moralizing and didactic poetry and, at the same time, transcended it by focusing on moral issues affecting all members of society rather than on the social structure itself, as the state satire tends to do. Brant's title aptly connects the *ship* as emblematic of a new age -the age of exploration- with the time-honoured figure of the *fool* as embodiment of human nature gone astray.²⁴²

En el poema de Brant, los locos están condenados por su servidumbre a la pasión y por sus atentados a la moralidad (sus pecados) al infierno. Además, la figura del loco evoca el Carnaval que finaliza con el Miércoles de Ceniza, momento de purificación en las llamas y fin de las fiestas carnales. Además, el propio Baroja, recogiendo la influencia de Brant, conecta también la idea de la locura con estas fiestas simbólicas.²⁴³ Para Brant, en palabras de Rotella: "Men and women make fools of themselves in more ways than one: by displaying socially unacceptable, transgressive behavior, at one level; by risking their very souls through the folly that is madness that is sin, at another level. (...)"²⁴⁴

Según Stephen M. Hart, la novela de Peri Rossi comparte con la de Brant el

algo de locura." (páginas 120-121) Cánepa señala las fuentes literarias y filosóficas de Brant en las figuras de Ovidio, Juvenal y Virgilio, además de las máximas medievales y los decretos del Derecho Romano. Señala Cánepa la hipótesis de Foucault según la cual la nave de los locos se inscribe en la tradición de los argonautas y existió verdaderamente. Véase la página 121.

²⁴² Pilar V. Rotella en "A Recurrent Image: The "Ship of Fools" in Catherine Ann Porter and Cristina Peri Rossi", *Antípodas*, VI-VII (1994), páginas 143-154 realiza un estudio de la relación intertextual de las obras de Brant y Porter con *LNL* de Peri Rossi. Véase su comentario sobre el poema de Brant en la página 144.

²⁴³ Rotella anota también esta conexión en la nota 7, al final de su artículo.

²⁴⁴ "Allegorical format, satirical thrust, moralizing intent, polysemy of the central organizing principle (the idea of folly), correspondence between verbal and visual components of the text: these are the main characteristics of the traditional "Ship of Fools" in its most influential version, Sebastian Brant's *Narrenshiff*." *Ibid.*, páginas 144-145.

hecho de que éste, para ejemplificar las locuras de la humanidad, utiliza metáforas tanto visuales como verbales, por ejemplo, ilustra con grabados que acompañan la lección moral cada uno de los ciento once capítulos. Peri Rossi imita esta técnica, pero no lo hace tan inocentemente, pues la metáfora visual y central de su novela es el *Tapiz de la Creación* de la Catedral de Gerona. “Peri Rossi’s allusion to Brant’s self-professed aim of debunking the “folly, blindness, error and stupidity of all stations and kinds of men”, is thus refocussed feminocentrically since her novel strives to deconstruct the patriarchal notion of Godhead, wich itself is the “madness” of the world, as we shall see.”²⁴⁵

Respecto a la literatura sobre la locura, es necesario señalar la sutil presencia en la novela de Peri Rossi de la *Laus stultitiae* de Erasmo de Rotterdam. En palabras de Cánepa:

La utopía de la locura al servicio de la razón, fue una esperanza catártica para el nuevo humanista renacentista que se percibe a sí mismo como perturbado frente a la realidad circundante.²⁴⁶

La influencia de Erasmo para Cánepa se extiende “a esa perceptibilidad que se desarrolló en muchos pensadores renacentistas sobre la “otredad”, concepción sensibilizada por el descubrimiento del nuevo continente americano en 1492 y fenómeno que modificó la cultura europea fundamentalmente, facilitando una visión más heterogénea del universo. Como una rehabilitación de la “otredad”, pareciera darse

²⁴⁵ Véase el libro de ensayos de Stephen M. Hart, Op. cit., páginas 124-131. La cita pertenece a la página 126. Hart señala, además, en nota a pie de página que una de las diferencias más destacables entre la novela de Baroja y la de Peri Rossi es que Baroja utiliza su cisión de la vida como casa de locos para sugerir que la locura es femenina. Peri Rossi recurre al mismo topos para “undermine the phallogocentric myth of Creation.” (nota número 30) Por otra parte, Cánepa señala como relación intertextual entre la obra de Brant y de Peri Rossi su peculiar estructura: “Los capítulos son intercambiables. No hay un orden cronológico estricto y además la mayoría de ellos son autónomos y autosubsistentes, pudiendo leerse cada cual desconectado del resto.” (Ed. cit., página 121) Cánepa coincide con Hart al señalar como motivo en común de ambos autores “la correspondencia entre al signo verbal y el signo plástico.” (página 122)

²⁴⁶ G. Cánepa, Ed. cit., página 121.

en el texto la resemantización de la vejez.²⁴⁷ (...) Sin embargo, si hemos de seguir a Hubig fue la niñez y la juventud las que merecieron un interés más sistemático de los humanistas renacentistas.”²⁴⁸ La misma autora señala otras intertextualidades en la novela de la escritora uruguayo-española, como Homero, Virgilio, Lull, Chertien de Troyes, Dante, Shakespeare, Cervantes, Defoe, Kafka, Borges, Cortázar, F. Fernández; alude, además, a películas, actrices de cine (Julie Christie, Marlene Dietrich, Dolores del Río, Ingrid Bergman) canciones y óleos.²⁴⁹

Otra novela aludida es *La nave de los locos* de Pío Baroja²⁵⁰, escrita en 1925, en la cual el propio Baroja establece una relación de intertextualidad con la obra de Brant en el primer capítulo. Baroja, como Peri Rossi, considera la vida como un viaje azaroso. En esta novela se cuenta la historia de una mujer que busca a su tío durante las guerras carlistas disfrazada de hombre. Este problema con el género será luego explotado por Peri Rossi en su novela, pero otro punto en común que se observa entre ambas novelas es señalado por Hart con estas palabras:

Equally significant is the fact that Peri Rossi's novel contains its own metanarrative focussing on the creative process via the Creation tapestry, just

²⁴⁷ En el episodio denominado como “el viaje XII, El ángel caído”; Equis busca una consumación física con una hermosa anciana gorda de aspecto angelical, cuyo idioma natal no entiende.

²⁴⁸ “Sabemos ya, que los temas de la niñez, de los museos y de las lecturas son los motivos recurrentes en la obra de Peri Rossi por excelencia.” *Ibíd.*, página 123. Así pues, Cánepa señala la importante presencia del niño sabio llamado Percival en la novela rossiniana. Véase la misma página.

²⁴⁹ *Ibíd.*, páginas 121-122. Sobre Dante comenta más adelante: “Muchas incógnitas tendrá que resolver Equis al final del camino a Lucía (a la luz). “El infierno es no poder amar”, han escrito Equis y Graciela a Morris, cuando éste les ha comunicado su enamoramiento reciente. Como Dante Alighieri, que espera encontrar el amor de Beatriz, después de haber soportado las pruebas ofrecidas en el peregrinaje por el purgatorio y el infierno, Equis también confía en superar su propio infierno. A lo largo del texto, la recurrencia a Dante no ha sido escasa. Poeta también exiliado en su tiempo (exactamente en 1302), concibió la *Divina Comedia* en 3 partes, cada una de 33 cantos en tercinas, como homenaje a la edad de Cristo cuando éste fue crucificado, personaje al que por lo demás, tampoco se le permitió hacerse se espacio en su tierra de origen. Igualmente Equis tiene 33 años en la madurez de su exilio y esta será la edad de su amigo Vercingetórix, cuando abandone la prisión en la que ha sido confinado por los militares. El nombre Equis (X), no sólo es en matemáticas una variable incógnita, sino en la simbólica del temprano cristianismo un diminutivo del nombre de Cristo en griego. Como vemos, a pesar de la intencionada ambigüedad signica propuesta por la autora, ningún símbolo es casual, produciéndose un encadenamiento abierto y cíclico al mismo tiempo de motivos.” (página 127)

²⁵⁰ Esta novela ha sido editada en Madrid, Cátedra, 1987.

like Baroja's novel which has a "Prólogo casi doctrinal sobre la novela."²⁵¹

Hart considera que la novela de Peri Rossi es un pastiche desde el cual "it involves, in Frederic Jameson's words, a "restructuring of a certain number of elements already given."²⁵²

La novela homónima de la norteamericana Katherine Ann Porter, publicada en 1962, cuenta la travesía en barco alemán, desde Veracruz hasta Bremerhaven, de unos pasajeros acosados y sometidos a las órdenes de la tripulación alemana en el año 1931. La nave se constituirá como referencia alegórica de la sociedad occidental en crisis económica durante la década de los 30, a las puertas de una Segunda Guerra Mundial y la locura nazi. En términos generales, la finalidad de esta alegoría, por un lado, es el examen y la explicación de los desencadenantes de la destrucción nazi y por otro lado, es la alegoría de la vida humana contemplada como viaje azaroso en una nave de locos. Hart considera que "Peri Rossi's novel shares no more than the idea that this world "on its voyage is eternity" is ship of fools, on which, as the North American novelist suggests, "I am a passenger"."²⁵³ En cambio, Rotella analiza más a fondo la novela de la autora norteamericana y afirma: "Several are the similarities that sustain a comparison between Porter and Peri Rossi."²⁵⁴ La novela de Porter destruye la estructura convencional del género novela, se organiza caóticamente y carece de personajes redondos y desarrollados, según lo que se ha dicho de ella por la crítica.

²⁵¹ S. M. Hart, Op. cit., página 126. Por otro lado, Hart señala que las técnicas y los temas presentes en esta novela recogen aquellos que la autora trataba en sus primeras obras. Alude a la periodización de la obra rossiniana hecha por Gustavo San Román para señalar que *LNL* es una novela de su etapa europea: "in which political themes are less apparent than in her earlier work. It is defiantly postmodern, self-reflexive novel which consistently stands back from the main action of the novel in order to introduce a metafictional viewpoint, itself related to the subversion of the laws of gender, as we shall see." (página 127)

²⁵² *Ibid.*, página 126.

²⁵³ *Ibid.*, página 125. Hart señala como año de publicación de la novela de Porter el 1959 y utiliza la edición de Boston, Little, Brown and Company, 1962.

²⁵⁴ Pilar. V. Rotella, "A Recurrent Image: "The Ship of Fools" in Catherine Ann Porter and Cristina Peri Rossi", *Antípodas*, VI-VII (1994-1995), página 148.

Porter ve su obra, citada por Rotella como “a tragic satire, basically allegorical in structure”.²⁵⁵ Además, el texto de Porter desarrolla el referente visual y las connotaciones pictóricas, refiriéndose a topos literario de la nave de los locos de gran poder evocador. La novela de Peri Rossi muestra a su vez una estructura compleja caótica e imprevisible con múltiples perspectivas, digresiones y reclamos visuales mediante poemas intercalados, grafías destacadas, sangrías y otros recursos descriptivos. También se ha dicho de esta novela que le falta cohesión y foco narrativo. Además, como señala Rotella, tanto Peri Rossi como Porter han vivido la experiencia del exilio, aunque de maneras diferentes. El exilio para ambas representa lo otro: al expulsado del paraíso, del orden simbólico proclamado por Lacan. La condición del exiliado le acerca a la condición de lo femenino pues el patriarcado social ha mantenido desde siempre a las mujeres en el lado de los marginados. Los personajes de ambas novelas son seres marginados del orden que impera en la nave y en la orilla por su condición, su raza, su religión, su sexualidad y sus ideas políticas. En la novela de Porter no hay esperanza ni puerto salvador que acoja a los tripulantes de su nave: individuos atrapados “in a web of greed, lust, envy, anger, and other capital sins.”²⁵⁶ Las relaciones personales que sostienen sus personajes son de carácter destructivo dentro del microcosmos de la nave que representa la vida humana en crisis. La visión pesimista de Porter contradice la posibilidad de redención cristiana de la que habla Brant en su poema. El infierno del que advierte el poeta alemán es evitable siguiendo el camino de la redención y la purificación de las pasiones. Porter, en cambio, remarca el infierno viviente (“living hell”) que hombres y mujeres crean por sí mismos en la nave que los encierra. Según Rotella: “Sailing in the ship of life (itself a precarious voyage) human beings make things worse through their passive acquiescence in evil and their

²⁵⁵ *Ibíd.*, página 145.

²⁵⁶ *Ibíd.*

active resistance to love (the highest form of good).”²⁵⁷ Para Porter los personajes no saben amar de forma genuina pues no son capaces de conectar con el otro, renunciar a su yo y a aceptar de forma incondicional la otredad que es la esencia del verdadero amor. Porter se centra en la figura de la mujer, una nueva mujer que lucha “with the tension between a desire to be feminine and a desire to be free in a society wich still sees these two impulses as mutually exclusive, a society in wich men are bound together “by a clear disdain for women” (...) This *Ship of Fools* connects male chauvinism with the racism; in both, the presumed inferiority of others justifies contempt, exploitation an oppression.”²⁵⁸ La novela de Porter, al contrario que el poema de Brant, no aporta soluciones al drama humano; su novela se limita a examinar las pasiones, motivos y deseos humanos. Para ella lo único que puede salvar la nave y sus pasajeros es el amor incondicional, que sus personajes no son capaces de dar. En el caso de Peri Rossi sí hay cabida para la esperanza. En el momento en que Equis reflexiona sobre condición masculina comienza a sentirse incómodo con ella, con el poder que implica la posesión del falo y el sufrimiento que provoca en las mujeres. El enigma resuelto en la persona de Lucía supondrá el motivo que lo despierte definitivamente al motivo principal del sufrimiento del mundo: el poder masculino alienante representado por el Pantocrator y el *Rex Fortis*. La novela de Peri Rossi, pues, muestra un atisbo de esperanza y en ella el exilio es una experiencia que ofrece la posibilidad de crecer y trascender la condición humana. Peri Rossi logra en su texto desacreditar los mecanismos del poder y revelar de forma descarnada la vivencia de la marginalidad. Como señala Rotella:

The “ship of fools” undergoes an interesting transformation by being looked at, simultaneously, from two different perspectives. On the one hand, it is still the universal ship of generalized human folly with all of us as passengers, exiled, and drifting, searching for a safe harbour nowhere to be found; on the

²⁵⁷ Ibíd., página 146.

²⁵⁸ Ibíd., páginas 146-147.

other hand, it becomes a very particularized expression of our human tendency to establish distinctions based on control and submission, conformity and non-conformity, homogeneity and difference, victimizers and victims.²⁵⁹

Añade que en el último análisis, sin embargo, la separación de Peri Rossi del modelo tradicional la lleva, paradójicamente, a acercarse más a Porter. Desde el momento en que se hace clara la separación y la opresión de la mujer, Peri Rossi retoma la preocupación de Porter de plasmar la desigualdad entre los sexos y la necesidad de compensar el desequilibrio. Además, Porter y Peri Rossi carecen de las certezas teológicas de Brant, como escritoras modernas, seculares y feministas que son sólo pueden señalar la crisis y sugerir el único camino para solucionarla: el amor. Peri Rossi, además, pone esperanzas en un futuro más tolerante y comprensivo.

Por último, la novela de Peri Rossi alude con su título a la colección de relatos del colombiano Pedro Gómez Valderrama que incluye un relato homónimo. En esta colección se narran diversas etapas de un viaje interior de unos pasajeros a través de la cultura en espacios y tiempos diversos. Finalmente, el barco llega a Bogotá convertido en una nave llena de locos a los que la sociedad abandona a una suerte de soledad y olvido que equivale a la muerte.

La novela de Peri Rossi recoge la esencia de las obras previas mencionadas, como también se puede observar claramente en el título del capítulo “El viaje, VIII: La nave de los locos”, que cuenta la historia de Artemius Gudröm, extraída de su *Ars navigatoris*. El narrador resume la breve historia que este hombre incluye en su tratado sobre la navegación y que tiene como protagonista a Glaucus Torrender. Este capítulo refiere la tradición de la nave de los locos en la Europa de los siglos XVI y XVII. La alegoría se repite, por tanto, en la novela de Peri Rossi, aunque en un contexto diferente:

²⁵⁹ *Ibíd.*, página 151.

el de la sociedad posmoderna.²⁶⁰ Otros aspectos comunes con las obras mencionadas se encuentran, por ejemplo, en las críticas a la sociedad opresora (ejemplo de ello es el Gran Ombligo), en las referencias al viaje interior que experimenta Equis o en motivos concretos, por ejemplo, la rememoración de los experimentos nazis realizados durante la Segunda Guerra Mundial a las judías embarazadas.

Otra intertextualidad que se percibe indirectamente en la lectura de esta novela, se refiere a la influencia de Cortázar. Como en *Rayuela* y *Los premios*, Peri Rossi recurre a metatextos líricos y de otros géneros que alternan con la historia de Equis y sus compañeros de viaje. Por ejemplo, el tapiz se intercala en letra bastardilla como metatexto para aportar de forma indirecta unas claves de contenido íntimamente relacionadas con la historia principal de los exiliados. Cortázar también utiliza textos en bastardilla intercalados en sus novelas, por lo cual se percibe una estructura semejante en las obras de ambos autores. Además en *Los premios* y en *LNL* los personajes realizan un viaje y en *Rayuela* y *LNL* los protagonistas son exiliados.²⁶¹

La obra de la escritora uruguaya incluye también algunas citas. Las que abren la novela pertenecen a Pessoa, Ballard y Steiner, en este orden. Todas ellas emiten una breve pero profunda reflexión acerca de la frágil naturaleza humana y de la época conflictiva que se vive. En sus palabras se adelanta la materia sobre la que tratará esta novela. Otras citas se incluyen al principio de dos capítulos de la novela. La primera pertenece a la Biblia y habla de la condición del extranjero, sobre la que reflexionará Equis en varias ocasiones en la novela, y la segunda, al propio Equis, el cual, agobiado

²⁶⁰ Véase en este trabajo el apartado IV.2 sobre la alegoría, donde se incluye la interpretación de la nave.

²⁶¹ Hart señala esta relación intertextual en su ensayo, Op. cit, páginas 127-128, y coincide con la tesis sostenida en este apartado sobre la influencia de las obras citadas de Cortázar en *LNL*. Otras influencias señaladas por Hart en su ensayo remiten a la interpretación freudiana de los mitos sexuales que se observan en la novela de la autora. Menciona además un acercamiento a *Le Plaisir du Texte* de Roland Barthes en lo referente al deseo de ambos autores de escapar de toda diferencia sexual. Véanse las páginas 130-131. Por otra parte, Jorgelina Corbatta señala otra relación intertextual de poca trascendencia, en su artículo titulado “Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”, *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, n° 1 (1994), páginas 167-183.

por sus sueños se asombra de la naturaleza críptica de las revelaciones que éstos contienen.²⁶² Por otro lado, la novela incluye de forma sutil o indirecta diversas alusiones a Klossowski, Michel Foucault y Georges Bataille. El primero se nota en el poema que Peri Rossi incluye en esta novela y que se titula “Las leyes de la hospitalidad”, membrete que el escritor utilizó para reunir tres obras suyas, además de las alusiones a lo andrógino y lo bisexual.²⁶³ La presencia de Foucault se anota en la página 69 de la novela, pero también se percibe en el título y el tema central de la novela, que remiten a su *Historia de la locura*, pues Peri Rossi retrata en su narración la segunda categoría de locura que Foucault describía en el libro citado: aquella que percibe sabiduría en la demencia y llena la nave metafórica de sabios, embarcados en una “Odisea ejemplar de los defectos humanos”.²⁶⁴ En el desarrollo del tema del arte, el erotismo y la pornografía, se percibe la influencia del francés y de su *Historia de la sexualidad*. Se encuentra puntos en común con la narración de Peri Rossi: el arte está íntimamente ligado al poder y a la sexualidad. Por otra parte, en diversas charlas y conferencias el pensador francés habla de los “espacios otros”, es decir, de las “heterotopías de desviación” y de las utopías, espacios marginales cuya configuración se estudiará en el apartado que se dedica exclusivamente al estudio del espacio en las novelas rossinianas incluido en este trabajo. La influencia de Bataille se observa en los episodios en los que se exalta el erotismo (por ejemplo, Vercingetórix asocia su afición por las bañistas de porcelana con un estremecimiento “de índole estético, y a veces,

²⁶² Véanse, respectivamente los capítulos: “Equis: El viaje, II” y “El viaje, XIX: Londres”.

²⁶³ Gabriela Mora en su artículo “Enigmas and Subversions in Cristina Peri Rossi’s *La nave de los locos* (*Ship of Fools*)”, (en L. Guerra Cunnigham (ed.) *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Latin American Literary Review, 1990, páginas 19-30) señala la presencia de autoridades como Borges, Cortázar, Foucault, ya mencionadas, y señala a su vez la presencia implícita de Bataille, y Pierre Klossowski entre otros. Siguiendo la edición de LNL en Seix Barral de 1984 afirma Mora en la nota 2 a pie de página: “Cortázar and Foucault appear on page 97, Borges on 40 and 97. The reference to Klossowski is explicit in the title of the poem “Las leyes de la hospitalidad” (39), the name under which the Frenchman collected *Robert ce soir*, *La révocation de l’édit de Nantes*, and *Le souffleur*. Klossowski’s work is implicit in, among other passages, the invocation of androgyny and bisexuality.” Así habla de la obra andrógina de Morris como se observa en la página 129 de la novela. (Véase la nota 2 en la página 28)

²⁶⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura*, México, FCE, 1967, página 38.

metafísico”),²⁶⁵ en las alusiones al placer de dar sin esperar nada a cambio,²⁶⁶ en la sátira contra el egoísmo y egocentrismo de los ombliguistas²⁶⁷ y en el motivo del incesto, frecuente en la obra rossiniana.

Dentro del cuerpo del texto se incluyen otras citas y referencias a obras literarias. En el capítulo “Equis: El viaje, II” se cita el verso número 18 del canto VI de *La Ilíada* en el que habla Glauco, héroe troyano colaborador de Paris en el rapto de Helena, a quien Ulises y Menelao salvaron la vida debido a la hospitalidad que les brindó Antenor, su padre. Se mencionan también los títulos de los libros que hay a bordo del barco.²⁶⁸ En el capítulo “Equis III: El hombre es el pasado de la mujer”, se incluye una nota que hace referencia a nombres de personajes literarios célebres que el protagonista valora como posible elección aunque al final opte por Equis. Los nombres eran: Ulises, Archibaldo, Iván y Horacio²⁶⁹. En el capítulo “El viaje, V: Historia de Equis”, por ejemplo, la buhardilla recuerda al protagonista las novelas decimonónicas;²⁷⁰ en el apartado incluido en este capítulo y que se titula “*Objetos que Equis instaló provisoriamente en la buhardilla de la ciudad A*”, la lata de té prolijamente descrita por sus ilustraciones de muchachas leyendo y bebiendo té, traen a la mente de Equis los posibles libros que sostienen en las manos. Así enumera varias novelas: *Persuasión*, *El vicario de Wakerfield*, *La hija del capitán*, *Hermann* y *Dorotea*

²⁶⁵ LNL, página 41. El erotismo descrito así corresponde al concepto de Bataille que expone en su obra titulada *El erotismo*. Gabriela Mora (Ed. cit.) afirma sobre la presencia de Bataille en la novela rossiniana: “Traces of some of the best known ideas of Bataille may be found in the exaltation of eroticism, associated in *Ship of Fools* with “metaphysical trembling”. The allusions to the pleasure of giving, freed from the sign of exchange, incarnated in some of *The Ship of Fools*’ characters, and the preoccupation with incest (a frequent motif in Peri Rossi’s narratives) have affinities with Bataille’s work.” (Nota 2, página 28)

²⁶⁶ También en SA.

²⁶⁷ LNL, páginas 119-124.

²⁶⁸ *Ibid.*, véanse las páginas 10 y 11 para la cita de *La Ilíada* y la página 15 para ver las lecturas que ofrece el barco.

²⁶⁹ Vid. páginas 25 y 26. El nombre del amigo de Equis, Vercingetórix, también posee sus referentes, aunque en este caso sean históricos.

²⁷⁰ Véase la página 33.

y *Silas Marner*.²⁷¹ Seguidamente nombra los libros que Equis suele comprar cuando llega a una ciudad:

La Biblia, La Odisea, La Eneida, Robinson Crusoe, Los viajes de Gulliver, Los Cuentos de Poe, El proceso, La metamorfosis, Los Epigramas, de Catulo y los sonetos de Shakespeare. No es posible olvidar el diccionario viejo, con sus muescas negras y sus letras doradas, los dibujos a pluma, donde a Equis le gusta buscar las aves de picos ganchudos (como el azor), la borrosa reproducción del escudo de Breslau, el cuerno del yack y del órix.²⁷²

Esta lista incluye una nota al final de capítulo (la nota número 3, pues hay cuatro) en la que se nombran los libros que Equis encargó a un librero de la ciudad de “Trampa”. Los títulos y los nombres de los autores establecen un curioso juego distorsionante.

El jardín de los anhelos que se bifurcan, de George Lewis Borges. (...)

El fuego fatuo, de Dieu la Rochelle. (...)

Las hortensias, de Felisberto Hernandez. (...)

La muerte de un jugador de ajedrez chino, de Akira Kusawata. (No se trata de una novela policial escrita bajo nombre falso por Bioy Casares, como podría suponerse. Equis se vanagloriaba de no haber leído una sola en toda su vida. (...))

Mujeres y utopías, de César Moro.²⁷³

En la nota número 1 de este mismo capítulo, además, se incluye un comentario acerca de la ruta que sigue el famoso protagonista de *Don Quijote de la Mancha* además del viaje descrito en la conocida novela de Nabokov: *Lolita*.²⁷⁴ En el capítulo “El viaje, VI: Algunos hombres y mujeres que Equis ha encontrado en sus peregrinaciones”, el nombre de Joseph L. remite invariablemente a Joseph K. el infortunado protagonista de

²⁷¹ *Ibíd.*, página 36.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibíd.*, páginas 40, 41. La distorsión, como se puede ver, afecta a los apellidos y los títulos. Por ejemplo, en Jorge Luis Borges, Drieux La Rochelle o *Utopía*, la famosa obra de César Moro.

²⁷⁴ *Ibíd.*, páginas 37, 38.

“La metamorfosis” de Kafka y también se menciona a Homero.²⁷⁵

Otro juego literario se establece en el capítulo “El viaje, XI: Las costumbres de Equis”, donde se mencionan con gran socarronería varias obras literarias supuestamente pornográficas que, en realidad, son obras importantes de la literatura:

De inmediato aprovecha para recomendar, muy seriamente, otros libros pornográficos, entre los cuales se encuentran las novelas de Salinger, los cuentos de Cortázar y las obras de Foucault.

En épocas de clandestinidad, no vacila en llevar en el bolsillo unas hojas impresas que desliza en las manos del lector que está aprovechando la página 51 de *Tristram Shandy*, de Sterne, y que contienen una cuidadosa selección de libros que hay que leer.²⁷⁶

A ello le sigue otro ejemplo de novela “pornográfica”: *Ada, o el Ardor*, de Nabokov.²⁷⁷

Una última referencia nos la dan la calle y la editorial Albió²⁷⁸ las cuales remiten a las leyendas artúricas lo mismo que el personaje de Percival como se lee en el capítulo “El viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial”.²⁷⁹

²⁷⁵ A lo largo de la novela el lector se encontrará con frecuentes menciones a diversos autores de diferentes épocas históricas. Por ejemplo: en el capítulo “El viaje, XII: El ángel caído” se menciona a Ovidio (página 74) y la historia de Ramón Llull, el teólogo catalán, con su *Ars Navegandi* (páginas 74-76). En este mismo capítulo se citan unos versos del “dolce stil novo” y se habla de Dante (página 77, también se menciona en las páginas 37 (nota 1) y 115); además, se nombra a Rubén Darío y a Víctor Hugo (página 78). En el capítulo “El viaje, XIV: Pueblo de Dios”, se menciona a Borges y Dante (con referencia indirecta a su obra la *Divina Comedia*, página 97). En el capítulo siguiente, página 108, se menciona a Jean Paul Richter y en la página 109 a Horacio y a Virgilio. En el capítulo “El viaje, VII: Equis y los sueños” se menciona a Pedro, el Apóstol en relación a los sueños reveladores. En la página 59 se nombra a Valéry (también en la página 101) y de nuevo se refiere a *La Biblia* e indirectamente al cuadro de Brueghel con la mención a Babel y Jesús (página 60) y el lema del campamento de presos es una cita latina (página 63). Freud y Marx, los grandes pensadores del siglo XX se mencionan en el capítulo “XVII: De las cosas que le ocurrieron a Morris en Albió” (página 127). En el mismo capítulo se menciona a Lawrence Durrell y su clasificación de los seis sexos de Alejandría (p. 130). De nuevo se remite indirectamente a *La Biblia* en “Eva” (páginas 153, 157-161). Las novelas decimonónicas encuentran su segunda referencia en la página 172. La página siguiente remite indirectamente a los textos del Siglo de Oro en los que la vida se identificaba con el teatro. Los cuentos folclóricos aparecen también indirectamente referidos en la resolución del el enigma que Equis sueña al final de la novela (páginas 183, 187, 189, 196 y 197). Por último, se nombra a Hemingway y a Henry Miller (p. 191).

²⁷⁶ *Ibíd.*, página 69.

²⁷⁷ *Ibíd.*, página 70.

²⁷⁸ Véanse las páginas 118, 125 128.

²⁷⁹ Véanse sobre todo las páginas 139-145. En ese mismo capítulo se nombran *Los Nibelungos* y al propio Cervantes (página 141), además de algunos cuentos folclóricos (p. 119). También las épicas tradicionales

No sólo es posible encontrar referencias literarias en esta novela, también la historia antigua y contemporánea es citada mediante anécdotas que los personajes o el narrador cuentan en relación al tema que se trata. Por ejemplo, la historia de Artemius Gudröm (p. 49-53) y del teólogo español Ramón Llull (p. 74-77); la mención al Banco Mundial y sus métodos para evitar la escasez de víveres en el mundo actual (p. 80); la historia de los tapices de Cracovia (p. 82); la historia del asedio a la isla llamada Pueblo de Dios (p. 95); una mención breve a la cosmogonía guaraní y japonesa (p. 97); el viaje a la luna del personaje llamado Gordon (en el capítulo “El viaje, XV: El Paraíso Perdido”); la cita o reproducción de tres noticias de dos diarios con la historia de la suicida (p. 70-71), el resumen de un juicio (p. 155) y la noticia de un reencuentro (p. 182); los experimentos de la Alemania Nazi con mujeres judías embarazadas (p. 169-170, 174); la descripción de las infibulaciones practicadas en África todavía en el día de hoy (p. 170-171); la carta de la cadena de la fortuna, que remite a una curiosa y engañosa costumbre contemporánea (p. 174-175); la sucinta mención al castigo de las adúlteras en la antigüedad clásica: muerte por lapidación (p. 178); la breve historia de la nave blanca, fruto de las supersticiones de los marinos (p. 180) y, por último, la historia de Marlene Dietrich (p. 192).

La música encuentra frecuentes referencias en las páginas de *LNL*. Por ejemplo, en “Equis: El viaje, II” se habla de la música tocada por la orquesta del barco: son canciones instrumentales de salón un poco pasadas de moda²⁸⁰. La figura de Wagner aparece en dos ocasiones en esta novela: la primera vez aparece nombrado junto a Kirsten Flagstad y la segunda vez, en el capítulo “El viaje, XVIII: Un caballero del

se mencionan en otras páginas: la *Chanson de Roland* y de nuevo *Los Nibelungos* (página 127).

²⁸⁰ Véanse las páginas 11, 12, 15. En las páginas 13 y 55 se mencionan unos versos de un tango que Vercingetórix versiona de forma muy particular.

Santo Grial”.²⁸¹ En “El viaje, VI (...)” se nombran varias melodías para piano.²⁸² Finalmente, en el último capítulo, cuando Equis entre en el strip-bar se reproduce un fragmento de la canción *Lili Marlen* y se menciona la canción que suena después: *Lola-Lola*.²⁸³

El cine constituye una referencia puntual al arte en ese contexto de modernidad en el que se mueve la novela. Así aparecen referencias a actores, actrices y filmes. La referencia más larga habla de la actriz Julie Christie en una película de ciencia ficción de serie b titulada *Demon seed*, en la cual una máquina infernal y fálica viola al personaje de la actriz.²⁸⁴ Equis se sentirá subyugado por la película, en especial por la escena de la violación. En otras partes de la novela se nombra brevemente a Ingrid Bergman, a la Metro y la Fox y a películas de culto como *Portero de noche*, *La caída de los dioses*, *El ángel azul*, las cuales se interrelacionan en una estrecha red intertextual donde las actrices de estas películas se imitan unas a otras.²⁸⁵

La pintura constituye otra referencia intertextual marcada en esta novela. Encontramos cuadros, láminas y tapices diversos, empezando, cómo no, por el Tapiz de

²⁸¹ Vid. página 27, donde se nombra el título de una obra de este músico: “O sink hernieder”. Las páginas 140 y 143 mencionan la obra que el famoso compositor dedicó al caballero Percival.

²⁸² *Ibíd.*, páginas 43, 44. Son *El tiempo pasará* y *Las hojas muertas*.

²⁸³ *Ibíd.*, páginas 191, 193, respectivamente.

²⁸⁴ *Ibíd.*, páginas 22-25. La película se titula “The Demon Seed”, dirigida por Daniels en 1977. El singular apareamiento es comparado con el de Leda y el cisne. Sin embargo, afirma Peri Rossi en su ensayo titulado *Fantasías eróticas*: “Daniels consigue narrar en imágenes una violación de gran tensión pulsional, porque esta extraña máquina, dotada de innumerables falos simbólicos, acorrala a la protagonista, reduciendo las paredes y el techo de la habitación hasta obligarla a echarse en la camilla de los experimentos, donde será violada. Es una nueva versión del sadismo, muy clásica, por lo demás, en su división de roles: la mujer, víctima de una fuerza o de un genio incontrolable. Primero, fueron los animales; ahora, los engendros técnicos.” (*Ibíd.*, página 86)

²⁸⁵ Véanse respectivamente las páginas 439, 89 y 191. Los actores y actrices mencionados son Charlotte Rampling, Helmut Berger y Marlene Dietrich. Por otra parte, Jeanne Vaughn comenta al relacionar la novela con la película *Portero de noche*: “Like Max in the *Night Porter*, Equis finds “his” Lucía (not coincidentally they share the same name) in one of the more recently analyzed institutions of power -the clinic- where heterosexually is “la ley de vida”, and abortion is “el segundo trabajo más antiguo del mundo.” Véase el artículo de Vaughn titulado “Hay Que Saber Mirar: The Construction of Alternative Sexualities in Cristina Peri Rossi’s *La nave de los locos*”, en *Monographic Review*, Vol. VII (1991), páginas 251-264. La cita es de la página 258.

la Creación de la Catedral de Gerona.²⁸⁶ Una lámina que representa la ciudad de Venecia constituye uno de los pocos objetos que Equis lleva consigo en sus viajes.²⁸⁷ El primer cuadro que se menciona es el de Rafael, en el que retrata a Magdalena Strozzi y un unicornio sobre el cual reflexiona el protagonista.²⁸⁸ Pero el cuadro más importante, es el anónimo titulado “La nave de los locos”.²⁸⁹ Este cuadro reúne en sí mismo la imagen central de la aventura de Equis a la cual se suma el tapiz como clave de interpretación del conjunto.²⁹⁰

IV.3.2. Autotextualidad: partiendo de las novelas

La intertextualidad interna o autotextualidad es un recurso frecuente en el conjunto de la obra literaria de Peri Rossi. Sus novelas y cuentos establecen un vínculo a veces claro a veces sutil entre ellas a través de la repetición de temas y situaciones similares. *SA*, por ejemplo, incluye un fragmento en el que el protagonista habla de su pasión fetichista por las sandalias; dicha pasión ya aparecía en una reflexión de Equis, protagonista de *LNL*. Véase una muestra de cada novela:

Si hubiera sido un maníaco sexual –y en sus sueños lo era, como todo el mundo- Equis se habría dedicado a perseguir a mujeres que usaran sandalias. Estuvieran recubriendo parcialmente un pie –dejando deliciosos territorios de carne al descubierto- o bien solas, luciéndose en un escaparate o delicadamente apoyadas

²⁸⁶ Véanse, sobre todo, las páginas 20 y 21 en las que se incluye la primera referencia (en letra bastardilla) al tapiz y que luego seguirá describiéndose en fragmentos sin título a lo largo de la novela. También hay una referencia breve al tapiz en el capítulo “El viaje, XIII: La isla” (página 86).

²⁸⁷ Vid. página 34.

²⁸⁸ Vid. página 36 y la nota número cuatro en la página 42.

²⁸⁹ Vid. páginas 49 y 53. Otras obras mencionadas son un cuadro de Brueghel (página 60) los tapices de Cracovia (página 82) y los dibujos de ángeles de Tiziano (página 83).

²⁹⁰ Otros ejemplos de intertextualidad externa se observan en todas sus novelas y en algunos de sus cuentos. Los personajes (protagonistas, sobre todo) demuestran amplios conocimientos culturales y artísticos. La literatura, la pintura, la música, el cine y el psicoanálisis son temas mencionados constantemente. Por ejemplo, en su última novela (*ADD*) hay continuas referencias al psicoanálisis (Lacan, Freud y el síndrome de Stendhal), a la pintura (el cuadro de Courbet: *El origen del mundo*) y a la fotografía. No faltan, por supuesto, las referencias literarias. Por ejemplo en *UND* la figura y la obra del escritor ruso es frecuentemente aludida.

sobre la alfombra, las sandalias le provocaban una intensa excitación. (...) ²⁹¹

Compro sandalias para Aída en un mercado de modestos artesanos. Son sandalias hechas a mano, me dice el joven barbudo que me las vende, y tienen un aspecto rústico que enseguida me excita: imagino el delicado pie de Aída, blanco y pequeño, para su estatura, calzando lentamente la rústica sandalia con hilos de cuero que deberá anudar en la suave contorsión de su tobillo. Contemplo las sandalias, imagino a Aída en el momento de encajar suavemente los dedos en el estuche de cuero, como yo encajo mi sexo en el suyo. (...) ²⁹²

La última novela de Peri Rossi también incluye referencias al fetichismo que la relacionan con *LNL* y *SA*. Se trata de las bañistas, muñecas de porcelana que despiertan perversas sensaciones en Vercingetórix, personaje de *LNL*, y evocan una suerte de Paraíso Perdido a Jorge y Marta en *UND*:

En cambio, es conocida la atracción de Vercingetórix hacia las enanas, especialmente a las que trabajan en el circo. Posee, también, una curiosa colección de veinticinco muñecas de porcelana vestidas como bañistas, de la época de las casetas a rayas y los bañadores largos, obtenidas a través de laboriosos intercambios internacionales -Vercingetórix no aceptaría jamás poner precio a ninguno de sus trofeos: pertenece, por gustos y carácter, a la época anterior al dólar-. Las veinticinco bañistas en miniatura -que no muestra a nadie, como un amante celoso- tienen poses tan ingenuas -opina Equis- que a la larga resultan perversas (...). Equis le preguntó a Vercingetórix si su colección privada de bañistas en miniatura le provocaba alguna clase de estremecimiento erótico, y Vercingetórix -ancho, alto y robusto, de fuerte madera sin pulir- respondió, airadamente: “¡No! Es de índole estético, y a veces, metafísico.” ²⁹³

Encontré la tienda de Marta sin mucho esfuerzo, subiendo una planta (...). En ésta, había algunos bellos daguerrotipos ovales, en marcos de madera suavemente barnizada y una rara serie de bañistas en miniatura, de principios de

²⁹¹ *LNL*, páginas 79 y 80. El texto continúa en la página 80: “Si eran sandalias discretas, con su clásico encordado en diagonal, su tacón delgado y esbelto, el tipo de excitación que le provocaban era de carácter más bien lírico. Entonces podía contemplarlas largamente, separándolas del pie que las llevaba y observarlas como objetos en sí mismos dejando que su imaginación evolucionara libremente. Si en cambio eran sandalias rústicas, con una finísima suela delgada como una hoja de afeitar y con un solo cordel anudado alrededor del tobillo, a Equis le provocaban una clase de excitación erótica, con rasgos perversos.(...)” Véase la correspondencia con el fragmento de *SA*.

²⁹² *SA*, página 111. El fragmento anterior al reproducido aquí habla de un caso clínico que Raúl, el psicoanalista amigo del protagonista de la novela le cuenta en una ocasión. Él mismo contará la historia a Aída: la historia de un hombre obsesionado con zapatos de mujer de charol negro que correspondan sólo al pie izquierdo. El hombre se dedica a asaltar mujeres por la calle y robarles el preciado tesoro. El fetichismo es un motivo frecuente en la narrativa de Peri Rossi, en sus cuentos hay varios ejemplos: “Fetichistas, S.A.” es el más representativo y se incluye en *Desastres íntimos*, volumen escrito en 1997 (vid. bibliografía).

²⁹³ *LNL*, página 41.

siglo, en porcelana, dispuestas, con mucha gracia, sobre una base que simulaba una playa.

Entré y pregunté por las bañistas.(...)

-¿Me lo contara todo acerca de las bañistas? –le pregunto, a modo de invitación.(...)

-Las bañistas despiertan la curiosidad de todo el mundo –comenta-. Deben ser como detonantes de fantasías muy oscuras, pero colectivas.²⁹⁴

Otro ejemplo de fetichismo se refiere a la ropa negra femenina. Se encuentran referencias en *SA*, *UND* y en *ADD*. Véase, primero, en *SA*:

-Prefiero que vistas de negro –le digo, y Aída compra, en días sucesivos, faldas negras, jerséis oscuros, zapatos negros.

-¿De pequeño te enamoraste de una monja? –me interroga, mordaz.

No, Aída: es a ti a quien quiero ver vestida de negro, es tu piel blanca, lisa, la que deseo mirar bajo la lana oscura, bajo la seda negra, bajo el encaje del sujetador. (Por la calle, un terrible sobresalto: un anuncio en una vitrina muestra a una modelo cubierta por una malla negra, de nailon, y me asombro de que no sea Aída. Entro, enseguida, y compro la malla: “Tendrías que hacértelo ver por un médico”, dice Aída, burlona, probándose la malla ante el espejo.²⁹⁵

A continuación en *UND*, el color negro vuelve a ser objeto de asociaciones sensuales para el protagonista:

Está vestida de negro, un color que la favorece; jersey negro, de suave lana espumosa, falda negra y una máscara de mujer moderna donde termina el cuello. Tengo una fijación con el negro, es fácil saberlo.²⁹⁶

Por último en *ADD* el negro sigue siendo un color sensual y evocador:

²⁹⁴ *UND*, páginas 127 y 129. Más adelante, en la página 134 las bañistas vuelven a ser tema de conversación: “-No vine por usted, sino por las bañistas -digo, bromeando, y le extiendo el ramo de flores mezcladas, de aspecto silvestre-. Quería volver a verlas. ¿Nadie las ha comprado todavía? -Le diré un secreto -contesta rápidamente. No las vendería por nada del mundo. A mí también me gustan mucho. A veces, creo que son como antepasadas mías; viejas hermanas que tuve una vez, y jugaban ingenuamente en la playa, ajenas a todas las miradas.” En lo referente a este tema, se encuentra otro ejemplo de autotextualidad, pero esta vez en un cuento de Peri Rossi que muestra a las bañistas, no como figuras de porcelana sino como mujeres reales que provocan en el protagonista una sensación ambigua. Se trata de “La bañistas”, cuento incluido en *El museo de los esfuerzos inútiles*.

²⁹⁵ *SA*, página 95. Hay más referencias a la ropa negra en la novela, por ejemplo en las páginas 147 y 148.

²⁹⁶ *UND*, página 129.

Llevaba un vestido negro, que contrastaba admirablemente con la blancura de su piel. “No se expone jamás al sol”, pensó Javier. El conjunto le produjo una sensación ambigua (...) ²⁹⁷

El amor y la reflexión sobre su naturaleza y sus consecuencias sobre el sujeto enamorado es una constante en la narrativa rossiniana, especialmente en sus novelas a partir de *LNL*. *SA* constituye la cumbre reflexiva de este tema y posteriormente también lo es *ADD* con sus matices. En múltiples ocasiones se menciona que el amor es una droga dura, una dependencia absorbente y peligrosa. Obsérvense unos ejemplos de *SA* y *ADD*.

-El amor es una toxicomanía –dice Raúl.

Me dejo intoxicar por Aída. Aída es mi droga y las dosis de Aída que necesito son cada vez mayores. Como el adicto, el mono de Aída me produce una ansiedad incontrolable. ²⁹⁸

En realidad- dijo- creo que el amor es una dependencia. Si la sonrisa de una persona nos puede provocar la dicha, y su indiferencia, un dolor muy agudo – afirmó-, no hay independencia posible. ²⁹⁹

De la misma manera ambas novelas sostienen idéntica teoría del amor. Otro ejemplo más: en *SA* se deja claro en varias ocasiones que el amor es derroche y exceso y *ADD* recoge esa idea.

El amor es derroche, es exceso. No se puede estar enamorado y al mismo tiempo preservarse, guardar algo, producir, lucrar, invertir “enriquecerse”. Yo me gasto, me derrocho, me excedo: no me canso ni siquiera cuando estoy cansado; el amor es antieconómico, inflacionario. Cualquier reflexión que venga de una economía que no sea la del gasto pertenece al sistema del desamor, no del

²⁹⁷ *ADD*, página 24. En otras páginas encontramos referencias al negro: por ejemplo en 120, 136, 185, 193-194. El protagonista reflexiona en una ocasión: “(...) lo Único era irremplazable, insustituible. Lo amado es un fetiche, representa la imagen del deseo. La imagen que, entre miles, conviene al deseo de un individuo.” (página 108)

²⁹⁸ *SA*, página 64. Véanse también las páginas 103-104, 127 y 145.

²⁹⁹ *ADD*, páginas 43-44. También en la página 119 se reitera la idea con otros matices. No hará falta señalar lo significativo del propio título de la novela.

amor.³⁰⁰

-Te prometo todo lo que quieras –dijo un Javier exaltado.

Había entrado, otra vez, en la dinámica del exceso. Era la dinámica del amor, contra la dinámica del desamor, que era la avaricia, el cálculo, la especulación.³⁰¹

El amor también es una pasión trágica que el amante vive con solemnidad y seriedad. Así aparece caracterizado el amor en las dos novelas que se tratan. Por ejemplo:

De pronto me doy cuenta de que hace mucho tiempo que no oigo reír a nadie. La pasión es solemne, trágica, elegíaca: he perdido el sentido del humor, desde que amo a Aída, y ella, por su lado, es una mujer triste, una mujer que no ríe casi nunca, y cuando lo hace es con una risa fuerte, estentórea, que me produce desconfianza; si debe demostrar tan claramente que está contenta, debe de ser que no lo está. Ya no río casi nunca, y Aída no ríe mucho más. Somos dos enamorados tristes, demasiado conscientes de nuestro vínculo, demasiado asustados de la locura y de la muerte.³⁰²

Javier estaba muy serio. El amor era algo muy solemne, muy dramático. (...) La pasión es trágica, solemne: desde que la conoció no se había divertido nunca. No tenía nada de divertido querer matar a alguien de amor (...)"³⁰³

La reflexión bartheana³⁰⁴ sobre el amor que se desarrolla sobre todo en las novelas de Peri Rossi abarca otros matices como el lenguaje, la imaginación, la mirada, los lazos establecidos, la exaltación del cuerpo de la amada, el exilio amoroso, etc. De todos estos aspectos se extraen ejemplos sobre todo de las novelas *SA* y *ADD*, pero también algunos ejemplos más escasos en *UND* y *LNL*. La mirada (la fotografía o el cuadro) y el síndrome de Stendhal encuentran muchas referencias en las dos primeras

³⁰⁰ *SA*, página 93. La actitud del personaje, su ansiedad y su exaltación amorosa confirma este punto de vista a lo largo de la novela.

³⁰¹ *ADD*, página 208. En la página 215 se vuelve a la misma idea.

³⁰² *SA*, página 102.

³⁰³ *ADD*, páginas 71 y 191 respectivamente.

³⁰⁴ Nos referimos a los *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes (México-España, Siglo XXI, 1993). Véase el capítulo VI de este trabajo.

novelas señaladas del mismo modo que la alusión a los lazos amorosos.³⁰⁵ La imaginación excitada por el amor y las fantasías amorosas abarcan todas estas novelas al igual que el lenguaje y el amor, los cuales aparecen relacionados estrechamente. La lengua del enamorado es distinta a la de los demás: lo vincula al ser amado y le descubre el origen de los significados. El enamorado sólo sabe hablar de su amor y de su amada, emplea términos que denotan su exaltación y se vuelve más sensible y consciente del significado de las palabras. De ello se encuentran referencias en *SA* y en las novelas posteriores. Por ejemplo, en *SA*, *UND* y *ADD*:

Hablar en lenguas. La expresión, que descubro al azar, conversando con otra mujer, me remite, otra vez, a Aída. *Nos amamos en lenguas*, pienso, como dos extranjeros que sólo conocen, del otro, unas pocas frases, ciertos signos, algunos símbolos.³⁰⁶

También éramos extranjeros, extraños, antes de conocernos. (...) Emergidos de nuestros respectivos mundos por el loco estallido de la pasión, para amarnos tuvimos que ponernos de acuerdo acerca de la lengua que hablaríamos (nada hay más ilusorio que una lengua común), del significado de las palabras, del tiempo y del espacio.³⁰⁷

No le gustó la palabra. Se estaba volviendo hipersensible con el idioma, desde que estaba enamorado. ¿Le sucedía a todos los enamorados o sólo a él?

³⁰⁵ *SA* reflexiona profundamente sobre la mirada y hace alguna sutil referencia al síndrome de Stendhal. Por ejemplo, alude a la belleza insoportable de Aída en la página 82. La mirada y el juego especular de dependencias se recoge en las páginas 9-17, 21, 39, 113-117, 119, 144. En el caso de *ADD*, la mirada del protagonista, que es fotógrafo, se muestra muy desarrollada y sensible (páginas 21, 80-81, 88, 134-137, 180-181, 219-221). Lo domina a través del síndrome de Stendhal (véanse los fragmentos en cursiva y las páginas 22-25, 35, 184, 254-255). Los lazos que unen al protagonista de *SA* y Aída son sus respectivos sexos contemplados como una llave y una cerradura, como ya se comprobó en el apartado de la metáfora, al cual se remite. (Véanse, por ejemplo, las páginas 31-32 y 87) Al mismo tiempo el amante desea fundirse en el cuerpo de la amada y establecer un vínculo irrompible que sólo parece posible durante la breve cópula. El vínculo establecido por la obsesión amorosa de Javier en *ADD* se compara con una maroma o con el cable del teléfono, como un punto de unión abstracto (páginas 133, 253). El deseo de unión es tal que se llega a hablar de transustanciación (vid. página 234).

³⁰⁶ *Ibíd.*, página 17. En esta novela el protagonista es consciente de la diferencia que existe entre él y Aída. Afirma tener una lengua distinta a la de su amada: “Yo soy ese extranjero, ese explorador. (...) Yo soy ese extraño. Hablo una lengua que no conoce, puesto que mi cuerpo es diferente al suyo y mi sexo es una llave, no una casa.” (página 29; otro ejemplo, en la página 63) También el protagonista señala en varias ocasiones su incapacidad para hablar de otra cosa que no sea Aída ni su amor por ella, así se observa en las páginas 43-45. En la página 60 el amante asevera: “Mi amor es socialmente improductivo (...). A lo sumo, adquiriré una conciencia más viva del lenguaje, pero una clase de conciencia que no producirá ningún discurso: el placer de la hipnosis es un goce pasivo, parálítico, sin traducción en gestos, en palabras o en obras.”

³⁰⁷ *UND*, página 99.

(...)

El enamorado sólo desea hablar de amor; cualquier otro tema le parece insoportable, superfluo, vano e irrespetuoso. Pero comprendió que tenía que hacer algún esfuerzo por demostrar interés por la vida de ella.³⁰⁸

Por último, por ejemplo, la ruptura amorosa se caracteriza como una forma de exilio en estas novelas. Ya en *LNL* Equis afirma:

-Todos somos exiliados de algo o de alguien -contemporizó Equis-. En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre.³⁰⁹

En *SA* la ruptura amorosa es un parto, una orfandad, un exilio, como se aprecia abundantemente al final de la novela:

((...)) cuando condenas al exilio a uno de tus amantes, tú, y sólo tú, puedes conceder el perdón a las faltas imaginarias que cometieron)³¹⁰

El amor, por lo tanto, constituye el tema más productivo en lo que a intertextualidades internas se refiere. La teoría amorosa sostenida por la autora es constante a lo largo de toda su producción (en poesía, cuento y novela) sobre todo a partir de su novela erótico-amorosa más representativa: *SA*.

Otros temas se repiten en su narrativa y muestran un entramado a veces evidente por la semejanza que se observa en las formas y los contenidos utilizados; otras veces la intertextualidad se refiere al conjunto del texto de forma general y a nivel temático, por último, la intertextualidad puede percibirse de forma soterrada. Como se ha visto en los ejemplos recogidos, Peri Rossi desarrolla temas comunes en sus obras que se van

³⁰⁸ *ADD*, páginas 39 y 48-49 respectivamente. Más adelante, en la página 68 Javier medita sobre las voces que escucha en su cabeza: "Quizás la voz le hablaba a él, pero siempre el discurso estaba dirigido a Nora. Ella era la última destinataria de esa permanente rememoración. Recordó haber leído -no sabía dónde- que el enamorado habla interiormente con su amada, ella se convierte en una interlocutora invisible pero siempre presente." El protagonista, seguramente, habrá leído a Barthes.

³⁰⁹ *LNL*, página 106.

³¹⁰ *SA*, página 52. Véanse, también, las páginas 53, 138, 141, 143-145.

matizando o simplificando según cual sea la finalidad de la obra en concreto. En la evolución natural de su narrativa se observa la tendencia a utilizar materiales de su propia obra para desarrollarlos y completarlos con nuevos detalles. Un tema interesante y que la autora utiliza con frecuencia en su narrativa es el juego. En *LNL* hay una breve referencia al juego que también aparecerá en *SA* y que luego desarrollará la novela *UND*. Por ejemplo:

De los bares sale una música diversa, ahogada por los sonidos metálicos de los *bumpers*. Las brillantes bolas plateadas recorren un trecho, golpean una diana, se enciende una pequeña luz roja, ahora hay que bajar al rey rojo de corazón, apuntar bien y tumbarlo. “Mejor que el whisky, el *bumper*”, reflexiona Equis, si no fuera que sólo juegan los que pierden (...) ³¹¹

De noche, sin Aída, quiero perder. (Pero también quiero perder cuando estoy con Aída.) (...)

-No se juega para ganar –digo

-Para qué se juega, entonces? –pregunta.

-Para perder –contesto.

-Me parece una tontería.

-Seguramente –afirmo. ³¹²

-Se pierde el dinero estúpidamente, y no se puede ganar –insiste el parroquiano, sin dejar de observarme. Me pregunto si le gustaría jugar, a él, también, pero teme perder. No sabe que para ganar, hay que perder.

-No se juega para ganar dinero, hombre –le contesto.

Me mira, estupefacto.

-Entonces –dice-, ¿para qué juega?

-Por placer –afirmo, y echo otra moneda.” ³¹³

El juego se contempla en estas novelas como un ritual solemne, lleno de referencias, donde hay un desafío planteado y se sabe que no hay ganancia posible, sólo

³¹¹ *LNL*, página 71. En *SA* encontramos referencia al juego en las páginas 100-105 y en *UND* la novela entera dedica continuas reflexiones a ese tema.

³¹² *SA*, página 99. Continúa en las páginas 100-105. La situación reproducida aquí es casi idéntica a la de *UND*: Aída no juega por miedo a perder, pero al protagonista no le preocupa eso.

³¹³ *UND*, página 33. Como ya hemos dicho, hay referencias a la naturaleza del juego en toda la novela, sobre el hecho de ganar y de perder. Por otra parte, en *ADD*, Javier, el protagonista, compara el azar de la vida con el del juego: “Había sobrevivido en Afganistán, había sobrevivido en Santo Domingo y había sobrevivido en esa ciudad, dos veces, por las mismas leyes del azar que rigen una partida de póquer. Una partida que se sabe, al nacer, que está perdida de antemano, y sin embargo, no se sabe cuándo, en qué momento se perderá. Jugadores ciegos y, sin embargo, vanidosos.” (página 237) En esta novela no se encuentran más alusiones al juego.

se juega por el mero placer de jugar independientemente del resultado obtenido. El dinero se considera, entonces, un símbolo, algo que va más allá de su materialidad.

Por otra parte, el psicoanálisis y el psicoanalista constituyen otro motivo recurrente en los cuentos y las novelas de la autora desde puntos de vista diferentes. Las referencias al amigo psicoanalista del protagonista son frecuentes y se encuentran en las novelas *SA*, *UND* y *ADD*. Suelen ser personajes agudos, directos y secundarios que apoyan al protagonista y le aconsejan. Su presencia se justifica por la personalidad adictiva y obsesiva de los protagonistas, los cuales o se enamoran obsesivamente o padecen ludopatía o el síndrome de Stendhal. Algunos cuentos también muestran al psicoanalista, como en “Sesión”, cuento incluido en *El museo de los esfuerzos inútiles* en este caso hay una inversión irónica de papeles entre paciente y médico. El paciente y al mismo tiempo narrador de la historia actúa de la forma descrita arriba en las novelas, mientras que el psicoanalista se muestra frágil y angustiado.³¹⁴

Hay otras muchas referencias autotextuales en las novelas de Peri Rossi, pero no son las únicas: en su cuentística también es posible observar el entramado literario que la autora ha tejido a veces inadvertidamente para el lector, pero con aguda conciencia de escritora cabal y rigurosa. Tomando como punto de referencia las novelas, se aprecian de forma más o menos sutil. En *LNL* se aprecian diversas referencias a los cuentos: por ejemplo, cuando trata el tema de los sueños reveladores en el capítulo “El viaje, VII: Equis y los sueños” como en “La revelación”, cuento incluido en *Una pasión prohibida (PP)* volumen publicado en 1986, dos años después que la novela. En ambos casos los sueños reveladores suponen una gran carga para quien los experimenta: los personajes se inquietan y finalmente deciden ignorar la revelación para aliviar la angustia y regresar a la calma inicial. Véase, primero, en la novela y a continuación en el cuento:

³¹⁴ Otra referencia irónica al médico-psicoanalista se encuentra en *LMP* en el capítulo titulado “V. Oliverio. El llanto”.

Cuando dormimos, todos somos sencillos pescadores, hasta que una iluminación nos coloca en el camino de la sabiduría. Ahí está el sedero, dice el sueño, ésta es la guía. Grandeza a la que renunciamos al despertar, con cualquier pretexto de pesca, deberes familiares, pereza o resignación.

Nos conformamos pensando en Pedro.³¹⁵

Cuando evoca la revelación, trata de despojarla de imágenes (unas imágenes que su memoria ha deformado y transformado en caricaturas). Pero sabe que el tiempo transcurre con una moralidad que ya no podrá separar de su conciencia, y si bien continúa yendo a la oficina, jugando al ajedrez, apostando a las quinielas y visitando a una dama atractiva y nada mojigata, lo hace en dos planos: en uno, ejecuta los actos habituales como si nada hubiera sucedido. En el otro, sabe que está irremediabilmente perdido y que nada de lo que hace, admite justificación. (...) la parodia del sueño ya se realizó en su imaginación y la última traición que no desea cometer es la del lenguaje.³¹⁶

En la novela que se trata, el capítulo que describe la nave de los locos (“El viaje, VIII: La nave de los locos”) hace referencia al cuento titulado “El viaje inconcluso” en *El museo de los esfuerzos inútiles (MEI)*, publicado un año antes de la novela. En este cuento se narra la historia de un barco abandonado a la deriva, en un viaje sin retorno, en el cual los pasajeros están condenados a morir ahogados en el mar. No se menciona específicamente la los orates ni a las naves destinadas a ellos, sin embargo la historia muestra muchos puntos en común con el capítulo mencionado. Otro ejemplo más se observa en el capítulo titulado “El viaje, XII: El ángel caído” que remite al cuento de título muy similar (“El ángel caído”) inserto en *PP* y cuya historia es independiente del desarrollo de la novela.

En *SA* el saber como posesión que privilegia al sujeto poseedor y por tanto lo diferencia de los demás, ya aparecía en el cuento titulado “El arte de la pérdida” en *PP*. Ambos personajes protagonistas sienten la euforia de imaginarse por encima del resto de los mortales en virtud a la posesión de un conocimiento único y exclusivo. En el cuento, a diferencia de la novela, este tema es tratado de forma irónica y termina en un

³¹⁵ *LNL*, página 46.

³¹⁶ “La revelación” en *PP*, páginas 104-105.

desengaño. Así reflexiona el protagonista de *SA*:

Esta clase de goce (parecido a la autosuficiencia) me vuelve eufórico. Soy uno que sabe algo que los otros ignoran (mi duplicidad, mi estar y no estar, mi secreto), uno que tiene algo que a los demás les falta: otro mundo, interior, solitario, lleno de claves y de signos para interpretar y que corresponden a mi lectura del amor por Aída.³¹⁷

En el cuento, el personaje (un hombre sencillo y pobre) recupera la alegría y la autoestima al saberse dueño de un secreto (su propia identidad) y se comporta con seguridad. Sin embargo, finalmente regresará a la rutina y la melancolía al darse cuenta de que su secreto no es práctico. Véase un fragmento similar al de la novela:

Tener una identidad y saberlo lo convertía en una persona más poderosa que los demás, pero no debía andar exhibiendo su secreto: provocaría recelo y envidia, a alguno se le podía ocurrir la idea de despojarlo.³¹⁸

Al mismo tiempo el erotismo y la teoría amorosa planteada en *SA* se repite en los cuentos que tratan sobre el amor y la pasión. Un ejemplo lo constituye el volumen titulado *DI*.

En *UND* Jorge, el protagonista, se refiere a la consulta de la psicoanalista y a los hoteles como lugares flotantes, y esta descripción fantástica figura en la caracterización que se incluye previamente en “Aeropuertos” en *MEI*.³¹⁹ Véase primero un ejemplo de la novela y luego del cuento:

No es lo mismo hablarse a sí mismo, en el torbellino interior, que escucharse – todo oídos- en la calma y el silencio de un despacho aislado del tiempo y del espacio. Los consultorios privados son como los aeropuertos: flotan, no están en ninguna parte. Esta ausencia de coordenadas nos permite oírnos mejor. (...)

³¹⁷ *SA*, página 62.

³¹⁸ “El arte de la pérdida”, en *PP*, página 135.

³¹⁹ A su vez este espacio flotante remite a los “espacios otros” de Foucault. Véase el apartado V.4 dedicado al espacio en este trabajo.

Me gusta la vida de hotel; como en los aeropuertos, en el hotel siempre se está de paso. Es un espacio flotante, sin tradición, sin historia, sin raíces.³²⁰

Otros, aman los aeropuertos porque les gusta sentirse suspendidos entre una ciudad y otra, entre un horario y otro diferente, la sensación de no haber partido aún definitivamente, ni haber llegado, tampoco. Algo le dice que están adentro y afuera al mismo tiempo, en el centro y en el margen. (...)

El que se queda suele experimentar una sensación de vacío; el que se va, de frustración; es entonces cuando el viajero y el que permanece miran el aeropuerto y comprenden que es una isla.³²¹

Al mismo tiempo el aeropuerto visto como una isla remite a la isla paradisíaca en la que Equis se detiene durante un tiempo, como una pausa breve en su viaje sin retorno ni fin. Las dos novelas (*LNL* y *UND*) y el cuento muestran la fantasía de un lugar utópico, exonerado del tiempo y del espacio del mundo moderno. Este paraíso, sin embargo, no perdura: tarde o temprano hay que volver al mundo civilizado, a la sociedad de los poderes impositivos, del progreso, la economía y la soledad humana.

También en *UND* Jorge habla del punto final de una relación amorosa como ya se lee en el cuento alegórico oportunamente llamado “Punto final” de nuevo en *MEI*. El protagonista de *UND* comenta, melancólico:

Pero es difícil aceptar los puntos finales puestos por otro, o por otra. El punto final es algo que a uno le gusta meter por sí mismo, como el falo o la bala.³²²

Por otro lado, el cuento mencionado comienza así:

Cuando nos conocimos, ella me dijo: “Te doy el punto final. Es un punto muy valioso, no lo pierdas. Consérvalo, para usarlo en el momento oportuno. Es lo mejor que puedo darte y lo hago porque me mereces confianza. Espero que no me defraudes.”³²³

³²⁰ *UND*, páginas 26 y 44, respectivamente.

³²¹ “Aeropuertos” en *MEI*, páginas 103-104.

³²² *UND*, página 150.

³²³ “Punto final”, en *MEI*, página 73.

El protagonista, con el tiempo, pierde el punto final y en el momento en que la relación se tambalea, busca afanosamente el objeto a petición de su pareja, pero no lo encuentra, con lo cual la relación entre ambos amantes se vuelve insana, llena de odio y reproches. El protagonista sólo espera poder encontrar el punto final para poder liberarse de los lazos de su relación. Como se puede observar los términos empleados en ambos ejemplos son muy similares.

En *ADD* el síndrome de Stendhal que experimenta Javier frente a un cuadro inquietante (sobre un naufragio) remite a “La condena” en *PP*.

Quizás, también experimentó el síndrome de Stendhal en el museo de Charlottenburg, en Berlín, contemplando un negro naufragio de Caspar David Friedrich. (...) No había nadie, esa tarde, en el pequeño museo, y de pronto, descubrió un óleo enteramente negro, con la negrura de las pesadillas marinas, la negrura de los mensajes que vienen del inconsciente. Javier se sintió inquieto. Pensó que el sudor se debía a la calefacción, pero enseguida comprendió que no era eso: había mirado el naufragio de Caspar David Friedrich como se mira una pesadilla familiar, algo que se ha visto ya, en otra parte, y se creía olvidado.³²⁴

El cuadro, de un pintor ruso que yo no conocía, Iván Bulgakov, representaba un mar completamente negro que se unía (no se sabía dónde) con un enorme cielo del mismo color. (...) Subyugado, permanecí varios minutos, hasta que la intensidad de la negrura me espantó y volví a huir. (...) Era posible, aún, que ese cuadro lo hubiera pintado yo en alguna de mis pesadillas y el temblor que me provocaba fuera el del reconocimiento.³²⁵

Finalmente, en la misma novela, el juego de agua que apasiona a un Javier de diez años de edad ya aparecía en “La rebelión de los niños” incluido en el volumen de cuentos homónimo del año 1980.

³²⁴ *ADD*, página 81.

³²⁵ “La condena”, en *PP*, páginas 171, 172 y 173, respectivamente. En la página 173 encontramos otro ejemplo de autotextualidad el cual remite a los ejemplos vistos arriba sobre los “espacios flotantes” que se describen en *UND* y en “Aeropuertos” (*MEI*). Dice así: “La cafetería del museo parecía un lugar fuera del espacio y del tiempo, es decir: alejado de cualquier angustia. De pronto pensé que ningún pintor de los que yo conocía había pintado precisamente esa escena: la cafetería de un museo, como un andén de viajeros cansados que llegaron a una estación donde el tiempo y el espacio ya no cuentan.”

(...) descubrió, en una estantería, un juego de aguas. (...) La primera vez que lo vio, quedó fascinado. (...) Quedó suspendido, casi ingrávido. Su mente se despojó de todo pensamiento, de toda inquietud: se fusionó con el cilindro de vidrio, se integró a él. Qué satisfacción dejar de ser. Qué plenitud la unión indisoluble con el objeto.³²⁶

El juego de aguas era muy bonito. Me hubiera gustado tener uno así en la terraza de mi casa. Los colores de los vidrios, especialmente.³²⁷

En ambos ejemplos el juego de aguas fascina al personaje, aunque en el caso de la novela el episodio del objeto se construye como un motivo más que muestra la historia personal del protagonista y su experiencia del síndrome de Stendhal, el cual le proporciona placer en la contemplación y dolor en la separación del ojo y el objeto. En el cuento el artefacto es una trampa mortífera destinada a los adultos que apoyan la dictadura y adoptan a los niños que protagonizan el cuento, hijos de padres desaparecidos o encarcelados por el régimen. El objeto es un reclamo que oculta una venganza.

IV.3.3. La intertextualidad en los cuentos

Empezando por el primer libro de cuentos de Cristina Peri Rossi, *Los museos abandonados*, el empleo del recurso de la intertextualidad se observa en los tres últimos cuentos (“Los juegos”, “Un cuento para Eurídice” y “Los refugios”). En ellos, el esquema temporal espacial y actancial se repite con leves variaciones suscitadas por cada historia. En términos generales, la acción se desarrolla en el interior de un museo abandonado, en el momento post-apocalíptico de la humanidad, de la cual parece que quedan sólo dos personas: un hombre y una mujer. En ese espacio abrumador y en ese

³²⁶ ADD, página 105. Continúa en las páginas siguientes.

³²⁷ “La rebelión de los niños”, en RN, página 115. La primera referencia se encuentra en la página 112: “Con fragmentos de vidrio (un vidrio irisado, metálico, que se parecía tanto al color y a la textura de tu piel) habías construido unos juegos de agua. Con ellos salpicaste a medio mundo y ésa fue la parte mejor de la exposición. Cuando algún señor de edad se acercaba, curioso, interesado, a revisar el mecanismo, la composición de tu juego de agua, y sorpresivamente, sin saber cómo, un chorro de agua bastante turbia le mojaba la cara, el cuello de la camisa, la camisa, la corbata.”

tiempo lento pero amenazador, el hombre procura la felicidad de la mujer, a la cual adora; sin embargo la mujer, más frágil y susceptible, se sume en la angustia y la desesperación que le produce la soledad del espacio y la inseguridad del tiempo en el que subsiste. El personaje masculino ejerce de narrador y de entidad activa en la historia, nunca se conoce su nombre, en cambio, la mujer tiene nombre. En “Los juegos” se llama Ariadna, en “Un cuento para Eurídice” se llama, como indica el título, Eurídice y en “Los refugios” de nuevo responde por Ariadna.

Los nombres femeninos pertenecen a la mitología, representan a la mujer que sufre, a la heroína de una tragedia de proporciones cósmicas, que no ve salida y sucumbe ante la desgracia, por ello adopta un papel principalmente pasivo en la historia. En un nivel más sencillo y menos trágico se sitúa la historia que inicia su quinto libro de cuentos titulado *MEI*; el espacio corresponde a un museo un tanto olvidado, en un tiempo posterior a una guerra algo reciente. Dos personajes, de nombre desconocido, intervienen en la acción: una mujer, cansada de la rutina, desencantada de la vida que lleva como única empleada del extraño museo y un hombre, cuya única ocupación parece ser la de visitar el museo y consultar los volúmenes llenos de esfuerzos inútiles. Pero también está “La condena”, cuento incluido en *PP*: la acción se sitúa en un museo corriente, lleno de turistas, el tiempo pasa desapercibido y el personaje masculino narra sus emociones ante un cuadro particularmente perturbador que luego mostrará a una mujer que conocerá en la cafetería del museo. Ella resultará un personaje sombrío, desengañado y misterioso que guarda un gran sufrimiento en su interior a causa de las experiencias que sufrió en el pasado, en relación con una guerra o una dictadura. Como las otras mujeres de estos “cuentos de museo”, su destino es inevitable y previsiblemente trágico.

Por otro lado, el personaje infantil aparece en las novelas y en los cuentos. En

LMP, por ejemplo, o en *RN*. A veces, el niño se mueve en una atmósfera sacralizada; así en “La Anunciación” (*RN*) y en “La Navidad de los lagartos” (*MEI*). Ambos cuentos narran en primera persona la vivencia religiosa de un niño que interpreta de forma literal las enseñanzas religiosas, de tal forma que cuando está ante una mujer que interpreta el papel de Virgen (en el segundo cuento) o parece salida de la nada, como en un milagro (en el primero), cree firmemente que se trata de la propia Virgen. En consecuencia, actúa con gran respeto y admiración hacia esa mujer misteriosa y un tanto triste. El término de la historia no supondrá una solución para él, sino más bien un sacrificio a través de la muerte o de la continuidad de la rutina.

Otra muestra del fenómeno de la intertextualidad se observa en *MEI*, respecto a dos cuentos que se incluyen en su repertorio: “Punto final” y “El tiempo todo lo cura”. Ambos cuentos constituyen alegorías explícitas en donde se materializan términos abstractos de gran importancia argumental. El protagonista narra sus experiencias, distintas en cada historia, pero que se refieren en última instancia a relaciones amorosas de mal término. La diferencia radica en la actitud del narrador: en el primer cuento es un personaje activo, que busca la solución a su problema y consigue encontrarla; en el segundo, se trata de un personaje sumiso que termina consumido por una relación amorosa absorbente.

La intertextualidad se puede dar no sólo a través de la repetición de estructuras y roles, sino también a través de la repetición de alguna palabra, frase o párrafo ya aparecido en otro cuento. En el caso que se estudiará a continuación, la repetición de las frases se refiere a otro cuento de la misma autora, como sucede con los demás ejemplos expuestos arriba, aunque bien hubiera podido referirse a la obra de otro autor. Se trata de “Banderas” (*MEI*) y “El patriotismo” (*PP*). Ambos cuentos terminan de la siguiente manera:

Un pequeño mercado negro de banderas se ha iniciado, al margen de la entrega oficial. Pero este tráfico indecente no afecta a la mayoría de las familias del país, que con todo esmero continúan fabricando banderas. Todo lo cual revela el alto grado de patriotismo del que gozamos en la actualidad.³²⁸

Numerosos emblemas suplementarios son exhibidos en la tienda de la ciudad: espejos cuya lámina es un león o un águila, posavasos, botellas en forma de águila o de león, escarapelas, dijes, ceniceros, cerillas y lámparas. Los motores de los automóviles suelen estar pintados de color rojo o de color negro, igual que las fachadas de las casas. Todo lo cual revela el alto grado de patriotismo que existe en la ciudad.³²⁹

La repetición de la última frase conecta ambos cuentos, al igual que el modo de exponer la situación: son dos cuentos explicativos, que basan su ironía en la hiperbolización de una actitud, en este caso, el apego por la tierra y el impulso por exhibirlo a través de símbolos. El por qué de esta actitud no encuentra una base razonable en ambos cuentos: esas razones no se mencionan, aunque el narrador las supone lo suficientemente fuertes como para que la gente se sacrifique por ellas. El tono de ambos cuentos es ligero y casual, explican una situación que a los ojos del narrador es muy normal.

Otro caso de intertextualidad dentro de la obra de la misma autora y que se refiere al planteamiento y la estructura de las historias, se percibe en “Cartas” (*MEI*) y “Mis cartas” (*Cosmoagonías*); dos relatos alegóricos al estilo kafkiano y de implicación existencial en su temática, cuyas estructuras son circulares y plantean una historia muy parecida. El personaje principal narra sus problemas con la administración de correos: en “Cartas” el personaje principal es tímido y se resigna ante la máquina de la administración pública de correos, en “Mis cartas”, el narrador es crítico con la situación, protesta y exige respuestas, respuestas que no le solucionarán su problema pero que le resultarán satisfactorias. La administración de correos está representada por

³²⁸ “Banderas”, en *MEI*, página 91.

³²⁹ “El patriotismo”, en *PP*, página 78.

un funcionario seco, parco en palabras y explicaciones, centrado en su labor y sin menor asomo de preocupación por los sentimientos ajenos. Tan sólo vive y piensa en términos administrativos. Respecto a la estructura circular, se remite al apartado de este trabajo que estudia la estructura donde ya aparece examinado este fenómeno estructural en “Cartas”. Sin embargo, para que resulte más cómodo y claro, se repetirá el ejemplo aquí, junto al que corresponde a “Mis cartas”. Se exponen el comienzo y el final de cada cuento, empezando por “Cartas”:

Recibo muchísimas cartas y lamento no poder contestar la mayoría de ellas ya que no tengo domicilio fijo, ni máquina de escribir (cada vez se usa menos escribir a mano). De todos modos, es muy frecuente que las cartas no me lleguen, o se pierdan por ahí, y estoy seguro de que si el cartero me conociera me las entregaría.

Recibo muchas cartas y lamento no contestar a la mayoría de ellas, ya que no tengo domicilio fijo, ni máquina de escribir. De todos modos, es muy frecuente que no me lleguen, pero yo sé que hay gente que las escribe y siempre es posible leerlas en las alas de los pájaros, o en el fondo de una botella, o en la arena húmeda del mar.³³⁰

Escribo muchas cartas a la Administración. A la compañía eléctrica, a la gerencia telefónica, al Ayuntamiento de la ciudad, a la distribuidora del gas y al Ministerio de Hacienda. Mis cartas versan sobre el funcionamiento de los servicios públicos, que, como es notorio, dejan mucho que desear. (...)

Escribo muchas cartas a la administración. No siempre encuentro respuesta, pero me parece el método más adecuado. Mis cartas versan sobre el funcionamiento de los servicios públicos, que como es notorio, dejan mucho que desear.³³¹

La intertextualidad se construye también en los relatos de clubes o sociedades varias como: “El museo de los esfuerzos inútiles”, (en *MEI*); “El Club de los Amnésicos”, “Suicidios S.A.”, “El Club de los Indecisos”, “Los desarraigados” (en *Cosmoagonías*); “Fetichistas S.A.” (*DI*). En todos ellos se explica el funcionamiento de

³³⁰ “Cartas”, en *MEI*, página 84 y 87 respectivamente.

³³¹ “Mis cartas”, en *Cosmoagonías*, páginas 95 y 104 respectivamente.

esos grupos de personas unidas por una misma razón: sus esfuerzos inútiles, sus olvidos, la auto-punición, la indecisión, la falta de hogar, el fetichismo. Incluso la participación de un mismo rito en “La peluquería”, cuento incluido en *MEI*: el rito y la adoración a la belleza física. La alegoría funciona en todos estos cuentos y su estructura es muy similar; son de carácter explicativo y utilizan numerosos ejemplos para sus aclaraciones a partir de casos de diferentes personas que se incluyen en tales clubes o sociedades. El narrador, pocas veces implicado en alguno de esos grupúsculos tan inusuales (como sucede en “Fetichistas S.A.”), describe el grupo y el funcionamiento de sus componentes, incluyendo sus reglas y sus métodos particulares. El tono general de su exposición no reviste asombro alguno, como si el acontecimiento careciese de novedad o sorpresa; la ironía que destilan estos cuentos se percibe, precisamente, a través de tal posicionamiento pretendidamente objetivo y científico.

La reflexión metalingüística de algunos cuentos de Peri Rossi también los sitúa en el punto de mira de la intertextualidad, precisamente por el modo de plantear semejantes reflexiones. Así, por ejemplo en “Las avenidas de la lengua” (*MEI*); “La índole del lenguaje” y “La sintaxis” (*Cosmoagonías*). Otras reflexiones metalingüísticas, aunque más dispersas, aparecen en *LMP* y en *RN* a través de la experimentación y el juego que el niño lleva a cabo con el lenguaje. Se centrará la atención en los cuentos mencionados arriba. La reflexión del lenguaje se utiliza como punto de partida para la reflexión de la realidad (“Las avenidas de la lengua” reflexiona acerca del tiempo y el espacio, también acerca del lenguaje como contrato); el significado de las cosas no indica únicamente un referente sino también una forma de pensar con una intención velada. El lenguaje descubre la existencia, al igual que descubre el interior de los seres humanos; de este modo es posible captar el sentido de las modificaciones del lenguaje bajo períodos dictatoriales, como en “La índole del

lenguaje”, que recuerda inevitablemente a “Pico Blanco y Alas Azules” (*R.N.*). La presión del lenguaje puede representar problemas domésticos, como en “La sintaxis”, sea como sea, éste no se limita a ser un sistema de signos articulado, mero instrumento comunicativo de la realidad. El lenguaje posee su propia carga de humanidad, en él es posible captar la personalidad del hablante, sus intenciones, sus emociones, sus conocimientos. El conocimiento también lo proporciona el lenguaje en sí mismo, no como simple intermediario entre hablante y oyente.

Aparte de los casos de intertextualidad entre los cuentos de nuestra autora, es posible mencionar otros casos en los que se pone en relación la obra rossiniana con la de otros autores, principalmente por el tema y su desarrollo. Por ejemplo “11” (*IP*) con “El esqueleto” de Ray Bradbury; “El puente” (*PP*) con “Los constructores de puentes” de Rudyard Kipling; “El viaje” (*PP*) con “Tlön, Uqbar et Urbis Tertius” de Borges; “Suicidas S.A.” (*Cosmoagonías*) con el libro de cuentos de R. Louis Stevenson titulado *El club de los suicidas*; “La destrucción o el amor” (*DI*) con el libro de poemas del mismo título escrito por Vicente Aleixandre.³³²

Así pues, la intertextualidad interna y externa se da de muy diversas formas en la narrativa rossiniana, establece interesantes influencias y conexiones infinitas entre las obras literarias y los diferentes artes y conocimientos. La obra rossiniana adquiere unidad y complejidad en su forma y contenido y exige además un lector atento, lúdico y descifrador que capte no sólo la esencia del texto propuesto sino también los detalles y los matices que se sugieren. La palabra para Peri Rossi es una caja de resonancias,³³³ un foco de sugestión que busca despertar al lector, despojarlo de las limitaciones de su yo y sumergirlo en un océano de referencias, conceptos y alusiones que dibujan una realidad heterogénea repleta de potencialidades.

³³² Véase la referencia de estos títulos en la bibliografía.

³³³ Vid. entrevista de Elena Golano, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, en *Quimera*, 25 (1982), página 9.

IV.4. Las herencias vanguardistas: juegos, ironías y desmesuras de la palabra en la novela y el cuento rossiniano

La influencia de las vanguardias es ineludible en cualquier autor posterior a ellas, precisamente porque suponen un hito en el mundo de la literatura, el arte y el pensamiento. Cristina Peri Rossi deja notar estas influencias en toda su escritura, especialmente dentro del campo lingüístico. Muchos de los aspectos que le han influido provienen del uso que otros autores han hecho de las posibilidades experimentales de las vanguardias, autores como Julio Cortázar y Felisberto Hernández, de considerable peso en la literatura de nuestra autora. Principalmente, interesan los juegos de palabras, los experimentos tipográficos, las rupturas sintácticas y la poetización de la narración. Carlos Raúl Narvárez menciona algunos de los juegos como parte de una escritura barroca. Así, por ejemplo, incluye los caligramas y las onomatopeyas en el análisis intratextual de los gramas fonéticos de *LMP*, contemplada como novela barroca.³³⁴ Se hablará de la procedencia de tales recursos y de su importancia en la escritura rossiniana.

IV.4.1. El juego de las palabras

En las novelas y los cuentos de Peri Rossi se da con frecuencia el uso lúdico (y estratégico) del lenguaje, con incorporación de listas de palabras, diccionarios, neologismos y distorsiones. Las novelas desarrollan más el juego y la experimentación de la lengua que los cuentos, especialmente *LMP*, en virtud al narrador infantil que descubre el lenguaje y sus potencialidades. En cambio, la última novela de la autora uruguaya obvia este aspecto y opta por una narración clásica y ajustada a la acción de la

³³⁴ C. R. Narvárez, *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*, Valencia Albatros Hispanófila, 1991. Vid. capítulo II, páginas 63-66.

trama.

Jugar con los sonidos, con las asociaciones semánticas, con todo aquello que forma parte de la lengua en la que nos expresamos cotidianamente es el indicativo más seguro del escritor vocacional. De escritores como Cristina Peri Rossi, que hace de cada palabra un acontecimiento repleto de múltiples referencias y de notable sensualidad. Sus juegos con la lengua se observan en las novelas y también en los cuentos más líricos o en las narraciones protagonizadas por un niño que aprende poco a poco los secretos de su lengua y, por ende, de su sociedad.

Se mostrarán ejemplos puntuales de los diferentes juegos de palabras planteados en las novelas y los cuentos y se analizará su uso por parte de variados personajes entre los que destacan los poetas (o escritores) y los niños.

La lengua de los poetas y de los niños plasma toda una gama de posibilidades imaginativas. Algunos cuentos líricos y las novelas de la escritora uruguaya explotan la variedad de recursos estilísticos, la eufonía, y el uso de vocablos sugerentes. Se encuentran ejemplos en *MA*, *LMP*, *Indicios Pánicos (IP)* y *RN*, entre otros. El lenguaje más poético reside en los tres primeros libros, donde es posible observar un uso altamente estilístico de la lengua. Por ejemplo:

ese piélago de arenas
 ese mar acrílico, celeste,
 la vegetación de su piel
 de la cual mana la leche
 piel mamantífera
 dorada por el sol
 relámpagos de arterias y fugaces promontorios.³³⁵

³³⁵ *LMP*, página 97. Se trata del capítulo “VII. FEDERICO. Alejandra”, donde la afición poética de Alejandro, primo de Oliverio, introduce en el texto narrativo fragmentos variados de poemas suyos o citas de poemas ajenos. La prosa que maneja este personaje, además, es altamente lírica.

El papel de los niños destaca particularmente en *LMP* y en *RN*, donde el sonido de las palabras nuevas y sus nuevos significados entretienen y ocupan algunos juegos infantiles:

Yo nunca había oído esa palabra, y aunque en ese momento tenía la cara totalmente cubierta de lágrimas, al escuchar ese término nuevo para mí dejé un poco de llorar y me puse a pensar en él. AN-GUS-TIA, -ANG-Ang- ANG-ANGGGG- UUTIA- USTED GUSTIA-GUUU-GGGGUUUU-ANG-ANGGG - Me pareció una palabra muy nueva y llena de significados.³³⁶

Este fragmento muestra un ejemplo de distorsión de una palabra. El término “angustia” es nuevo para Oliverio quien, entusiasmado por el sonido de la palabra, aventura sus posibles significados a través del uso de una ilimitada imaginación. Desde su punto de vista la palabra, pura potencialidad, adquiere cuerpo y se transforma en objetos distintos: una estatua, una bala o un caballo. El niño moldea el lenguaje a su gusto y con esta actividad siente gran placer.

Otro ejemplo de distorsión de palabra se puede encontrar en esta misma novela. Así, en el capítulo “X. FEDERICO. El incesto” el nombre de Aurelia se convierte en el grito de llamada de los pájaros que Federico imagina en uno de sus raptos poéticos:

Aureliak. Aureliak. Los pájaros pasaban por la
playa gritando,
*Aureliak, Aureliak, Aureliak. Akk, Akk.*³³⁷

Los juegos infantiles repiten palabras distorsionadas por la tradición. Alejandra, prima de Oliverio, se burla de Óscar, hermano de éste, repitiendo todo lo que él le dice.

³³⁶ “V. Oliverio. El llanto” *Ibíd.*, página 74, 75. Véase también la página 76.

³³⁷ *Ibíd.*, página 147. Sigue en la página siguiente, que dice: “*Aureliakk k k k*, bramaban, rugían, ululaban, voceaban, baladraban, clamoreaban, otilaban, berreaban, himplaban, gruñían, los pájaros *Aureliak akk akkk*”

Finalmente el diálogo se cierra así: “-Es así.” dice Óscar, y Alejandra-Dánae, responde burlescamente “-Es así.”³³⁸

La misma novela también incluye neologismos obtenidos a través de la unión de dos palabras. Estas palabras compuestas son creadas por Oliverio y por Federico, los primos más imaginativos de la familia, los más sensibles a las artes y a la literatura. Por ejemplo, Oliverio dice: “pierniabierta ojicerrados senirrosada” (página 131); “bellanoche”, “buenalanoche”, “tristesombrío” (página 175); “ojiquieto”, “siemprefijo”, “menosmal” (página 176); “malavenidas” (palabra entrecomillada en la página 212). Óscar enumera: “cincunrodea, circunvagina, circunvirgina” (página 232), y por último, Federico dice: “comelotoda” (página 235), “claranoche” (página 236). Los neologismos, sin embargo, son escasos en la escritura rossiniana, y su uso puntual le corresponde generalmente al niño y al poeta. En *LNL* los neologismos son muy escasos y los que se han localizado son creados por Morris, un excéntrico coleccionista afincado en Pueblo de Dios. En su apéndice sobre la metrópoli, Morris designa la gran ciudad como “el Gran Ombligo” con la variante “ombliguista” que califica a los habitantes de ese lugar que él detesta. Otras variantes son “centro-ombliguistas”, “izquierdo-ombliguistas” y “derecho-ombliguistas”, que hacen referencia a las inclinaciones políticas de esos habitantes. Más adelante Morris califica las memorias de los ombliguistas como “francamente aburridoras” debido al contenido tan parecido que se da entre ellas y que no le aportan nada.³³⁹ Otras novelas y algunos cuentos muestran un uso puntual de términos creados: en *SA* el protagonista califica el pezón de Aída con el adjetivo “empedrecido”.³⁴⁰

Un caso particular de juego de palabras se observa en *LNL*, donde se reproducen de forma alterada los nombres de diversas ciudades del mundo. El resultado es

³³⁸ Véase la página 232 de la obra citada.

³³⁹ *LNL*, páginas 119-123.

³⁴⁰ *SA*, página 68.

humorístico e irreverente: “Old York, Merlín, Delicate Jersey, Texaco, Ombu-Beach, Psicós-Aires, Asnápolis, Megalópolis, Sonata-Kreutzeur, Anagrama y Quac-quac.”³⁴¹

De forma parecida el narrador transforma los nombres de varios escritores y algunos de sus respectivos títulos.³⁴² La distorsión de estas palabras establecidas por tradición o por las azarosas circunstancias de la realidad semeja una burla a lo que se considera permanente o a lo que la tradición ha sacralizado. Este juego burlón y distorsionante recuerda sin duda a la pirotecnia cortazariana y demuestra un deseo implícito en el personaje de cambiar la realidad tradicional, asentada por convención y mantenida por espíritus conformistas.

Otras veces las palabras se fragmentan o se acoplan entre sí mediante guiones, creando de este modo una palabra fragmentada en sílabas o compuesta de larga extensión. En *LNL* Gordon, el melancólico astronauta, recalca su nostalgia de la luna afirmando: “-Lo peor –continuó Gordon, completamente ensimismado- es saber que nunca volveré. ¿Entiende? *Nunca-más*. ¿No es horrible?”³⁴³; Graciela, por su parte, comenta con entusiasmo: “Iré en barco, sale más barato y tendré oportunidad de contemplar el *de-li-cio-so* paisaje de la costa.”³⁴⁴ En *SA*, cuando Aída abandona al protagonista éste rememora sus palabras de la siguiente manera: “No-qui-e-ro-ver-te” (página 137).

Las onomatopeyas son también escasas en la narrativa rossiniana, aunque en *LMP* es posible encontrar algunas. Por ejemplo: “ploc” (página 69); “cuooc, cuoac, cuooc, cuoacc” (páginas 157, 160 y con variante en la 162); “toj, toj, toj” (página 168); “quiquiriquí” (página 171); “zás” (página 216); “Bang, bang, bang” (páginas 218-219).

³⁴¹ *LNL*, página 38.

³⁴² Vid. capítulo IV.3 sobre la intertextualidad, en este mismo trabajo.

³⁴³ Página 110 de la obra citada. La bastardilla es de la autora.

³⁴⁴ Página 179. Como en el ejemplo anterior, la bastardilla es de Peri Rossi. Véase también en cuentos como “La tarde del dinosaurio”, incluido en la colección homónima de cuentos que figura en la bibliografía de este trabajo. La nota 14 de esta apartado, además, recoge los ejemplos.

Algunos cuentos también hacen uso de este tipo de palabras, por ejemplo “27. Sitiado”, donde aparece una frase pronunciada por un pájaro azul (es decir, un guardia) en una lengua extraña: “-Schttttttt achtttt acrr acrrrrrrr acr.” o el cuento “46. El prócer”, con una onomatopeya apelativa conocida: “-Schtttt”, ambos de *Indicios Pánicos (IP)*.³⁴⁵ De forma muy puntual se encuentran estas palabras extrañas en la producción rossiniana.

Por otro lado, en la narrativa rossiniana se encuentran frecuentes alusiones a los diccionarios, manejados por los adultos o los niños. Con ellos se desarrollan algunas reflexiones sobre la naturaleza de una palabra, su origen o su significado real e imaginado. Por ejemplo:

(...) El diccionario decía: "Infinito: Que no tiene ni puede tener fin ni término". Que no tiene. Ni puede. Tener. Fin. Ni término. Lo repitió varias veces. Decidió hacer la prueba. Se sentó detrás de la verja, al anochecer. El cielo estaba estrellado.³⁴⁶

El descubrimiento del lenguaje se transforma en una apasionante actividad, en un juego formativo que inspirará al niño y en muchas ocasiones revelará su temprana pasión por la poesía.³⁴⁷ El enamorado y el poeta también estudian las palabras y juegan con ellas y con los diccionarios. Por ejemplo en *SA* y en *UND* los protagonistas poseen una aguda conciencia del lenguaje: en la primera novela porque el amor actúa sobre el protagonista y lo hace más consciente del lenguaje,³⁴⁸ y en la segunda, porque el protagonista escribe para una revista y posee una amplia cultura artística y literaria.

³⁴⁵ En las páginas 72 y 175, respectivamente. En el cuento “45. La estampida” hay varios ejemplos de onomatopeyas originales: “El ung ung ung de las corvinas el vientre retumbando el sing sing sing de las balas, corvina roncando, balas rebotando, corvinas retumbando, balas roncando, corvinas sing sing sing balas ung ung ung corvinas retumbando, balas ene l blanco.” (página 165) También en *La tarde del dinosaurio* el cuento homónimo introduce una onomatopeya habitual en el lenguaje coloquial: “Zas – pensó-. Trascendente estáis. Es que no como”, página 88.

³⁴⁶ “Vía Láctea”, en *RN*, página 70.

³⁴⁷ Véase a modo de ejemplo “La índole del lenguaje” en *Cosmoagonías*.

³⁴⁸ Así lo admite el propio protagonista en una ocasión: “El lenguaje convencional estalla, bosque desfoliado, nazco entre las sábanas de Aída y conmigo nacen otras palabras, otros sonidos, muerte y resurrección. No amo su piel, sino su epidermis (...) Cobro una lucidez repentina acerca del lenguaje.” (*SA*, página 12 y siguientes). Más adelante reitera esta idea al afirmar: “A lo sumo adquiriré una conciencia más viva del lenguaje” (página 60).

Véanse algunos ejemplos: en *SA* el protagonista asocia palabras de similar pronunciación a partir de la contemplación del cuerpo de Aída. Por ejemplo, de la ostra que come su amada dice:

“Es un animal *muscoso*”, le digo. “Y musgoso”, dice ella. Mucosa contra mucosa; ostra, boca. El celo de la ostra, su boca. Su boca en celo devora la ostra. *En su lengua, la ostra es un músculo*. Animales ávidos en contacto ávido.³⁴⁹

La palabra despierta en el amante múltiples referencias y juegos. El lenguaje se transforma y le revela una nueva realidad acerca de su amada. Este tipo de asociaciones y juegos se repiten a lo largo de la novela. Los senos de Aída son “ubres” a los ojos del amante, el cual continúa el juego de asociación y relaciona esta parte del cuerpo de Aída y la palabra “ubres” con el término “urbes” (página 14); o en un fragmento posterior asocia espontáneamente “Seno, ensenada, sino” (página 32). En dos ocasiones el narrador apunta a los diccionarios. La primera referencia dice así:

Compro viejos y nuevos diccionarios para Aída. Los viejos son para leerlos, los nuevos sólo para consultarlos. En ellos buscamos palabras antiguas y palabras modernas, palabras que existen y palabras inventadas.

-Hay días en que amanezco muy *eme* –le digo a Aída.

Despierto membranoso y mamario, masturbatorio, meditabundo.

Me pongo místico. La amo inmoderadamente, como a un ídolo antiguo.

-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.

-Bruja, belga, barca, Barcelona, Bremen, bramido, branquias, belladonas, bostezo, bajo, besamano –agrego yo, enseguida.

A la noche, bajo la cama, los diccionarios están de pie. Dormimos bajo la O opalina, bajo la dorada D, y en mis sueños hay palabras que no conozco, como bastelo y bondino.³⁵⁰

³⁴⁹ *SA*, página 12.

³⁵⁰ Vid. página 77 de la obra citada.

Estos juegos de asociaciones se observan también en los cuentos. Por ejemplo en *La tarde del dinosaurio (TD)*, el cuento homónimo reproduce un diálogo en el que los personajes usan el lenguaje para divertirse:

- Soy un terranova –dijo, con dignidad.
- Un cocker –continuó su padre, repuesto de la sorpresa.
- Un ovejero suizo –agregó el niño.
- Un boxer.
- Un pastor alemán.
- Un bulldog.
- Un galgo.
- Un mastín.
- Un sabueso.
- Un alano.
- Un pequinés. Papá, ¿podemos hablar un momento?³⁵¹

Más adelante el narrador desgrana su propio diccionario amoroso en las páginas de la novela:

cubrir: llenar la superficie de una cosa. No cubro a Aída como los machos a las hembras, entre los animales, sino como las nubes al cielo: lento deslizamiento sobre su cuerpo, para tajarla, para que ahuyente la intemperie de ser una mujer sola.

yacer: yazgo con Aída, los dos juntos, de cara al techo como dos hermanos incestuosos, como dos hermanos bíblicos.

hacer el amor: antes de irnos a la cama, Aída y yo hacemos acopio de provisiones. Como Noé y su mujer, al entrar en el arca. Cigarrillos rubios, dos cajas. Encendedor a gas. Botella de agua. Una pequeña bola de hach. Papel de fumar. Un diccionario. (Aída, para contestar a tus preguntas de niña que descubre el lenguaje.) El teléfono, mudo bajo una almohada. Entonces, nos quitamos la ropa con alegría, como dos niños que por fin están solos en la gran casa abandonada.³⁵²

En *UND Jorge*, el protagonista, a menudo reflexiona acerca de las palabras y sus significados. En ocasiones utiliza la forma del diccionario:

³⁵¹ “La tarde del dinosaurio” en *TD*, página 96. Continúa en las páginas 103-104 y más extensamente en las páginas 106-108. En estas últimas páginas el juego provoca la descomposición de algunas palabras, por ejemplo: “lana-turaleza”, “por-tal”, “cal-culo”, entre otras (página 106) o “Con-ser-je”, “Con-cuerda”, “Con-torno”, “Con-te-estación”, “Conde-estable”, “Con-dición”, “Con-migo” (página 108).

³⁵² *SA*, página 98.

Azahar: palabra árabe con que se designan las flores blancas y fragantes de los naranjos. Los árabes -esos grandes jugadores-, imprimían flores de azahar al dorso de los naipes y de los dados, de ahí el nombre de la fortuna.³⁵³

Otras veces sus disquisiciones sobre la lengua se producen en la consulta de la psicoanalista que le trata su ludopatía o en esporádicos momentos de reflexión. La mayor parte de las veces, el tema dominante es el juego y sus términos técnicos. Por ejemplo:

La primera máquina tragaperras (*slot machine*) fue inventada por un tipo llamado Charles Fey, de San Francisco. (...) En estas nuevas cajas de Pandora, los pañuelos son fresas, los conejos son manzanas, y en algún momento ha de salir la combinación ganadora que suelte su chorro de monedas, como una cascada. “Lluvia de oro”, bautizó un fabricante español a su modelo de tragaperras.

-“Lluvia de oro”, se llama, también, a un servicio sexual anunciado en los periódicos –le digo a la psicoanalista. *Cascada, chorro, orgasmo*: el símil no es muy misterioso –agrego.³⁵⁴

Un último ejemplo de uso del diccionario se puede observar en el cuento titulado “La destrucción o el amor”, incluido en *DI*. En este cuento el protagonista imagina el significado del nombre de su amada:

Ana: *Voz que se usa para denotar que ciertos ingredientes han de ser de peso o de partes iguales.*³⁵⁵

³⁵³ *UND*, página 62. En la página 120 se repite la estructura: “*Ofuscado*: negro, sombrío, como boca de lobo. Me gusta esta metáfora.”

³⁵⁴ *Ibíd.*, página 37. Hay más ejemplos, como en la página 24 (sobre las “combinaciones” y las “tragaperras”), 43 (sobre el doble significado de “partida”, se repite en la página 100 con el binomio “parto-partidas”), 45 (sobre la palabra “cuerpo” y sus diferentes usos según el sexo) 47 (el verbo “gustar” con su ambiguo significado), 61 (el significado sexual de las palabras “bolsa” y “bolsa”), 64 (“romper” una relación), 99 (“acordar” con significado doble: templar las cuerdas de un instrumento o llegar a un acuerdo), 123 (“reconcomio”: una palabra que el protagonista detesta), 147 (“polvo” en su acepción sexual o bíblica).

³⁵⁵ “La destrucción o el amor” en *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997, página 151.

En los cuentos la técnica del diccionario es muy escasa, al contrario que en las novelas, como se ha podido ver arriba. Las reflexiones sobre el lenguaje, en cambio, son habituales tanto en las novelas como en los cuentos. Generalmente, se producen a raíz de una expresión o una palabra que llama la atención al protagonista, sensible a la belleza del lenguaje. En los cuentos titulados “Las avenidas de la lengua” (*MEI*) y “La índole del lenguaje” (*Cosmoagonías*) se analizan diferentes expresiones coloquiales y usos verbales. En el primero las reflexiones de la narradora giran en torno a unas frases particularmente interesantes y sugerentes desde su punto de vista.

Nunca decía simplemente “subí” o “bajé”, sino *subí arriba y bajé abajo*. Esta particularidad de su lenguaje me pareció muy reveladora. No hay sintaxis inocente. Con seguridad, quería reforzar la idea del verbo, porque *subir* le parecía muy inquietante: el espacio infinito se abre, lleno de misterio y de peligros desconocidos. En cuanto a bajar (bajar sólo, sin otra palabra que le acompañe) resulta igualmente estremecedor: nunca se sabe cuándo el descenso se detendrá, ni a los abismos que seremos conducidos. De este terror surge la necesidad de decir *bajé abajo*: ponemos fin a la acción de bajar, la detenemos en alguna parte.³⁵⁶

Partiendo de una redundancia habitual en el habla cotidiana, el personaje llega a desarrollar una compleja reflexión acerca del significado profundo de tal fenómeno. Es importante notar que es consciente de que en el habla no hay nada inocente, que todo lo que se dice revela parte de los pensamientos más ocultos del individuo. Siendo esto así, el examen de una frase casual puede llegar a ofrecer inesperados significados o interpretaciones complejas, como se ha podido ver en el fragmento transcrito. Lo mismo sucede con el uso de los tiempos verbales perfectivos e imperfectivos a partir de la frase: “He subido arriba y no te encontré” (página 93). Pero resultan más reveladoras todavía las últimas palabras de la narradora:

³⁵⁶ “Las avenidas de la lengua” en *MEI*, página 92.

Caminaba. Me sentía bien con el lenguaje. Caminaba; iba y venía sin rumbo fijo por las avenidas que se encendían lentamente y, si bien supuse que todo andar conduce a alguna parte, el mío sólo me conducía al interior de las palabras, donde me siento segura.³⁵⁷

La afición de la protagonista por la lengua se debe a que ésta constituye un modo de evitar la angustia de la realidad, incluso de aquella que proviene de los discursos ajenos, los cuales son difíciles de traducir con exactitud ya que el receptor los interpreta desde su punto de vista. La fragilidad del vínculo comunicativo resulta amenazadora o produce angustia en algunos personajes, que temen no ser comprendidos o les asusta quedar aislados del tráfico verbal.

En *Cosmoagonías* se encuentran reflexiones interesantes acerca de las palabras y el lenguaje en términos que sitúan el cuento dentro de la red intertextual de la autora con otros de sus cuentos y novelas.³⁵⁸ “La índole del lenguaje”, en lugar de centrarse en el contenido profundo de las palabras, se interesa por el uso que se hace de él, por las causas a las que puede servir de instrumento. El narrador de esta historia es un niño que aprende progresivamente las reglas ortográficas, a través de diferentes métodos mnemotécnicos, y también el uso de nuevas palabras en su vocabulario. Por ejemplo, para recordar que “ojo” no lleva hache piensa en los ojos de los peces, cuya redondez le recuerda la ausencia de la consonante muda; para adoptar una nueva palabra le da uso y la relaciona con otras de forma y sonido parecido, como la palabra “efímero”, la cual le recuerda, por su parecido, a “efemérides” y a “enfermedad”. Sus dificultades con la lengua y su relación conflictiva con el oficial que le da clases en el colegio, le hacen descubrir algo muy importante: que la lengua pertenece a los que sostienen el poder y que los sometidos deben callar y acatar las órdenes.

³⁵⁷ *Ibíd.*, página 95.

³⁵⁸ Por ejemplo, se observa relación intertextual con el anterior cuento citado: “Las avenidas de la lengua” (*MEI*) y con otro cuento incluido en *Cosmoagonías* titulado “La sintaxis”. Asimismo en *LMP*, las reflexiones de Oliverio acerca de las palabras, a las que siempre imagina con formas materiales diversas, le proporcionan un nexo con este cuento (vid. capítulo titulado “V. Oliverio. El llanto”).

Así pues, la lengua puede ser utilizada como medio lúdico de conocimiento del mundo, de uno mismo y de las personas, también como instrumento de poder y como método silenciador. El lenguaje, por tanto, es de naturaleza ambigua, pero siempre desencadena en los personajes de Peri Rossi la imaginación y la reflexión sobre el ser y el mundo, en un universo lingüístico lacaniano. Para el poeta, el lenguaje resulta de gran valor, pues con él puede expresar todo tipo de nociones, sentimientos y pensamientos. Para el que ostenta el poder es una forma de controlar, ordenar su mundo e imponerlo sobre otros.

IV.4.2. Los juegos tipográficos

El origen de esta técnica tan novedosa se encuentra en el poeta Stéphane Mallarmé, en su reconocido libro *Un coup de dés*. Se trata de la renovación técnica-estilística del poema que ya propone este poeta simbolista, es decir, del poema en el espacio. Además del impulso esteticista del simbolismo más francés, tiene interés en la reestructuración del discurso poético. Como apunta Eva Valcárcel:

Su estética se basa, esencialmente, en un proceso intelectual, en un esfuerzo para crear belleza, para extremar la significación. Al plantear la crisis del verso, defiende una libertad más efectiva (...) Al prescindir de la regularidad de las líneas horizontales y decidirse por unidades de variable extensión, en escalonamiento oblicuo, los espacios blancos adquieren una significación especial. (...) Esta dispersión configura un diseño espacial. En su factura tipográfica, el poeta prescinde de las nociones de anverso y reverso. Cada unidad poética se estructura en doble página, disposición que facilita la visión y la lectura simultánea.³⁵⁹

Resulta fácil percibir en esta estética la influencia de la pintura o la arquitectura. La espacialización, como recurso formal, proporciona movilidad al texto, puesto que puede producir el aceleramiento o la ralentización del ritmo. Tales ideas acerca de la

³⁵⁹ Eva Valcárcel, *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, páginas 13-31.

distribución del poema influyen poderosamente en las vanguardias, sobre todo en el cubismo y en la plasticidad tipográfica futurista. Mallarmé configura una nueva forma estructural del poema; añade Valcárcel:

Sus poemas son modelos de arte en el espacio, un diseño estructural relacionado con una creación plástica. (...) Las contigüidades en blanco, recortando el texto tipografiado, transmiten una especial sugestión, pueden marcar, incluso, los silencios. La lectura global, recomendada por el autor, puede proporcionar la imagen de una constelación.³⁶⁰

El arte, ya desde fines del siglo XIX, aspiraba no sólo a deleitar a través de la exaltación de la belleza, sino también a revolucionarlo todo, activar las ideas, transformar el mundo. La contemplación queda en segundo plano frente a la militancia de las vanguardias, que ambicionan la fusión de los contrarios y, con ello, hacer del conocimiento de lo externo u objetivo, una forma de conocimiento interno o subjetivo. El artista que explora la realidad se explora a sí mismo. Así resulta que la creación artística nunca es completa, debido a la movilidad del mundo, al cambio que se opera continuamente en él, y al cambio constante que también observamos en nosotros mismos. Surge, entonces el arte del fragmento en contra de la unidad que caracterizaba a la obra clásica. Tal fragmentarismo hace de la poesía el género literario más importante de este período innovador; se desarrolla como una forma de carácter abstracto, con relaciones implícitas y no siempre fácilmente visibles entre los conceptos, no como una ordenación jerárquica de los elementos. La obra no depende de las formas convencionales y se organiza de diversos modos, a veces con multiplicidad de lecturas (los caligramas de Apollinaire, por ejemplo), siempre con la presencia de otras disciplinas artísticas. De ahí es de donde Peri Rossi extrae el uso de los espacios en blanco entre las líneas, de donde surge la mezcla entre tipografía narrativa (el texto de

³⁶⁰ Las citas unificadas van de la página 22 a la 24.

líneas continuas) y tipografía poética (las columnas de versos), de donde toma modelos para *collages* procedentes de textos distintos.

Relacionada íntimamente con los cuentos líricos, la espacialización de las oraciones, frases o palabras se convierte en un recurso muy utilizado por Peri Rossi. El ritmo se detiene, la voz se transforma en solemne susurro o eco distante... Es lo más cercano a la voz lírica e intimista, y al propio poema.

Ejemplos de espacialización son abundantes en las primeras novelas y en los cuentos más líricos, como se ha dicho. En *LMP* hay constantes muestras del uso de esta técnica propia de la lírica vanguardista. Véase a modo de ejemplo este breve extracto:

(...) el ruido de la casa eran vidrios rotos, muebles quebrados, paredes estriadas,
cerámicas desmayadas, sangre sangre que corría y cuando se detuvo
cuando todo movimiento se hubo detenido
en silencio
en procesión
todos los primos fuimos bajando del peral, despacio
hasta la casa,
ya no se oía nada
más que el lento mecerse de la hamaca de la abue-
la solitaria y vacía.³⁶¹

La intercalación en el texto narrativo de este tipo de líneas breves sangradas introduce el componente lírico en el discurrir verbal de los personajes. Oliverio y Federico son los que más acuden a este recurso; del resto de los primos sólo Óscar, el hermano de Oliverio introduce un breve destello de poesía en su reflexión en el capítulo “XVII. SEGUNDO FINAL. Óscar”. En cambio, en los capítulos en que Federico habla de sus pasiones amorosas la poesía transforma el texto completo, que se vuelve narración lírica. En estos capítulos se elabora un collage de líneas sangradas, versales y narrativas.

³⁶¹ *LMP*, páginas 222-223. También hay breves muestras de esta técnica en las páginas 180, 181 y 233.

piel como bolsillos que la arrullan
 no podré ya acostarme sin mirarla
 y si está su piel en pie
 como una pequeña melancolía que se estuviera yendo yo fluiré
 detrás de ella

(“Compañeros:

En esta noche todo invita a la meditación y al recuerdo. Por aquí,
 por allá quedaron desvelados y clamando justicia los cadáveres de
 nuestros amigos, despedazados en embajadas y emboscadas funestas
 (...)³⁶²

En este breve ejemplo es posible captar el juego espacial de las palabras, al tiempo que se comprueba la mixtura o collage de textos de diferente naturaleza, puesto que las palabras que aparecen recogidas entre paréntesis pertenecen a un discurso de carácter panfletario y político. El collage encaja todo tipo de textos sin aparente discriminación: verso o prosa, discurso o narración, etc.

Las primeras colecciones de cuentos de la autora uruguaya dan fe del uso de la espacialización y la mezcla de géneros líricos y narrativos. La experimentación visual, estructural y semántica ha dado textos similares a los ejemplificados arriba en *LMP*. Así, en los cuentos abundan textos narrativos con huecos y sangrados que recuerdan a la poesía, textos que se mueven entre la prosa y el verso por su contenido o su forma, narraciones que derivan en versos sueltos o dispersos en la página, etc. Estas técnicas heredadas de las vanguardias se observan en *MA*, *IP* y *TD*. En los cuentos de *MA* el contenido lírico se refleja no sólo en el estilo de la narración sino también en las

³⁶² *Ibíd.*, página 98. Los capítulos más representativos de los raptos poéticos de Federico son “VII. FEDERICO. Alejandra” y “X. FEDERICO. El incesto”. En el capítulo “XIII. Páginas del Diario de Federico” se intercala un poema fuera del texto narrativo, al final del capítulo, que se titula “A ELLA” (páginas 193-195). También Oliverio intercala algún poema en sus narraciones, en este caso -como en el anterior- las líneas versales están separadas claramente del cuerpo del texto. Así, en los capítulos “I. OLIVERIO. Los sueños” (páginas 7 y 8) y “V. OLIVERIO. El llanto” (páginas 79 y 80). El poema intercalado separadamente del texto narrativo también se da en *LNL* en las páginas 39-40. Otro poema que aparece intercalado en esta novela está en letra bastardilla y en italiano; pertenece al doce *stil novo* (página 77). En la página 191, además, se reproduce en alemán un fragmento de la canción titulada “Lili Marlen”. La canción se comprime, en forma versal, en el margen izquierdo del texto mientras que en el margen derecho continúa la narración de forma tradicional. Como si al leer el cuento se oyese de fondo la canción y se entremezclasen ambos textos, creando nuevas connotaciones.

frecuentes líneas versales que se combinan con el cuerpo del texto, creando de esta forma espacios en blanco de interesante efecto visual. Por ejemplo:

La esperé en vano todo el primer largo día.
Esperé a Ariadna. Ariadna no llegó.
En vano esperé a Ariadna todo el largo primer día.

Ariadna no llegó no llegó NO.
Ariadna en vano todo el día.
Todo el día Ariadna no llegó.
Ariadna esperada en vano.
Todo el día no llegó.
Ariadna en vano.

Las ratas zumbaban alrededor su misa hambrienta. Los vidrios, verdes, sin cortinas, limpios, daban frío.³⁶³

Los versos irrumpen en la narración y se angostan a medida que el protagonista cae en la desesperación y el vacío. La sensación de caída vertical, el vértigo de la angustia y el abandono se plasman de manera visual y semántica. El personaje agoniza en el museo abandonado, sus palabras se acortan. Los espacios que median entre las palabras sugieren silencios o pausas en la voz lírica, que duda y se inquieta: son significativos, como también lo es el uso inesperado de las mayúsculas sin mediar puntos gráficos. Estas peculiaridades gráficas, que se extienden al paréntesis y las comillas, además del uso de la bastardilla, tienden a intensificar el significado y el sonido de las palabras que enmarcan. En el caso del ejemplo, la negativa es clara, rotunda y desesperada, al estar escrita en mayúsculas y en una línea versal separada en dos. Es importante señalar que en esta colección de cuentos y también en *IP* -además de la novela *LMP*-, como se verá más adelante, se encuentran muchos ejemplos de uso intencionado de los signos gráficos de la lengua.

³⁶³ “Los juegos” en *MA*, página 104. Véanse también las dos páginas previas. Hay más ejemplos de este tipo en “Un cuento para Eurídice” (páginas 111, 113-115, 119-121, 123, 126) y “Los refugios” (páginas 142, 144 y 145).

En *IP* los cuentos, poemas y relatos que componen esta colección carecen en su mayoría de título de tal forma que cada unidad se separa de la anterior al situársela en la página siguiente. Cada nuevo texto se encuentra numerado, pero hay algunos que poseen título, como podrá comprobarse si se examina el índice de este libro. Fragmentos como el número 20 y 21 son poemas, otros, como el 22, por ejemplo, son brevísimos relatos, y, por último, prácticamente todos los que llevan título y otros que no, son cuentos breves en los que se dan diversas posibilidades de alternancia entre verso y prosa. Los cuentos y relatos, como algunas novelas, insertan ocasionalmente una breve serie de versos o de líneas que se desgajan del texto y provocan un llamativo choque visual. De forma similar a las novelas, estas inesperadas dispersiones del texto en prosa detienen el ritmo de la acción e introducen un paréntesis lírico en el que el personaje se suspende, se libera del tiempo y del espacio o introduce una reflexión que al narrador le interesa destacar. El conjunto de cuentos, relatos y algunos poemas, que supone *IP* forma un caleidoscopio de situaciones, sentimientos y reflexiones en el que los géneros se alternan y se mezclan sin mostrar preocupación alguna por seguir la normativa literaria tradicional, defensora de la separación tajante de los géneros y de su clasificación jerárquica. Por ejemplo, en “26. Los trapezistas” se aprecia el efecto visual y significativo del uso inesperado de líneas versales en el texto narrativo. El cuento empieza como un texto narrativo convencional, pero en la página que sigue al comienzo del cuento (página 66), comienza a transustanciarse en un poema narrativo en el que se insertan algunos fragmentos en prosa hasta que la transformación al poema es completa en la página 70. El cierre del cuento, en cambio, se realiza bajo la forma narrativa tradicional. Véase una muestra:

Tu fotografía su vago mensaje
hagan cementerio en mi corazón

tu fotografía
 la sonrisa
 montada
 a
 lomos
 de tu partida

tu fotografía
 y
 el
 Comisario

registrándome la casa los papeles los libros los recuerdos el álbum el herbario la azotea el interior de los muebles la heladera las revistas de cine y de fotografía la agenda (...) ³⁶⁴

El ejemplo demuestra que la autora da libre uso a la imaginación en lo que se refiere a la manipulación del espacio de la página en blanco. El protagonista de este cuento híbrido expresa su desazón ante el peso del poder dictatorial. Su angustia se refleja más inmediatamente en los versos. Con gran pericia Peri Rossi acerca los personajes al lector: los versos sitúan en primera plana los sentimientos de los personajes y provocan un efecto visual llamativo. Como se ha visto en el ejemplo anterior a éste, los versos de este fragmento se van acortando hasta desaparecer, como si el mismo personaje desapareciera con su discurso.

En *IP* el germen poético se enriquece en el manejo de la prosa y el verso; la narración toma forma de poema o deriva en lirismo según la ocasión; también hay uso de la prosa poética con alternancia entre el verso y la prosa. Dos ejemplos de prosa poética se localizan en este mismo libro: el relato número 34, que hacia el final inserta un breve fragmento en prosa y el cuento en verso titulado “44. El contrato social”, donde la prosa ocupa sus páginas finales.

Otra colección de cuentos que juega con las posibilidades del espacio y de la mezcla de géneros es *La tarde del dinosaurio (TD)*, aunque, en este caso, la

³⁶⁴ “25. La deserción”, en *IP*, páginas 70-71.

experimentación es menor y ya se apuntan los rasgos que la narrativa posterior de Peri Rossi conservará hasta la fecha, como la moderación de la amplificación y de otros recursos retóricos, y el abandono de los juegos gráficos. Un ejemplo de hibridación de géneros y juego gráfico lo constituye el cuento titulado “La historia del príncipe Igor”. El cuento comienza en verso con alternancia de fragmentos en prosa que luego dominarán un texto en el que hay una destacada separación entre los párrafos. Dicha separación señala, por ejemplo, las pausas temporales, un avance en la historia o un cambio de tema.³⁶⁵

En las novelas rossinianas no resulta raro encontrar espacios en blanco e intercalaciones de poemas o versos dentro o fuera del cuerpo del texto narrativo. Como ya se dijo en el apartado dedicado a los géneros literarios, Peri Rossi mezcla los géneros líricos y narrativos en toda su producción, con excepción de sus dos últimas novelas y sus últimas colecciones de cuentos los cuales, todos ellos, se orientan hacia una narratividad depurada de mezclas de géneros. Por otro lado, la construcción de sus novelas se basa particularmente en el fragmento lo cual la lleva a utilizar con gran frecuencia los espacios en blanco para separar los fragmentos. En la producción cuentística de Peri Rossi también se nota el uso de la espacialidad: aunque cada cuento preserva una unidad clara y marcada, también se aprecian breves espacios vacíos que señalan pausas breves, cambio de tema o lugar, etc. En el caso de las novelas, estos huecos tienen como finalidad la separación de los diversos fragmentos que conforman la novela, señalando, de forma similar al cuento, las pausas entre unos y otros, el cambio de tema, etc. A veces estas espacializaciones se dan a causa de la introducción en el texto de cartas, poemas o recortes de periódicos. Otras veces, estos espacios en blanco

³⁶⁵ Otro ejemplo de especialización se encuentra en “El viaje”, cuento incluido en *Una pasión prohibida (PP)*, donde se intercalan dentro del texto en prosa una serie de apuntes tomados por el protagonista sobre Malibur, el país al que desea ir. Dichos apuntes se presentan en columna, con ideas ordenadas en guiones. (Véanse las páginas 65-66.)

señalan la ausencia o la elisión de un discurso que el lector debe reconstruir en su mente, como el tapiz que aparece en *LNL*.

El collage de textos también se da en diversos capítulos de *LMP*. Capítulos en los que Federico deja correr su imaginación poética y encaja textos de otros poetas y citas distorsionadas de figuras históricas que hablan de la crisis de su país.³⁶⁶ En cambio, el capítulo “XIV. Oliverio”, por ejemplo, intercala sólo textos narrativos distintos. El primero pertenece a Oliverio y se construye sobre la base de la repetición insistente y la oración religiosa distorsionada; los textos siguientes son citas de diversos personajes reales: Roberto Fernández de Retamar, Comandante Ernesto Guevara, Juan José Arreola y, de nuevo, Retamar. Las tres últimas citas se reproducen en bastardilla y todas van entrecomilladas y seguidas de la indicación de la fuente entre paréntesis. El collage resulta altamente productivo a nivel estructural, visual y semántico. En *LNL* los ejemplos no faltan, como se habrá podido deducir tras la lectura del apartado de este trabajo dedicado a la intertextualidad. Los espacios en blanco, de variable extensión, introducen nuevos fragmentos y nuevos textos, por ejemplo, un artículo periodístico:

El titular de la foto decía: UNA COMPUTADORA CON CORAZÓN. Y la leyenda, en caracteres más pequeños, informaba:

Horst Chlebus, oficinista de Dusseldorf, de 49 años, pudo reunirse con su madre, Elfriede, después de 35 años de separación. Madre e hijo fueron separados al finalizar la II Guerra Mundial, y ambos creían que el otro había muerto. (...)³⁶⁷

³⁶⁶ Un ejemplo muy claro se localiza en las páginas 155-156 de la novela. Los versos de Federico se alternan de forma regular con los de otros autores cuyos nombres figuran en una nota a pie de página y que se transcriben en bastardilla y entre paréntesis.

³⁶⁷ *LNL*, página 182. (En negrita en el original.) En otras páginas se encuentran más ejemplos: un diario de a bordo encuadrado en la página 19, en las páginas 146-149 los espacios aumentan debido a la reproducción de varias cartas que los personajes intercambian entre sí. La cita que Equis y Graciela envían a Morris está en bastardilla y en párrafo independiente. Los fragmentos que se ocupan del tema de “EVA” (páginas 151-161) se presentan por separado: el primero es una breve confesión de Eva en negrita, una página después se reproduce una noticia acerca de un embarazo no deseado, en la página 157-161 se muestra una serie de fragmentos de los cuadernos de varios alumnos de Graciela en bastardilla y con faltas ortográficas al modo de los niños. El capítulo “El viaje, XIX: Londres” comienza con una cita en bastardilla de Equis y con la breve narración de un enigma que se le presenta a Equis en sueños; el enigma, además, se transcribe en letra bastardilla. En la página siguiente se desarrolla el capítulo en el cual aparece de nuevo la bastardilla cuando se transcriben los informes de la Boyer acerca de los

En esta novela, además de otros ejemplos, la descripción del tapiz en letra bastardilla se realiza de forma inesperada e irregular mediante fragmentos situados entre el final y el comienzo de algunos capítulos. A veces, algunos fragmentos del tapiz aparecen uno tras otro pero siempre escritos en páginas independientes.³⁶⁸ La identificación de los fragmentos que pertenecen al tapiz, por tanto, es veloz: su forma y disposición llaman la atención al lector sobre ellos.

En ocasiones el uso del espacio en blanco en las novelas destaca la presencia de un fragmento particularmente breve, como un apunte, una reflexión o un comentario que el personaje añade a su discurso. En *SA* y en *UND*, por ejemplo, se dan varios casos. Sin embargo, el juego de las líneas separadas del texto o desgranadas en el blanco de la página como un poema cubista es propio de las primeras colecciones de cuentos de Peri Rossi y también de su primera novela, *LMP*.

Por otro lado, la escritora uruguaya también plasma otro tipo de juegos tipográficos, en su mayoría de carácter más lúdico que lírico, tal como son el uso inesperado de las mayúsculas, la ausencia de puntuación o de marcas de diálogo, la utilización de comillas o paréntesis explicativos, además de la presencia de textos en bastardilla y de títulos sorprendentes. Los neologismos y las listas de palabras de un diccionario o listas de números también le confieren al texto una intención experimentadora y audaz. Todos estos procedimientos transmiten el juego de la palabra

cargamentos de judías embarazadas (páginas 169-170). Por último, en la página 189 se transcriben las letras del cartel de un local de strip-porno en líneas centradas y en letra mayúscula. La inserción de textos no siempre es visible mediante el uso de los espacios en blanco. A veces el texto inserto aparece destacado por algún título o por el uso de grafías distintas. Por ejemplo: en la página 70 el texto narra una noticia precedida por el título: "De los diarios", asimismo, en las páginas 119-124 se inserta el apéndice sobre la metrópoli de Morris cuya forma es igual al resto del texto narrativo excepto porque está entrecomillado y precedido por su título. En las páginas 127-130 se inserta dentro del texto narrativo un cuestionario que Morris debe cubrir. Las preguntas están precedidas por un número y la letra está en bastardilla; las respuestas se desarrollan en letra normal.

³⁶⁸ Véanse, por ejemplo, en las páginas 72 y 73 ó 112 y 113-114.

desde la mirada de un niño que aprende el código establecido para romperlo o desde la mirada hipnotizada de un exiliado, de un amante solitario o de un ludópata.

El uso de comillas, mayúsculas y de letra en bastardilla o en negrita se destina a las citas, la reproducción de noticias, carteles, fragmentos o poemas en lengua extranjera, etc. Las comillas y la bastardilla, además, introducen el pensamiento o el recuerdo de algún personaje, como sucede en *ADD* con los fragmentos en bastardilla que cuentan los recuerdos de infancia del protagonista y sus primeras experiencias con el síndrome de Stendhal. La bastardilla también se utiliza para introducir una variante en el discurso ajena al pensamiento del personaje. Así en *LNL* y su descripción del Tapiz de la Creación³⁶⁹ o en “La Anunciación”, cuento incluido en *RN* en el que la bastardilla sirve para diferenciar los discursos de los dos personajes que protagonizan el cuento: el niño, cuya narración se recoge en letra normal y la mujer que el niño confunde con la Virgen, que narra en letra bastardilla. Hay una amplísima gama de ejemplos que se pueden aportar del uso de estos recursos gráficos que la autora explora a lo largo de toda su producción, ya sea en cuentos o en novelas. *LMP* y *LNL* ofrece gran cantidad de juegos tipográficos, por ejemplo, la rotundidad de las mayúsculas en esa frase que cierra la primera novela de la autora: “HEMOS LLEGADO”³⁷⁰ la cual anuncia el fin de una etapa de horror de la dictadura y de la tradición y el comienzo de un tiempo joven lleno de promesas y esperanzas. Los títulos de esta novela también combinan la mayúscula con la minúscula. La letra mayúscula se usa para señalar la voz narradora del capítulo y la minúscula indica el título del capítulo, por ejemplo: “II. OLIVERIO. Los

³⁶⁹ La intertextualidad que muestra esta novela lleva a la autora a utilizar con mucha frecuencia la bastardilla para indicar títulos o escribir citas, instrucciones, etc. Muchas veces la bastardilla se usa también para recalcar una palabra que interesa especialmente al narrador o a algún personaje. Por ejemplo: “Desaparecer deja entonces de ser un acto voluntario y se convierte en una actitud pasiva; *nos desaparecen*, decía Vercingetórix, las pocas veces que se refería al hecho.” (página 55) o “Le llaman a eso *fantasía* (hizo un gesto de asco). Lo maravilloso es *real*, alcanza con descubrirlo.” (página 142).

³⁷⁰ *LMP*, página 236.

orígenes.”³⁷¹ Los capítulos que corresponden a Federico hacen alarde de mayúsculas sonoras e inesperadas, grafías que se saltan la norma, etc. Por ejemplo: “Ke lo maten a ése, a ÉSE. Ke lo maten bien kon tiros de fusil” (página 100) o “No Hay Que HalarMarse” (página 103) o “(...) destruye, no exenta de cierta gracia inglesa levemente irónica el Mal y Las Monstruosidades de Este Mundo Tan Evolucionado, claro está, si lo miramos desde el siglo pasado.” (páginas 142-143).³⁷²

El uso de paréntesis, por otra parte, es muy habitual en Peri Rossi quien recurre a ellos cuando desea introducir un comentario o una explicación que, generalmente, suelen ser irónicos. A veces, el tono irónico se observa en los paréntesis que se desarrollan en párrafos extremadamente largos. Las novelas aportan abundantes ejemplos. Por ejemplo, *LMP* acude a muchos paréntesis breves explicativos:

Una vez estaba en la confitería con mi madre, tomándome un helado de frutilla y de limón (lo elegí por la combinación de colores y no por el sabor) y vi una mujer muy sentada en una silla delante de la mesa donde la habían servido un pocillo de café.³⁷³

Algunos de esos paréntesis son líricos, otros son irónicos, otros constituyen meras aclaraciones o muestran explicaciones y datos sobre diversos hechos, motivos y pensamientos.

También en *LNL*, el capítulo “El viaje, V: Historia de Equis” con la nota a final de página número 3 se ejemplifica el uso de varios paréntesis largos explicativos los

³⁷¹ En varios capítulos se omite el nombre en mayúsculas del margen izquierdo y sólo figura el título en minúsculas del margen derecho. Por ejemplo: “IV. La obra”. Otras veces las mayúsculas no indican el narrador sino que introducen un título que indica la estructura de la novela: “XVI. PRIMER FINAL. Oliverio” o “XVII. SEGUNDO FINAL. Óscar”. La excepción a este esquema lo constituye el título: “XV. ALINA, junio, 1966” que se encuentra en el margen derecho pero incluye el nombre en mayúsculas del narrador. En los otros casos, la ausencia del nombre del narrador universaliza el significado del texto y posibilita una mayor identificación por parte del lector.

³⁷² También en la página 102 las mayúsculas se localizan en lugares sorprendentes: “¿QUIÉN?/ ¿quién?/ Quién?/ ¡QUIÉN!”. Los versos se disponen de forma escalonada y hacia la diagonal derecha de la página.

³⁷³ *LMP*, página 49. En esta novela varias muestras del uso de paréntesis explicativos se encuentran, por ejemplo, en el capítulo “III. La muerte de mi padre”. A éstos se añaden los paréntesis largos en las páginas 53, 60, 72, 94 y especialmente 96-99. Los intervalos poéticos no excluyen el uso de paréntesis, como se ve en el capítulo “VII. FEDERICO. Alejandra”.

cuales constituyen párrafos por sí mismos y glosan el título de la obra que los encabeza.³⁷⁴ Los libros de cuentos también emplean paréntesis frecuentes de variable extensión. En la novela corta “Los extraños objetos voladores”, incluida en *MA*, se encuentran distintos ejemplos como el que sigue:

Y Sebastián había aparecido alguna vez, sólo que cuando ellos no lo esperaban (el viejo lo había traído envuelto en el diario, bajo la bolsa de maíz, y le había desplegado la hoja entintada delante suyo, inútilmente, porque ella hacía años que no sabía leer, desde que nació no sabía leer, pero fue capaz con todo de reconocer en el borroso recuadro de imprenta una fotografía de hijo ahora con el entrecejo espeso, la barba haciéndole más sombras que los ojos entrecerrados, y un aire de resignación y de miedo que se pasaba de la fotografía borrosa a los borrascosos ojos que miraban.)³⁷⁵

Hay textos que desarrollan el paréntesis en párrafos aparte del texto central, como sucede en “Un cuento para Eurídice” de *MA*:

(Para nosotros dos, salvados por azar de la destrucción completa y aislados -¿protegidos? ¿salvados?- sostenidos, reunidos por azar en un museo desierto, vacío donde debíamos esperar una muerte segura y -suponíamos-benigna.)³⁷⁶

El uso del paréntesis no muestra variaciones ya sea en el cuento ya sea en la novela. Este recurso resulta llamativo debido a que introduce el efecto de una pausa en el ritmo de la historia acompañada generalmente de un momentáneo cambio de tono. Al mismo tiempo se añaden atractivas informaciones y detalles acerca de los personajes o de temas diversos. La productividad de este recurso se aprecia en el uso continuado que

³⁷⁴ En *LNL* también se ven otros ejemplos de paréntesis largos, es decir, compuestos por varias frases, en las páginas 60, 99, 100, 107, 138 y 166. La siguiente novela, *SA*, muestra un amplio uso de paréntesis largos, carentes de ironía, como en las páginas 46, 47-48, 52, 53, 54-55, 62-63, 65, 102-103 y 137. En *UND* se utiliza normalmente paréntesis breves, pero hay muestras de lo contrario en las páginas 25, 45, 51-52, 64, 86, 111 y 132. De la misma manera, *ADD* acude a los paréntesis breves, pero también a los extensos en las páginas 29, 31, 32, 34, 40, 51, 53, 78, 123, 132, 134-135, 138, 168-169 y 196.

³⁷⁵ “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, página 19.

³⁷⁶ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 115.

Peri Rossi hace de él, el cual aporta al texto narrativo heterogeneidad temática, complejidad estructural y variedad de ritmos y tonos.

La puntuación ausente o arbitraria es otra característica de las primeras producciones narrativas y poéticas de nuestra autora. El juego y la experimentación vanguardista conducen a ensayar formas textuales en las que se transgreden las normas establecidas y se sustituyen por un manejo libre motivado por la propia imaginación personal. La puntuación libre se observa en fragmentos narrativos breves contagiados de lirismo. Las novelas *LMP* y *LNL* son las que más recurren a esta forma, lo mismo que las primeras colecciones de cuentos: *MA* e *IP*. Posteriormente, en las novelas y cuentos que siguen a los mencionados, la puntuación se ajusta más a la norma y sólo esporádicamente se encuentran breves pasajes con ausencia de puntuación. Los raptos de imaginación de Oliverio conducen al personaje a expresar su mundo interior mediante un monólogo narrativo que muestra al lector una gran variedad de temas, sobre los cuales va y viene en múltiples saltos, relacionando unos y otros mediante un ejercicio continuo de asociación o por medio de cambios circunstanciales que desencadenan en él el torrente verbal interior. Debido a ello y a que se trata de un niño sensible a los matices de un lenguaje que descubre poco a poco, la puntuación escapa a su control y se vuelve inestable por momentos. En este conato de rebeldía se captan muchas veces matices líricos y cierto afán lúdico. Véase el ejemplo:

Entretanto, todos primos nos acercamos a la mesa, rodeándola silenciosamente, acechándola, la mesa, la muñeca, la bonita carga que soporta, los ojos vivos de la muñeca, la piel de cera las manos enceradas el pelo natural las abejas de los ojos las piernas esmaltadas barnizadas y tan bien, la luz que viene de la lámpara bañando la muñeca muñequita mus mus.³⁷⁷

³⁷⁷ *LMP*, página 120. Muchos ejemplos de este tipo se pueden observar en la novela. Véase el volumen de ejemplos en las muchas páginas donde se da este fenómeno: 46-47, 68-69, 75-76, 79-80, 94-97, 99-100, 102-104, 106, 124-125, 130-132, 135, 142, 144, 146-147, 149, 150-151, 154, 171-175, 177, 180-181, 187, 192, 194-195, 197, 217, 236.

La forma en que se desarrolla este tipo de puntuación ausente o no normativa es gradual, como se aprecia en el ejemplo. Oliverio se entusiasma o se excita ante lo que ve o lo que piensa. La velocidad aumenta en el ritmo del párrafo con la enumeración y se vuelve raudo en virtud de la ausencia de comas. Así pues, este personaje transmite al lector esa hiperactividad mental, tan característica de muchos personajes rossinianos, que oscila entre la veloz narración y el delirio lírico. Los episodios que reproducen la voz de Federico también suponen un amplio muestrario de puntuación ausente que remarca el sentido lírico del texto y agiliza su ritmo interno. Por ejemplo:

ella la guarda como un tesoro
 ella la cuida la mima la protege
 como a un animal marítimo nocturno y enigmático
 el lomo azul el vientre de coral la cima viento³⁷⁸

La voz lírica de Federico prescinde de forma inesperada de la puntuación, sin marcar necesariamente una gradual prescindencia de la norma lingüística. Sus juegos remiten, como se ha dicho, a la poesía vanguardista.

La nave de los locos también recurre a la puntuación ausente o arbitraria en puntuales ocasiones. Es habitual, por ejemplo, el uso de puntos en lugar de puntos suspensivos para remarcar algunas palabras y acentuar la pausa:

Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis. Vosotros sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante.³⁷⁹

³⁷⁸ *Ibíd.*, página 94. Los capítulos VII, X, XIII y XVIII son narrados por la voz lírica de Federico quien, con frecuencia, se salta la puntuación y experimenta intensamente con las grafías.

³⁷⁹ *LNL*, página 10.

Los puntos, en este caso, funcionan como comas: separan los elementos de una repetición y una enumeración paralelística, motivadas ambas por la cita bíblica que encabeza el capítulo. Los puntos establecen un ritmo entrecortado y reflexivo, donde cada palabra es observada con lupa y trae a colación otras que pertenecen al mismo campo semántico de lo ajeno. Esta forma de puntuar el texto se repite en otra ocasión en la novela, por ejemplo, a raíz de un sueño enigmático, Equis reflexiona sobre el acertijo propuesto haciendo uso de este tipo de puntuación: “Cuál es. El tributo mayor. El homenaje. Que un hombre. Puede hacer. A la mujer. Que ama.”³⁸⁰ Esta forma pausada y cuidadosa de aquilatar las palabras posibilita al personaje un acercamiento a la verdad reveladora de su contenido. El lenguaje contemplado de forma distinta, ajeno a las normas tradicionales, puede llevar a comprender lo que hasta entonces era inalcanzable para el personaje. Al mismo tiempo, esta comprensión libre a partir del lenguaje ofrece al lector una novedosa visión de la realidad.

Las colecciones de cuentos también ejemplifican ese desafío a la norma que se refleja en los juegos de palabras, espacios y grafías contemplados arriba. La puntuación sorprendente también colorea los cuentos líricos de la autora, aquellos que se localizan en su primera etapa de escritura: *MA* e *IP*. En el primer libro, los poemas que se insertan en los cuentos frecuentemente muestran una puntuación que desaparece y aparece de forma inesperada:

(Ariadna, ya por ti el sueño apagado
de las noches ausentes los planetas
frecuentes en sus fauces gira
la órbita del mundo si vinieras las distancias

³⁸⁰ *Ibíd.*, página 190. Véase también un uso similar en las páginas 186, 189 y 196. *SA* también muestra ejemplos de puntuación similar a la de estos ejemplos. Así, en las páginas 97 y 98 la enumeración de los sonidos que emite el cuerpo en el acto amoroso se elabora mediante puntos, no comas. En la página 148, por otro lado, se da un caso idéntico al analizado en *LNL*. El protagonista desgaja muy brevemente un proverbio hebreo que encabeza el último capítulo usando los puntos y la letra bastardilla. Por último, en *UND*, las enumeraciones de los números que se cantan en el bingo se desarrollan con puntos en las páginas 14 y 19.

se abreviaran si llegaras
 donde no cabe el miedo ni el miedo.)³⁸¹

Los poemas apuran el instante prescindiendo de la puntuación, cuya ausencia marca el lirismo, la intimidad del acto lingüístico, el sentimiento poseído por la obsesión amorosa o la angustia del final próximo. Hay más ejemplos de este tipo en esta colección, pero no suponen ninguna diferencia con el que ya se ha visto. En *IP*, en cambio, la puntuación a-normativa se localiza en relatos breves, no sólo en los poemas.

Por ejemplo:

-Espere un minuto, espere un minuto, por favor –gritó el hombre.
 y comenzó a subir vertiginosamente los escalones del edificio hasta el ascensor, emplearía el ascensor para llegar antes, abrió la puerta de hierro, vio las paredes rojas del aparato, el espejito en el medio. “Estoy seguro de que llego a tiempo”, se dijo, en el confort del ascensor metálico.
 ella comenzó a descender
 descendió suavemente, sin ruido, desprendida de la cornisa y se posó sobre el suelo, grande, abierta, desplegada como una avenida.³⁸²

En el ejemplo se observa una ausencia irregular de las letras en mayúscula, pero esa línea solitaria y descolgada del texto prescinde del punto además de la mayúscula. La mezcla de géneros disgrega el texto y la narración se vuelve un poema o un cuadro que se pinta con normas distintas, generadas a partir del arbitrio del narrador. Los puntos aparecen y desaparecen sorprendiendo al lector, quien trata de mantener la cohesión natural de la narración reconstruyendo lo que falta. El recurso de la puntuación libre se utiliza en más colecciones de cuentos, pero su uso no difiere especialmente del que ya se analizó en las novelas. Así, por ejemplo, en “Vía Láctea”, cuento incluido en *RN*, el punto se usa como una coma en la glosa de una cita, como en *LNL*.

³⁸¹ “Los refugios”, en *MA*, página 142.

³⁸² *IP*, página 57-58. Véanse, también, las páginas 63, 66, 95 entre otras. Los poemas y las prosas poéticas de este libro también ejemplifican este procedimiento vanguardista.

Por último, los títulos sorprendentes muestran otra faceta del juego de la lengua y las grafías. En *LMP* hay títulos curiosos. Por ejemplo, en el capítulo IX, que carece de título principal en mayúsculas, el subtítulo se dibuja como un poema:

**El velorio
El velorio
El velorio
de la muñeca de mi prima Alicia**³⁸³

Pero éste no es el único subtítulo llamativo. En el capítulo XI, también sin título en mayúsculas, el subtítulo se alarga exageradamente, emulando los nombres de obras o de episodios de narraciones medievales o del Siglo de Oro en los que se resumía el contenido del episodio:

**Lo que sucedió con las mujeres de mi casa, de cómo
mi tío Andrés quiso domesticarlas, pero ellas le co-
mieron una mano y el gato maulló toda la noche.**

Por otro lado, en *LNL* también hay títulos que sorprenden. Por ejemplo: *El Tapiz de la Creación, I*, el cual es el único que aparecerá precediendo un fragmento de la descripción del tapiz. El resto de los fragmentos van si título. Otro ejemplo lo constituye el apartado titulado **EVA**, al cual no sigue ningún texto salvo el que va en negrita dos página más adelante. Este título aislado abarca varias páginas que toman como motivo nuclear la figura bíblica de la primera mujer.³⁸⁴ Posteriormente, una noticia reproducida en la novela aparece con un título principal en mayúsculas y un subtítulo que aclara la fuente. Esta disposición imita a la de las noticias periodísticas.³⁸⁵ La novela incluye

³⁸³ *LMP*, página 111.

³⁸⁴ *LNL*, página 151.

³⁸⁵ *Ibíd.*, página 155.

otros ejemplos, sin embargo, el resto de las novelas de Peri Rossi no hacen uso de títulos y cada fragmento comienza con un espacio en blanco que los precede.

En los cuentos casi siempre se usan títulos, salvo en el caso de *IP*, que tan sólo recurre a ellos en 15 relatos y cuentos, de los 46 que componen la colección. Hay títulos en bastardilla, como en *RN*, pero la tónica general es muy regular y los títulos se ajustan a la grafía y la disposición convencional. En *DI*, como el ejemplo de *LNL* que se refiere a la sección de Eva, los títulos aparecen en una hoja en blanco, seguida de otra página en blanco y de otra página más en la que comienza el cuento. Tal disposición crea una pausa previa al inicio de la historia que ofrece la posibilidad de reflexionar acerca del título, destacado en la hoja en blanco. La pausa y la reflexión revelan al lector que no está ante un cuento ligero, una anécdota sencilla, sino que se encuentra frente a una narración cargada de sentido que requiere una atenta reflexión por su parte. El vacío que rodea a los títulos solemniza el contenido del libro como la pausa silenciosa que precede a las obras representadas en el teatro o la ópera.

IV.4.3. Las rupturas sintácticas

Se apuntaban arriba ciertas ideas acerca del fragmentarismo. Al principio, nuestro interés se centraba en la espacialización de las líneas del texto rossiniano y en su forma plástica, ahora se centrará en la sintaxis. La idea de la unidad desaparece en la vanguardia y es suplantada por el concepto de lo inacabado, por tanto, lo que antes se consideraba unificado ahora se mutila radicalmente. El futurismo, al igual que el cubismo -pues comparten los mismos principios-, abogaba por lo discontinuo lo cual le llevó a defender la ruptura de la gramática, la sintaxis y la métrica. Dicha ruptura trajo consigo la ausencia de nexos entre los fragmentos; la elisión, entonces, se convierte en una nueva forma de comunicación estética y semántica. El *collage* pictórico pasa a la

literatura bajo la forma de mixtura de discursos diferentes carentes de nexos explícitos.

En *MA* hay pocos ejemplos de ruptura sintáctica, uno de ellos se observa en el comienzo del cuento titulado “Un cuento para Eurídice”:

En el museo vacío, Eurídice aburría.

Teníamos todo el tiempo por delante.

Grandes extensiones de tiempo vacío.

Yo le comencé a contar, por afición, historias dulces de fábulos y de efímeras desdichas.³⁸⁶

En el primer verso se nota la falta del pronombre reflexivo. El verbo “aburrir” va siempre acompañado de un pronombre personal reflexivo, pero en el ejemplo se lo elide. El efecto de tal elisión persigue un lenguaje específicamente lírico y la ponderación del propio verbo. Un poco más abajo se lee “efímeras desdichas”, que tiene un significado ambiguo, pues puede querer decir desdichadas efímeras (criaturas mitológicas) o desdichas de naturaleza efímera, pasajera. Otros ejemplos incluidos en este mismo cuento son:

Antes tú y yo: una *voituré* deslizándose por la calle, a la sombra de los árboles, me coloco en doble fila, consulto el reloj pulsera porque no quiero llegar tarde a la cita (...)

-Eurídice: no *voituré* de verano hacia el mar en citas horizontales de drinks and music (tus ojos son dos grandes continentes) Eurídice: no drinks and music con el Director, Mr Wyler, de la The Great (“Will you have coffe, mister” –“Certainly, and you, miss?”) agencia de viajes de turismo, y el secretario, Mr Lange, (6:4 a.m. a 12:15 p.m.) diciendo: “Lindou país esto, gente trabaja poco, gustan disfrutar buena vida”.³⁸⁷

³⁸⁶ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 111.

³⁸⁷ *Ibíd.*, páginas 115 y 119 respectivamente.

Ambos fragmentos muestran un uso productivo de la elipsis que recuerda al lenguaje coloquial, en el que prácticamente todo se sobreentiende. En el primer caso se expone una acción de forma sintética: “Antes tú y yo: una voituré deslizándose por la calle...” De esto se puede inferir lo siguiente: que antes el personaje de Eurídice solía acudir en coche a las citas programadas. El siguiente ejemplo reitera lo inferido del primero: el narrador se dirige a Eurídice y le recuerda con melancolía que ya no habrán más citas, ni más negocios con extranjeros, de los que, por otra parte, se burla el narrador al reproducir su extraña y torpe forma de hablar en castellano. En los paréntesis se reproducen supuestas conversaciones entre los extranjeros y Eurídice, conversaciones vanas y habituales en todo tipo de encuentros formales. La reproducción esencial del tono coloquial, de la conversación informal, confiere al texto un carácter más verosímil y acerca la situación a la imaginación de los lectores. Éstos deben permanecer atentos a la lectura en todo momento, para que las inferencias sean posibles.

En *LMP*, la ruptura se extrema hasta el punto de que se llega a suprimir partes de las palabras y el texto se convierte en un collage de fragmentos sin sentido:

(“Compañeros, todo convida esta noche al silencio respetuoso más que a las palabras... que se esperan,... esta noche... del viajero que vien... el alma se nieg al luto... Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante... coléricas al pie de est tribun... Otros lamentan la muerte necesaria; yo creo en ella cmo la almohad... triunfa... de la... desarraigado... depósito aletea cría aquel fuego vahos d d virtud inmortal... así, de enlaces continuos e invisibles... días de sangre y dueño... (...))³⁸⁸

Este fragmento representa un discurso panfletario donde se difunden las ideas políticas. Como si estuviese siendo radiado, se percibe acompañado de interferencias e interrupciones aparentemente arbitrarias. La retórica pomposa de tales discursos se

³⁸⁸ *LMP*, capítulo titulado “VII. FEDERICO. Alejandra”, páginas 96-97.

parodia aquí. Se obtiene un resultado sin sentido, tan sólo lleno de palabras que suenan bien, cuyo significado es incierto y notablemente escaso.

Las rupturas sintácticas son escasas en la escritura rossiniana que opta por otro tipo de técnicas vanguardistas en el desarrollo de sus historias. Como se aprecia arriba, los pocos ejemplos encontrados pertenecen a su etapa de juventud y se da en las narraciones más poéticas de la autora.

Los juegos que ofrece la lengua son ampliamente aprovechados por Cristina Peri Rossi en su obra narrativa y poética. La influencia de las vanguardias se hace notar en estas experimentaciones estéticas y lingüísticas. Muchos de los aspectos que han calado hondo en la escritora y poeta provienen del uso que otros autores han hecho de las posibilidades experimentales de las vanguardias. Autores como Cortázar y Felisberto Hernández constituyen influencias importantes en la poética de Peri Rossi, como ya se ha visto. Su obra muestra un acentuado interés por los juegos tipográficos, las rupturas sintácticas y la poetización de la narración cuyas posibilidades son amplísimas. El lector que ahonda en estos textos participa en su creación al reconstruir los espacios en blanco, las palabras omitidas en la frase y la puntuación ausente. Ese espacio vacío, esa ausencia, motiva diversas interpretaciones y convierte a la literatura en un juego ambiguo donde la infancia, la poesía y la tragedia humana encuentran su lugar.

Por otro lado, la ironía ácida de tintes posmodernos, encuentra en estos recursos vanguardistas la forma perfecta de expresar la rebeldía, puesto que la vanguardia es en origen (junto con el romanticismo) el arte de la transgresión moderna.

IV.4.4. Ironía

Se trata de un recurso habitual en la escritura de Peri Rossi, sobre todo debido a su voluntad de orientación crítica hacia ciertos temas que ya se estudiarán más adelante.

Los procedimientos para su expresión son variados; en los diccionarios³⁸⁹, por ejemplo, se define generalmente como una “forma de expresión, caracterizada por un tono burlesco, que consiste en *decir lo contrario de lo que se piensa*”. Estudios posteriores como los de M^a Ángeles Torres Sánchez³⁹⁰ se encargarán de rechazar este tipo de definiciones tan imprecisas. En la mayoría de los diccionarios de términos literarios³⁹¹, las definiciones se limitan a señalar una oposición entre el discurso y el pensamiento del hablante. Se establecen, además, diferentes tipos de ironía, dependiendo de si se trata de una ironía de aseveración (o verbal), de situación (o sino) y una ironía dramática y trágica³⁹². En los diccionarios especializados más recientes la definición tradicional se mantiene vigente, aunque con mayor número de aclaraciones. Así, en el diccionario de Estébanez Calderón³⁹³: “Es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. La ironía es un recurso fundamental en la literatura humorística. Está en relación con la sátira y el sarcasmo. De hecho, el sarcasmo no es más que una ironía llevada aun grado de dureza, crueldad o cinismo amargos. (...) El receptor del mensaje irónico se ha de atener, pues, al contexto y a las claves en que se transmite dicho mensaje para poder discernir adecuadamente su sentido.”

Etimológicamente la palabra ironía procede del griego *eironeia* que significa

³⁸⁹ AA.VV., *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1962, t. 6.

³⁹⁰ M^a Ángeles Torres Sánchez, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

³⁹¹ Por ejemplo, los diccionarios de Lázaro Carreter (Op. cit.) y Ducrot y Schaeffer (Op. cit.).

³⁹² Haverkate, “La ironía verbal: análisis pragmalingüístico”, en *Revista Española de Lingüística*, 15, 2 (1985), páginas 343-391. También en el *Diccionario de Términos e “Ismos” Literarios* (Madrid, Porrúa Turanzas, 1977) se distinguen estos tipos de ironía: de aseveración, de situación, dramática y trágica. Se define la ironía del siguiente modo: “Contraste o discrepancia entre lo aparente y lo real, entre lo que se dice y lo que realmente se da a entender, o entre lo que se espera que ocurra y lo que realmente acontece. En el primer caso se habla de *i.* de aseveración, de tono o de actitud; en el segundo, *i.* de situación. La *i.* de aseveración puede asumir las formas de la paradoja, de la hipérbole, del sarcasmo, etc. La *i.* de situación implica un contraste entre la expectativa y la realización o entre lo que alguien se merece y la recompensa o castigo que recibe. En ambos casos la *i.* es un recurso de expresión oblicua.” Op. cit., páginas 80-81. Para la ironía dramática y trágica véase la página 81 de la obra citada.

³⁹³ Estébanez Calderón, Op. cit., página 574.

disimulo, fingimiento, simulación, ironía; empleo de pretextos, escapatoria, etc. Hace referencia a un modo de hablar en el que entra en juego el disimulo y también la burla, implícita en el verbo *eironeuomai*. El estilo irónico permite hablar de ciertos temas y aspectos que, dichos de forma directa podrían resultar molestos para el interlocutor. La naturaleza disimulada de la ironía permite burlar la censura de los demás. Tal es así, que suele ser muy utilizada en situaciones en las que se da una falta de libertad de expresión (como era el caso de Peri Rossi, sobre todo en los conflictivos años que precedieron a su exilio). La ironía supone manipular el lenguaje, con lo que se exige un receptor con capacidad y competencia lingüística suficientes para descifrar el doble sentido de una palabra o de todo el mensaje.

La indirección formal y semántica a la hora de transmitir un mensaje caracterizan esta figura, pero no es la única que posee este aspecto: la metáfora, la perífrasis y demás figuras podrían considerarse ironía si tan sólo nos apoyásemos en la característica de la indirección. Asimismo, el decir otra cosa o lo contrario de lo que se piensa, abarca también otras figuras³⁹⁴. Una enumeración y delimitación de ellas la encontramos en el libro de Tórres Sánchez y también en Booth³⁹⁵. Por otra parte, Beristáin hace distinciones dentro de la misma ironía. Define la ironía como: “*Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. (...)*”³⁹⁶ Se trata del empleo de una *frase* en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el *contexto* lingüístico próximo, revela su existencia y permite

³⁹⁴ También es posible la combinación de la ironía con la metáfora, la alegoría, etc. Muchas veces la ironía obedece a un tono general del texto, con lo cual puede expresarse a través de diferentes procedimientos, aunque nunca como parte vital de ellos.

³⁹⁵ M^a. A. Torres Sánchez, Op. cit., y Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

³⁹⁶ “Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un *tropo* de dicción (un *metasemema*) y no de pensamiento (*metalogismo*); a este tipo de conversión semántica o contrate implícito han llamado algunos *antífrasis* sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee (y al explícito, *oxímoron*).” Vid. Helena Beristáin, Op. cit., página 271.

interpretar su verdadero *sentido*".³⁹⁷ Beristáin revisa el concepto de ironía según los autores de la *Rhétorique générale* y señala diversas modalidades de la ironía citadas a pie de página en este trabajo.

Este estudio desea centrarse en la escritura rossiniana, en el modo en que la escritora uruguaya hace uso de la ironía, cómo la construye y con qué intenciones, por tanto, no se continuará definiendo dicho término ni sus posibles derivaciones puesto que hay multitud de opiniones respecto a él. Para un estudio en profundidad se recomiendan los libros citados. Por el momento, en este trabajo se asume que la ironía es una figura de pensamiento en la que subyace un sentido oculto, generalmente crítico y burlón, dentro del enunciado literal, pero que resulta perceptible en el texto escrito gracias al contexto y a la suficiente capacidad y competencia del receptor. Es ésta una definición general que se sabe limitada y necesitada de amplias aclaraciones, sin embargo, más adelante, en el análisis de la ironía rossiniana, se harán las observaciones pertinentes.

IV.4.4.1. La ironía en las novelas

La ironía constituye por sí misma una marca de estilo característica de la escritura neobarroca-vanguardista-posmoderna de Peri Rossi. Su espíritu crítico encuentra acomodo en este recurso lleno de grandes posibilidades y de usos tan diversos. En las novelas y en los cuentos, pero también en su poesía, Peri Rossi critica y cuestiona temas de honda preocupación humana desde un punto de vista a veces contagiado de escepticismo y melancolía, otras veces prudentemente optimista. Su primera novela, *LMP*, desarrolla el tema de la infancia y la necesidad de la caída de estructuras sociales tradicionales. El poder establecido que el tiempo ha demostrado corrupto y degradado por la mezquindad humana es denostado sutilmente en esta

³⁹⁷ Ibid. Es interesante observar los rasgos característicos de la ironía enumerados por la autora en la página 278; también enumera los indicios que hacen posible la detección de la ironía en la página 279.

novela. La invalidez de los esquemas tradicionales se comprueba en la degradación de la familia de Oliverio. Los adultos aparecen representados de forma negativa en su mayoría: son egoístas, impositivos y distantes.³⁹⁸ La familia posee negocios oscuros, tiene contactos con el poder militar y político y se esfuerza por mantener su estatus mediante la imposición de leyes familiares y normas de conducta características de una sociedad patriarcal.³⁹⁹ Pocos adultos escapan de esta influencia y los que lo hacen, especialmente los jóvenes Federico, Alejandra y Aurelia, también, en parte, la madre de Oliverio, son castigados con la indiferencia o con la persecución. Los niños, entretanto, viven bajo la influencia de los adultos que los moldean a su gusto. Algunos se adaptan al sistema establecido por ellos sin cuestionarlo, como lo hace el hermano de Oliverio, llamado Oscar;⁴⁰⁰ otros, sin embargo, conservan su inocencia y son fieles a sí mismos. Oliverio representa esta última facción, en la cual se mueven sus primos de forma indecisa y confusa a causa de la aplastante presencia de los adultos. La visión de Oliverio abarca todo este complejo panorama donde se establecen relaciones y juegos de poder que su perspectiva retrata de forma aguda e ingenua a la vez. La ironía reside en el contraste que se contempla entre la inocencia de Oliverio, la cual le hace observar el mundo con ojos ingenuos, y su aguda imaginación y capacidad de observación. Desde su mirada infantil, hasta cierto punto sabia, y siempre ajena a la esfera del poder, Oliverio describe el mundo despojándolo de sus símbolos y disfraces. Su implacable examen arroja las máscaras con las que se encubre el poder y, en su exposición, el niño muestra al lector la ridiculez de muchas normas y convenciones que obedece el individuo. La sinrazón del poder y su innecesaria existencia quedan al descubierto:

³⁹⁸ La descripción negativa de algunos adultos se estudia en el apartado que trata la metáfora en este trabajo, al cual se remite.

³⁹⁹ Véase como ejemplo de caracterización negativa del adulto el capítulo III, que se refiere al padre de Oliverio. Los negocios oscuros de la familia y el limitado papel que juegan las mujeres en ella se observa en el capítulo II donde Oliverio habla de sus orígenes. En este capítulo la ironía es abundante y el tono general del texto se tiñe de la ambigua inocencia de Oliverio.

⁴⁰⁰ Véase el contraste entre Oliverio y Oscar en el capítulo III de la novela (páginas 27-30) y en el capítulo IV (páginas 36 y 37).

Oliverio, con inocente gesto, expone ante el lector el absurdo de una realidad construida sobre la base del poder y las jerarquías. Por ejemplo, al hablar de a labor de las mujeres o al describir la muñeca desnuda de su prima Alicia. En tales casos, Oliverio emplea un vocabulario heredado de los adultos, el cual está plagado de expresiones que el niño no comprende del todo y que usa con ingenuidad a veces sospechosa por resultar ambigua. Por ejemplo:

Ellos dos trabajan olvidados del mundo, gozosos de su tarea, como si estuvieran extrayendo oro, minerales, hermosos trofeos, valiosísimas vetas de una oscura caverna silenciosa y enriquecida. (...)

Diego mira todo con un azor asombrado. Él también quiere conocer el hueco la oquedad la magnífica cueva.

-¿Qué hay adentro? –pregunta.⁴⁰¹

El asombro infantil remite a la fantasía masculina del misterioso y desconocido sexo femenino. Los niños examinan una muñeca con curiosidad, mostrando un comportamiento sexual ingenuo pero contagiado ya de los tópicos paralizadores de los adultos. Oliverio observa la situación con cierto temor y recogimiento, como el resto de sus primos, y todos ellos se sorprenden de la simpleza del sexo mitificado. Hay cierta decepción y asombro que Oliverio experimenta con respeto. En sus palabras perdura el mito ya que define el sexo femenino como algo sagrado y fascinante, pero en la comprobación de los hechos, Oliverio se percata de que la realidad que le dibujan los adultos no siempre se corresponde con lo que él ve o desea. De forma velada se rebela contra la realidad establecida y crea la suya propia a través del sueño y de la imaginación. Desde esta perspectiva tan nueva la justificación del poder se derrumba y deja tras sí un vacío que los primos, los jóvenes y los rebeldes deben llenar con la esperanza de un nuevo cambio. La ironía en esta novela se pone, por lo tanto, al servicio de una actitud crítica que pretende mostrar otra perspectiva de la realidad actual en la

⁴⁰¹ “El velorio de la muñeca de mi prima Alicia”, *LMP*, páginas 134-135.

cual se demuestra la invalidez de las estructuras de poder desde su ámbito más inmediato: el de la familia. La familia constituye el reducto de las primeras relaciones sociales del individuo (espacio primero en el que el sujeto moldea su carácter y sus actitudes) y en ella se asienta y establece el orden que en otro plano de la realidad organiza la sociedad en general, la política y la economía. La microestructura familiar remite de forma paralelística a las macroestructuras sociales y político-económicas de un país en crisis.⁴⁰² Asimismo, el personaje de Federico actúa también como foco crítico de esas estructuras gastadas y degradadas por el tiempo. En su discurso se mezcla la poesía y la pasión amorosa, el compromiso moral y la actitud rebelde del guerrillero. Sin embargo sólo en contadas ocasiones la ironía se hace eco en sus palabras, por ejemplo, cuando examina la perfección de la piel de su amada en el capítulo VII o en breves comentarios del capítulo X. Este personaje trae la esperanza de un tiempo nuevo que derrumbe las convenciones represoras, un tiempo en el que el amor no esté regulado, ni tampoco los deseos del individuo. Federico es el guerrillero que lucha para defender sus ideales, sumergido en la esperanza de la utopía, sus palabras carecen de sarcasmo o ironía y adoptan un tono suave y lírico.

En *LNL*, novela posterior a *LMP*, el exilio se muestra como la única alternativa a la crisis que se adelantaba en la primera novela. Equis, viajero permanente por imposición, se constituye como el voluble baluarte desde el que el lector puede observar la sociedad moderna con un punto de vista ajeno a ella misma. La ironía se gesta en la visión crítica del personaje, como sucedía en *LMP*, salvo que esta vez el protagonista es adulto y, aunque conserva parte de la inocencia infantil, su aguda mirada profundiza sobre la realidad con actitud a veces sarcástica. Equis conoce la degradación del mundo

⁴⁰² La crítica a estas estructuras se aprecia en los capítulos XII, XIV donde Oliverio habla de la partida de su primo Federico a las guerrillas y de la reacción de la familia, con la que él no está de acuerdo. Pero dicha crítica culmina sobre todo en el capítulo XVI en el que Oliverio y sus primos observan el destrozado de la casa (o familia) desde el jardín (reducto de libertad y juegos).

y la naturaleza de las sociedades “ombliguistas” a las que observa con melancolía y escepticismo.⁴⁰³ Su condición de exiliado o de incómodo elemento (a causa de su rebeldía ante el poder) lo vuelve un sujeto marginal capaz de examinar con otra perspectiva el entramado del mundo de los hombres. Su nostalgia y su carácter hipersensible a menudo lo llevan a adoptar una actitud irónica y a veces sarcástica y amarga a modo de escudo protector ante el trato que el mundo le dispensa y los sucesos y noticias que le muestra:

El diario dice que Kate se suicidó a las doce de la noche, en un banco de la plaza, ingiriendo una fuerte dosis de barbitúricos. Equis serena su inquieto animal en el estómago aplicándose un whisky doble, no sin antes decirle: “Emborráchate, condenado.”⁴⁰⁴

Sin embargo, Equis busca su lugar y ocasionalmente sueña oscuras revelaciones. Es un individuo solitario en movimiento, tras la pista que le otorgue un asidero en la marea del mundo. La esperanza se perfila en el enigma que le ofrece el sueño cuya respuesta haya tras una inquieta búsqueda y reflexión. Equis descubre que el mal del mundo se origina en la barrera jerárquica impuesta entre los sexos por la tradición patriarcal. La soledad del individuo se debe a semejante separación y a la imposición del poder masculino sobre el elemento femenino. La solución radica en ceder la posición privilegiada masculina y permitir la igualdad entre los sexos. La derrota del patriarcado, de la ley impositiva y represora se describe irónicamente en el sueño de

⁴⁰³ El examen crítico más profundo de este tipo de sociedades pertenece a Morris, personaje vulnerable que teme y rechaza la naturaleza despiadada y competitiva de las grandes ciudades. Su apéndice titulado “La metrópoli, según Morris” (páginas 119-124) es claramente irónico. Equis, por su parte, intercala comentarios diversos sobre el exilio y el patriarcado a lo largo de la novela. Por ejemplo, en “El viaje, XIII: La isla” cuando observa a Graciela; en el capítulo XVI cuando con Graciela prepara el viaje de Morris a la gran ciudad o en los capítulos XIX, donde hace alguna sarcástica reflexión con Graciela sobre las infibulaciones en África y sobre los experimentos de la Boyer; finalmente, el capítulo XXI cuando Equis sueña con la resolución del enigma. Graciela incluye la nota sarcástica en su primer encuentro con Equis en el capítulo XIII y en el capítulo titulado EVA el narrador se encarga de transmitir un tono irónico en la selección que Graciela hace de los textos de unos escolares para su estudio sobre el patriarcado en la actualidad.

⁴⁰⁴ *LNL*, página 71.

Equis:

Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo, animales extraños huyen por los cerros, “¡Su virilidad!”, grita Equis, y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir.⁴⁰⁵

Por otro lado, la presencia infantil no está descartada, pues el lector se encuentra a Percival, figura reminiscente de Oliverio, el cual descubre a su vez el mal del mundo en la anti-naturalidad de los gestos del poder. La muerte de los patos y la degradación de la naturaleza que se contempla en el parque que visita Percival son el espejo de una sociedad llena de gestos antinaturales, agresivos y alienadores. El niño, sensible, inteligente y agudo, es capaz de captar la mancha que rompe la armonía de su mundo original, un mundo donde todavía persiste ese aire de santidad de los antiguos caballeros, ese compromiso moral con el mundo y sus individuos.⁴⁰⁶ El enigma de Equis y la actitud de Percival conceden una tregua al lector, que se encuentra ante una novela llena de ironía y melancolía, humor negro y absurdos. La ironía que caracteriza a los exiliados no se contempla en Percival, cuya naturaleza es completamente inocente y pura. Sin embargo, Equis, Morris, Graciela y otros personajes conservan parte de esa inocencia perdida de la infancia que los hace sensibles, solidarios y melancólicos. La ironía de *LNL* se percibe en el absurdo de la existencia humana y se vuelve instrumento protector de los exiliados y marginados, los cuales preservan su sensibilidad y anulan cualquier sentimentalismo en la acidez de sus comentarios, se distancian del dolor y lo desmitifican.

La ironía está presente de forma constante en la narrativa rossiniana, como se

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, páginas 196-197.

⁴⁰⁶ Véase el capítulo “El viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial.”

puede observar, aunque hay una clara excepción en su tercera novela, *SA*, en la cual la naturaleza solemne y trágica de la pasión amorosa de su protagonista no deja lugar alguno para la ironía o el humor. El resto de su producción novelística sí recurre a la ironía y al humor negro en frecuentes ocasiones. *UND* y *ADD* no abandonan la actitud crítica característica de las narraciones rossinianas y persisten en el examen minucioso y desconfiado de la naturaleza humana y de la estructura de la sociedad. *UND* profundiza en las obsesiones humanas, en la naturaleza adictiva del individuo y en las relaciones amorosas que surgen entre los personajes. El protagonista, un ludópata de carácter más afable y optimista que los anteriores protagonistas de las novelas de Peri Rossi, muestra una actitud irónica y escéptica ante las personas y el mundo. Por ejemplo, es irónico cuando habla de su problema con el juego⁴⁰⁷ o cuando explica en qué consiste su profesión de periodista. La aversión que siente hacia la revista para la que trabaja se refleja en numerosas ocasiones en la novela: sus aspiraciones de escritor parecen no cumplirse en su labor como periodista en la prensa amarilla y tampoco su vida amorosa parece darle algún sentido a su existencia.⁴⁰⁸ De la revista dice el personaje en una ocasión:

La vulgaridad es niveladora: la leen, por igual, la marquesa y sus criadas, el director de banco y los clientes, los diputados y los electores. Consigue estar siempre a la cabeza del índice de venta, año tras año. ¿Qué vende? Vende escándalos, exclusivas de bodas de famosos, desnudos anónimos o de notables, vende grandes catástrofes aéreas o naturales, novedosos procedimientos para adelgazar o prolongar la vida, cambiar el rostro, la pareja o la profesión. Especialmente, vende tetas y culos Como si se dirigiera a un público de

⁴⁰⁷ No hay más que examinar el fragmento primero cuando describe a las familias que van al bingo los fines de semana o en otros fragmentos en los que habla con su psicoanalista.

⁴⁰⁸ Las referencias a la revista para la que trabaja son siempre negativas. Por ejemplo, en las páginas 39-42 y 56-57. Del fracaso de su intensa relación amorosa con Claudia habla en las páginas 99-104 y en la consulta de la psicoanalista, en ambos casos la ironía es melancólica. Su aventura con Marta, la mujer de un hombre de negocios que él detesta y sobre el cual hace varios comentarios sarcásticos, está también teñida de cierta ironía melancólica. (Véanse las páginas 111-113, 126-130, 134-138, 140-141) También el personaje de María José, la fisionomista del casino al que acude el protagonista, se expresa con gran cantidad de comentarios irónicos y sarcásticos, por ejemplo en las páginas 108-110, 114-116.

prébitas, las fotografías son enormes, “elocuentes”.⁴⁰⁹

A esta crítica llena de acidez le sigue una enumeración no menos irónica de tipos de pechos de mujeres que se retratan para la revista. También la crítica que el protagonista dirige a los novatos que trabajan con él y a su jefe, un hipocondríaco estresado, es irónica. El personaje trabaja por dinero y porque sus reportajes le permiten viajar a lugares atractivos para él, pero no aprueba el desfile de vulgaridad y frivolidad al que se ve obligado a asistir en su trabajo como periodista de la prensa amarilla.

A pesar de toda la negatividad que parece rodearle, el personaje encuentra finalmente cierta armonía al proponerse dejar el juego y su trabajo, y al planear, también, escribir un libro sobre sus experiencias como jugador, siguiendo la trayectoria de Dostoievski, escritor al que admira. Así pues, la ironía no ahoga el sentimiento optimista del personaje, el cual se percata de la imposibilidad de controlar el azar o el absurdo de la condición humana. En esta irónica aceptación de las reglas del mundo, el personaje encuentra su armonía personal y su obsesión se desvanece sustituida (o sublimada) por el deseo de escribir.⁴¹⁰

Por último, la más reciente novela de Peri Rossi explota la ironía de forma más sutil y escasa que en novelas anteriores. En este caso, la obsesión del protagonista es mayor y se expresa mediante el síndrome de Stendhal, su adicción a las drogas legales e ilegales y su pasión amorosa por Nora. La situación extrema del personaje lo aproxima a la ironía pero también lo aleja de ella debido al sentimiento trágico de su vivencia amorosa, la cual recuerda sin duda a SA. Véase un breve ejemplo en un diálogo entre el protagonista y su amada:

-La gente es muy tonta –replicó Nora-. Le da demasiada importancia a la

⁴⁰⁹ *UND*, página 39.

⁴¹⁰ Véase el último fragmento en las páginas 152-159.

belleza física.

Acabáramos. ¿Qué buscaba ella? ¿Admiración intelectual? Pero alguien que busca admiración intelectual no se vestía de esa manera tan insinuante, ni explotaba tan a fondo sus atributos físicos.⁴¹¹

El narrador traduce los pensamientos del personaje protagonista entre paréntesis o en párrafos que producen un inciso en el diálogo o una digresión en la acción principal. Generalmente estos comentarios revelan una personalidad aguda y obsesiva. La ironía y el sarcasmo ante un mundo considerado hostil y competitivo conforman la crítica del protagonista de la sociedad actual y de los sufrimientos del amor. Su insatisfacción y su angustia a veces agudizan los comentarios, pero muchos de ellos pierden dureza al observar a su amada: en ella concentra su mirada y sus críticas pierden fuerza. En ejemplo anterior la crítica de Javier se ve atenuada enseguida al imaginar que su amada es sincera cuando le niega importancia al aspecto físico. La dependencia amorosa es tal, que cualquier gesto de la amada está justificado. En ocasiones, incluso aquellos detalles que disgustan al amante tienen alguna razón de ser en Nora, y en este aspecto, se aprecia solapadamente una nueva ironía: el protagonista, aparentemente independiente y maduro, ha perdido objetividad y control sobre su vida ya que Nora lo es todo para él y ante ella lo subordina todo. Su pasión lo transforman en un ser dependiente y vulnerable.

IV.4.4.2. La ironía en los cuentos

En la producción cuentística la ironía crítica se refleja constantemente. Véase una breve selección de textos a modo de ejemplo. En la novela corta que abre *MA* la ironía deriva a veces en sarcasmo:

⁴¹¹ *ADD*, página 45. Los diálogos de Javier con Nora están repletos de referencias irónicas que el personaje masculino piensa para sí. Del mismo modo sus reflexiones y sus monólogos en solitario a la espera de recibir una llamada de Nora. Esos pensamientos irónicos se centran en la sociedad de la gran urbe, en la fragilidad humana y a veces, como se puede ver en la cita, en la propia Nora.

-Las ilusiones ópticas -empezó a decirle- suelen sobrevenir a cualquier edad, a consecuencia de estados emocionales de tensión intensa, especialmente cuando estos estados se hacen cada vez más frecuentes, llegando a producir alteraciones orgánicas o funcionales, con hipertonia del vago. (Había observado, hacía tiempo, el efecto reconfortante que producía en el paciente el uso de términos técnicos que no estaban a su alcance, pero que, pronunciados con naturalidad, eran recibidos por el enfermo como un bálsamo bienhechor: he ahí, oh maravilla, hemos descubierto el mal, le hemos puesto un nombre, designado con un símbolo que lo destacará del resto, de ahora en adelante, ya sabemos de qué se trata, felicidad, felicidad.)⁴¹²

Ironía y humor negro toman cuerpo en las reflexiones de este personaje cuya existencia se describe en la narración como aburrida y monótona. Se trata del médico de un pueblo desolado y olvidado. Este personaje carece de entusiasmo, su emoción es fingida y sus pensamientos, reflejados en los paréntesis, son ácidos y muestran una actitud cruel hacia los pacientes que lo visitan. El sarcasmo de este personaje refleja un desánimo que lo vuelve egoísta y frío, y transmiten al lector un sentimiento de lástima.

Otros ejemplos se pueden observar en *IP*, donde la ironía crítica y desmitificadora actúa constantemente para delatar los indicios pánicos de una sociedad en crisis.

Me alcanza la bufanda y amorosamente me sonrío: tiene la esperanza que al llegar a la esquina una ráfaga de viento me ahorque o que yo decida suicidarme con la aguja con la que me ha cosido la camisa. Tomo la bufanda y dejo la sonrisa: tal vez sea cierto que afuera hace frío.⁴¹³

Se captan dosis de sarcasmo, humor negro e ironía cruel. La conspiración es el abono de un fingimiento hipócrita y malintencionado. Pero, además, el narrador aventura la ingenua hipótesis de que quizá haga frío y quizá ella no desee que le ocurra nada malo. En realidad el lector sabe que se trata de una posibilidad muy remota, debido

⁴¹² “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, página 68.

⁴¹³ “10”, en *IP*, página 30.

al uso de la ironía en este breve cuento. La naturaleza siniestra del pasaje lleva a pensar en el sarcasmo. Por otro lado también se nota la presencia del humor negro en algunas narraciones de Peri Rossi. En los cuentos pueden observarse algunos ejemplos como el que sigue, el cual se localiza en el mismo libro de cuentos citado arriba:

Horrible era lo que esperaban los dos; ella prendida al pedazo de muro, él, imaginando ya cómo caería, cómo el cuerpo de la mujer atravesaría el aire hasta estallar en el suelo, cual una bolsa de carne, desparramarse entre las baldosas y después correr, correr o recoger qué, quizás un zapato de señora o un ojo que hubiera saltado o cualquiera otra porción de su cuerpo que estuviera suelta, vagando por la calle.

-Usted no puede obligarme a eso -le gritó el hombre.⁴¹⁴

La situación es desesperada, la imaginación del hombre que observa a la suicida se dispara y se figura una terrible conclusión, tan desagradable y real a sus ojos que incluso protesta en voz alta. La mujer, si lo oyese, no lo entendería del todo, aunque sí el lector. Estos factores funcionan para provocar la sonrisa escéptica del humor negro, aislante del dolor propio y ajeno, que lleva a la reflexión más profunda del significado de las cosas.

En *MEI*, la ironía está muy presente en las narraciones. Por ejemplo, en el cuento homónimo, cuyo título no deja de transmitir cierta ironía:

Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio. Un hombre intentó volar siete veces, provisto de diferentes aparatos; algunas prostitutas quisieron encontrar otro empleo; una mujer quería pintar un cuadro; alguien procuraba perder el miedo; casi todos intentaban ser inmortales o vivían como si lo fueran.⁴¹⁵

Este ejemplo puede servir como representante de otros cuentos en los que se

⁴¹⁴ “23. La deserción”, en *IP*, página 54.

⁴¹⁵ “El museo de los esfuerzos inútiles”, en *MEI*, página 10.

habla de sociedades y clubes, pues sigue la misma estructura.⁴¹⁶ Así pues, con él se pretende un análisis global de la ironía en ese tipo de cuentos. La situación de la que se parte es hiperbólica, incluso absurda, y su tratamiento serio, científico y suasorio a veces (como en “Fetichistas S.A.” en *DI*) provoca incredulidad en el lector. La sonrisa surge ante el modo de desarrollo de la explicación y de la descripción de esa sociedad, pero además de eso, la distancia que proporciona la ironía conduce al sujeto hacia esa reflexión necesaria acerca del verdadero significado que guardan tales descripciones. Se sabe que se está revelando algo acerca de la naturaleza humana; en el ejemplo, los deseos incumplidos o frustrados, en otros casos, las obsesiones personales.

Se observa en otro ejemplo extraído de *PP* una larga historia acerca de la construcción de un puente, millares de vicisitudes, problemas, riñas y errores. Cuando finalmente se consigue el objetivo, sucede lo siguiente:

Las disputas son violentas. Hay grupos que proponen no usar el puente, si no se lo bautiza como ellos quieren y los más radicales proponen acciones de sabotaje. Los militares, entretanto, están atentos. No piensan tolerar disturbios y un equipo especial de dinamiteros se encuentra preparado para actuar con rapidez. Volarán el puente.⁴¹⁷

La frase final, que el narrador expresa con indiferencia, se carga de un tono de cruda ironía. En esta conclusión se muestra la imperfección e incapacidad humana para lograr una comunicación plena, sobre todo en los desacuerdos y las rencillas que se provocan entre grupos divididos de individuos. En esta odisea, de una orilla a otra, el retrato de la inteligencia humana tan supervalorada se viene abajo, se hace añicos. En resumen: el narrador caricaturiza al ser humano y el lector participa en ese proceso como observador no implicado. Al menos en un principio, pero, al terminar la lectura, el propio lector no puede evitar echar un vistazo sobre su entorno y sobre sí mismo.

⁴¹⁶ Véase el apartado IV.3 de este trabajo.

⁴¹⁷ “El puente”, *PP*, página 35.

¿Acaso el narrador está equivocado?

En las últimas colecciones de cuentos de Peri Rossi, como por ejemplo, *Cosmoagonías*, persiste el uso de la ironía y el sarcasmo. Así, en el cuento de este volumen titulado “El mártir”:

Después de un análisis minucioso y exhaustivo de la situación actual, de nuestras últimas luchas, de la capacidad de respuesta del enemigo, de la historia de nuestro glorioso movimiento y de las expectativas de futuro, llegamos a la conclusión, unánimemente, de que necesitamos un mártir. La conclusión tardó en aparecer, pero una vez deducida, nos iluminó a todos con su claridad. En esta etapa de nuestra lucha, necesitamos un mártir.⁴¹⁸

Esta carta cuyo destinatario se desconoce sitúa al destinatario en el mismo plano que el lector, es decir, en la segunda persona del singular, aunque implicada directamente en la historia. Es una larga carta panfletaria rebosante de retórica política, llena de grandes palabras, extensas frases y actitud ceremonial. El lector sigue el discurso, sus meandros y sus circunloquios, pero la pedantería tan sólo quiere suavizar el contenido verdadero de la misiva: la necesidad de un mártir para favorecer a la causa, sea cual sea. La pomposidad se vuelve irónica, sobre todo al conocer la finalidad del discurso. Pero lo más curioso, cruel y sarcástico viene servido al final:

Esta carta tiene por objeto informarle que usted es el mártir elegido y que esperamos de su amor a la causa, su capacidad de sacrificio y su espíritu de lucha el cumplimiento fiel de la resolución de nuestro estimado comité.⁴¹⁹

Esta frase constituye la primera apelación directa al lector de la carta, con el que el propio lector tiende a identificarse. Pero no sólo es irónico este remate brusco del cuento, antes de ello, se le explica al supuesto receptor el proceso, las medidas tomadas

⁴¹⁸ “El mártir”, en *Cosmoagonías*, página 67.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, página 69.

en la selección del mártir perfecto y hasta su forma de morir.⁴²⁰ La ironía reside en la sorpresa final y en la suposición del cumplimiento de la petición; por otro lado, el sarcasmo y el humor negro se detectan en la descripción del proceso de selección del mártir. Ante este texto el lector se sonríe, distanciado del contenido, pero la alusión directa a la segunda persona individual, choca de frente cuando menos lo espera. Como un jarro de agua fría, se muestra la posibilidad real de tal suceso, una tragedia que podría pasarle al propio lector. Peri Rossi ha querido demostrar la constante vulnerabilidad del individuo, que no se hallará seguro en ninguna parte mientras que el poder siga actuando impunemente, coartando la libertad humana.

Finalmente, en su último libro de cuentos, *DI*, la ironía sigue mostrando la labor crítica de la autora, por ejemplo, en el fragmento siguiente:

He observado que las mujeres que usan albornoz suelen cerrarlo con firmeza, en determinados momentos. Es cuando han decidido ponerse serias o suspender la sesión amatoria. (...) Este gesto de las mujeres que usan albornoz quiere decir más o menos: “Querido/a mío/a: Por hoy, el boliche -su cuerpo- ha cerrado. Se acabó el amor. Ahora soy una mujer vestida, es decir, dueña de mí misma. Todo lo que ha ocurrido entre nosotros/as forma parte del pasado, ha sido muy bonito, pero terminó. Si quieres continuar otro día, tendremos que negociar las condiciones” (...).⁴²¹

La exageración de la interpretación del significado de un gesto, que por otra parte es acertada, puede tornarse irónica. Irónico es también el hecho de que la narradora muestre un diálogo ficticio entre la mujer del albornoz, que cosifica su cuerpo (el boliche), y un destinatario desconocido que sólo observa desencantado la situación. Ante semejante situación interviene el humor para que el conflicto no afecte o vulnere al sujeto que lo padece. Las relaciones humanas en la escritura rossiniana nunca resultan fáciles ni se idealizan: siempre habrá enfrentamientos y discusiones y apenas es posible

⁴²⁰ Véanse las páginas 67 y 68 como ejemplo del cuento citado.

⁴²¹ “La semana más maravillosa de nuestras vidas”, en *DI*, páginas 74-75.

establecer un lazo claro entre los sujetos. El individuo corre el riesgo de sentirse vulnerable y la mejor forma de soportarlo es a través del humor y la ironía. Ambos son los mecanismos más adecuados para evitar el dolor o, al menos, para suavizarlo.

En definitiva, la ironía y el humor sirven como instrumentos favorecedores a la reflexión que, para ser objetiva, necesita del distanciamiento que estos recursos le proporcionan al lector. Tras la ironía se enmascara o se expresa claramente la crítica y la protesta, que pretenden conducir a una necesaria reflexión y tal vez a un compromiso o a un posicionamiento claro: la ironía ayuda también al convencimiento del receptor. Pero también actúa el humor, otra arma de captación que en sus diversas variedades puede provocar una sonrisa satisfecha o amarga, pero siempre reflexiva. La *captatio* y la sabiduría necesitan de estos recursos los cuales han sido explotados por oradores y filósofos. Peri Rossi los utiliza sabiamente para mostrarse en rebeldía, rasgar la cortina y revelar la realidad desnuda y descarnada, evitando en todo momento la truculencia o el sentimentalismo. Sus cuentos y novelas recurren a la ironía y al humor negro sin mostrar diferencias formales o de contenido entre estos géneros. El uso que la escritora hace de la ironía proyecta un pensamiento crítico, atento a las vicisitudes de las sociedades actuales y al conflicto humano, que se expresa con mesura y agudeza.

IV.4.5. Hipérbole

La definición del término hipérbole no plantea ambigüedades. Como modelo hemos seleccionado las definiciones de Helena Beristáin y Estébanez Calderón: Helena Beristáin⁴²² define la hipérbole como un tropo que consiste en exagerar o ponderar lo que se dice con la intención de trascender lo verosímil en dos posibles direcciones: el aumento del significado o su disminución. La hipérbole se presenta muchas veces combinada con otras figuras como la metáfora, la prosopopeya, la gradación, el

⁴²² H. Beristáin, Op. cit, página 251.

eufemismo, la lítote e incluso con la reticencia, dice Beristáin, “pues el silencio puede llegar a producir un efecto hiperbólico”. Por su parte, Estébanez Calderón⁴²³ define la hipérbole como “figura retórica consistente en ofrecer una visión desproporcionada de una realidad, amplificándola o disminuyéndola. La hipérbole se concreta en el uso de términos enfáticos y expresiones exageradas”. Cristina Peri Rossi utiliza la hipérbole con asiduidad en su escritura; generalmente, este recurso aparece combinado con la ironía, el humor negro y el sarcasmo, dentro de un espíritu rebelde, crítico y ácido heredado de las vanguardias y la crisis de la sociedad uruguaya y occidental en general.

A continuación se pasará a examinar algunos ejemplos, en los que, en su mayoría, la hipérbole se une a la ironía. Así, en “Los extraños objetos voladores” en *MA*:

Era un aire tan verde que las sombras se tocaban y todo se oía con perfecta claridad: el sonido del reloj, aumentado por el gran silencio de las cosas, como si contara un tiempo mucho más solemne; el paso torpe de su viejo que, intranquilo, recorría un cuarto que ya no conocía. Ella había gritado: “Lautaro, éste es el fin del mundo”, y había corrido para adentro. Algo grande se esperaba. Era anunciado por el aire manso, hondo. La solemnidad de los árboles y la naturaleza pedían una aparición. Por el arroyo, en barca, arribaría el Señor.⁴²⁴

La exageración de este acontecimiento cósmico, el eclipse de sol, despierta agudos temores en la anciana, que desconoce la naturaleza del evento. Su mentalidad supersticiosa y creyente, sumada a su ignorancia, le lleva a creer que se trata del Apocalipsis y del anuncio de la llegada del Señor. El gran temor que muestra sugiere cierto humorismo. De todas formas, es una reacción esperable y que caracteriza de modo más verosímil a la anciana, una mujer analfabeta y campesina que vive en la pobreza.

En *LMP* también se nota el uso de la hipérbole motivada por la ilimitada

⁴²³ D. Estébanez Calderón, Op. cit., página 507.

⁴²⁴ “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, página 16.

imaginación de Oliverio. Por ejemplo, cuando narra la agonía de su padre:

Mi padre murió una lenta y amarilla tarde de noviembre (el mes que yo nací). Antes de morir fue intensamente frotado por mi madre y las mujeres de la casa, por lo cual puede decirse que murió en pleno brillo. Al morir, su estado de limpieza era perfecto, pues mi madre había acomodado escrupulosamente sus huesos sobre la mesita, separándolos bien de la porción de carne que aún tenían, entre los tegumentos, procurando que las tibias, los parietales y las apéndices xifoideas no chocaran entre sí, asustándolo, aunque, a pesar de su esfuerzo, hay que confesarlo, el ruido de los huesos fue oído por toda la casa, como el sonido que producen las maderas, al ser frotadas, cuando de hace música o se hace fuego. El sonido de sus huesos al chocar fue tan audible, que aún sobre la mesita donde mi madre lo había apoyado, para lavarlo mejor, él se sintió avergonzado del ruido de sus cosas, de modo que se encogió y se puso más azul aún de lo que estaba, y miró a mi madre (que a esa altura estaba juntando por el suelo algunas de las escamas de la piel que se le habían caído) como disculpándose, hacía tiempo que ya no tenía ningún dominio de su cuerpo, de sus formas, de sus bultos y de sus escamas.⁴²⁵

La hiperbolización de la enfermedad y los cuidados que se le dan al personaje resultan humorísticos e irónicos. El humor negro campa libremente por las líneas de este cuento y distancia al lector, le procura una posición objetiva para una mejor reflexión de lo que es la degeneración del cuerpo y la dependencia que ésta origina. La ironía y el absurdo de esta situación y la exageración que conlleva su descripción, implica una finalidad crítica, intencionadamente irónica. La ponderación acompaña al humor, negro no exento de ironía y de un propósito crítico. En el volumen de cuentos *RN*, la visión desmesurada y descubridora de los niños también suele acompañarse de curiosas hipérboles, como se puede observar, por ejemplo, en “Feliz Cumpleaños”, cuento en el que la obsesión edípica del niño protagonista le llevan a desear crecer rápidamente. Su desbocada pasión por su madre excita su imaginación. El cuento termina de este modo:

Sólo debía esperar un año más delante de la puerta, calculó. Y era posible

⁴²⁵ “III. La muerte de mi padre”, *LMP*, páginas 19-20.

que su madre durmiera todo el año, nadie sabía que pasaba con el tiempo, si el sueño le daba mucho placer quizá el año transcurriría rápido como un mes, o como una semana: si soñaba cosas muy felices hasta era posible que el año transcurriera rápido como un día y amaneciera en seguida, amanecería ahora no más y él estaría vigilando a la puerta para que nadie entrara, trajera o no trajera llaves.⁴²⁶

La última frase hace referencia al padre, al cual espera el niño para asestarle un golpe de hacha y así tomar su lugar en el afecto de su madre. El niño imagina las cosas desde la lente de su deseo, exagerando aquello que más desea. Su edípica pasión moldea la hipérbole en un tono serio donde la ironía no está presente.

En las novelas la hipérbole se expresa bajo formas similares a las del cuento. Muchas veces se asocia al uso de la ironía y sus variantes. La novela *LNL* utiliza la hipérbole en contadas ocasiones. Por ejemplo, en el capítulo “El viaje, XI: Las costumbres de Equis” cuando el protagonista sube al autobús con un libro, para alfabetizar a los pasajeros:

Una vez que han conseguido ascender, coloca el libro sobre la espalda del viajero más próximo, como sobre un atril, y vuelve las páginas sin importarle clavar su codo en el esternón del pasajero de al lado, cuya melancólica mirada de buey rumbo del matadero sólo se anima cuando una de sus costillas está a punto de romperse.⁴²⁷

La caracterización del pasajero del autobús además de ser caricaturesca exagera el talante taciturno de este personaje, el cual constituye por sí solo el tipo habitual del ciudadano conformista y sonámbulo que acepta las reglas por las que se rige su vida de trabajador en una ciudad. El humor y la ponderación no dejan de revelar cierta ironía que pretende criticar la vida del ciudadano medio en la sociedad actual. El lector capta las connotaciones que revela esta descripción tan cercana de un episodio de la vida cotidiana subvertido por Equis, personaje que no se conforma y que, con cierta

⁴²⁶ “Feliz Cumpleaños”, en *RN*, páginas 43-44.

⁴²⁷ *LNL*, página 69.

socarronería, se mantiene fiel a su deseo de una sociedad mejor. Con su curioso plan de alfabetización pretende provocar a la gente y conseguir de este modo motivarla y conducirla hacia una sociedad compuesta de individuos críticos y cultivados, capaces de oponerse a los abusos del poder y contestarlos. La exageración actúa como componente humorístico pero en el humor no falta la nota aguda, la visión crítica.

En otras novelas la hipérbole muestra este lado humorístico y también otros usos. En *SA*, la hipérbole está motivada por la experiencia de la pasión amorosa del protagonista el cual actúa de forma inmoderada, movido por su devoción hacia Aída. A su amada, por ejemplo, la describe como la mujer primigenia, que no fue parida (“En la soledad del paraíso anterior a la caída, Aída es una mujer sin ombligo todavía: la parida por nadie, la mujer sin madre, la que no tiene nombre, ni antepasados, no progenie, ni marido”, página 26), o como una mujer que contiene en sí misma a cuatro mujeres al mismo tiempo y una de ellas es una diosa.⁴²⁸ También describe a su amada como una droga⁴²⁹ y como una comadreja devoradora.⁴³⁰ La hipérbole surge en la exaltación del ser amado y en la euforia del amante.

UND modera el uso de hipérbolos y éstas se ponen al servicio de la ironía. El protagonista, por ejemplo, critica la revista para la que trabaja, como se ha visto en el apartado que trata la ironía, y enumera hiperbólicamente las partes del cuerpo que las mujeres exhiben y se dejan retratar en ella. La ponderación se capta en la extensa enumeración y en la forma de calificar esas partes del cuerpo: la amplificación y la hipérbole dan como resultado, en este caso, un texto intensamente irónico.⁴³¹ Pero a veces es posible captar cierta melancolía en la exageración de un hecho triste para el narrador-protagonista; por ejemplo, cuando recuerda su ruptura con Claudia:

⁴²⁸ Véase la página 59.

⁴²⁹ *SA*, página 64. La adicción del protagonista es mencionada en varias ocasiones a lo largo de la novela y Aída constituye siempre el foco de su obsesión.

⁴³⁰ *Ibíd.*, páginas 127-129. Véase el apartado VI.2 de esta tesis.

⁴³¹ *UND*, páginas 39-40.

Entonces, ella me crió a mí (porque me devoró), y yo la crié a ella, porque la devoré. Y la separación fue violenta como un parto: dolor de las vísceras, sangre, sudor, aullidos, expulsión, el cordón umbilical roto, el miedo, la soledad, el pasmo. A partir de ese momento (“Parto-partidas”, de dije a la psicoanalista), y por mucho tiempo, yo fui un hombre demediado, y ella, una mujer rota.⁴³²

La hipérbole destaca la dolorosa experiencia de la ruptura amorosa del protagonista, el cual recuerda los hechos con melancolía. La comparación juega a favor de la hipérbole y la enumeración que le sigue intensifica las sensaciones que devienen del recuerdo. Asimismo, el asíndeton expresa un ritmo seco y rotundo, lo cual refuerza la naturaleza trágica del suceso.

Algo similar ocurre con *ADD*, donde es posible encontrar ejemplos de hipérbole carente de humor. El amante siente su pasión como una carga y una bendición: el juego que se establece entre ambos estados de ánimo, tan contrarios, lo transforman en un ser triste y a ratos eufórico. Por ejemplo, en las conversaciones con Nora, su amada, Javier se muestra hiperactivo y da rienda suelta a su imaginación:

Javier imaginó un porvenir desolador: ella, trabajando en la televisión, admirada por todo el mundo, con incontables citas y amantes, y él, esperándola rabiosamente, esperándola miserablemente, esperándola celosamente, loco de deseo y de ansiedad. Ella le contaría cualquier pretexto. Le diría que había salido con unos amigos, o que había tenido una reunión con el director general. Y si él quería volver a verla, si él aspiraba a que no se fuera de su lado, tendría que aceptar aquel montón de mentiras, hacerse el tonto, admirarla y desearla de lejos...⁴³³

El amor, como sucede en *SA*, lleva el protagonista a extremarlo todo. Los sentimientos son más intensos, así como los cambios de humor. La actividad febril del amante se centra en admirar sin descanso a su amada y en no alejar su pensamiento de

⁴³² *Ibíd.*, página 100.

⁴³³ *ADD*, página 39.

ella bajo ningún pretexto. Todo lo demás carece de importancia y, ante la devastadora presencia de la amada, la imaginación, movida por el deseo, se excita y crea un mundo propio donde las fantasías son experimentadas intensamente por el amante. La naturaleza insatisfactoria del amor arrastra al protagonista a la melancolía: Nora parece fuera de su alcance, ajena a sus deseos. Por todo ello, la hipérbole es utilizada como indicativo de la pasión amorosa, la cual se vive siempre sin moderación.

Pero, como se ha visto anteriormente, la hipérbole también se mezcla con el humor negro. En los cuentos se observa un abundante uso de este recurso literario. Véase un ejemplo extraído de “Suicidios S.A.” incluido en *Cosmoagonías*:

La antigua costumbre de suicidarse atando una cuerda a un árbol había caído ya en desuso, debido, principalmente, a la ausencia de árboles en la ciudad y en las casas, por lo cual se decidió instalar un pequeño jardín público donde cada árbol tiene su correspondiente soga y el Ayuntamiento asegura a los aspirantes que la soga es completamente personal: una vez usada, es entregada a los herederos o parientes próximos y cambiada por otra. Puede decirse, sin lugar a dudas, que en la ciudad nadie se ha colgado dos veces en la misma soga.⁴³⁴

La trivialización de un hecho serio y solemne como lo es el suicidio se realiza mediante detalles exagerados que describen posibles métodos para matarse. La excesiva pulcritud en el caso de las sogas resulta humorística. La broma macabra, sin embargo, contiene en sí misma una nota irónica que conduce al lector hacia la reflexión. Una sociedad donde el suicidio es contemplado como algo habitual, despojado de tragedia, revela de forma sutil la crisis del individuo, anulado por el orden impuesto, que se desespera en la soledad y el hastío. La ciudad, fría y eficiente, constituye la maquinaria que somete al sujeto deseante al dictado de su estructura y la prioridad de su funcionamiento. En una gran ciudad no hay lugar para el deseo individual y los sujetos son tratados como objetos de fácil reemplazo sin otorgarles importancia alguna salvo en

⁴³⁴ “Suicidios S.A.”, en *Cosmoagonías*, página 23.

función de su productividad. El poder del progreso y su irrefrenable corriente arrastra al ciudadano. Los más frágiles no resisten la soledad y la alienación y el suicidio se plantea como una opción que la ciudad explota en su beneficio ya que elimina los elementos discordantes. En la exageración del hecho se pone una llamativa nota de advertencia al lector y Peri Rossi se mantiene fiel a su actitud crítica y su compromiso moral con el individuo.

Así pues, y en conclusión, la hipérbole combinada con los recursos de la amplificación y con la ironía, el sarcasmo y el humor negro, se vuelve instrumento productivo en la escritura de Peri Rossi, quien recurre a ella constantemente. La hipérbole llama la atención sobre el mensaje que se desea transmitir al lector; añade una nota a la caracterización de los personajes y a los contenidos. Ella misma adopta formas y finalidades diversas según se la combine con unos u otros recursos literarios. Por añadidura, el ritmo se vivifica en un texto cargado de significado y la variedad de tonos otorga a la narración atractivo e intensidad que atrapan al lector y lo fascinan.

V. LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN CRISTINA PERI ROSSI

A lo largo de este apartado se desarrollará el estudio del discurso narrativo rossiniano, comenzando con el análisis de las estructuras y siguiendo con el estudio del narrador, el tiempo y el espacio. Véase primero la estructura fragmentaria y el fenómeno de los discursos simultáneos y de perspectivas múltiples en la narrativa de Cristina Peri Rossi.

V.1. Estructuras narrativas rossinianas: fragmento, montaje, frase-eje. Los discursos simultáneos y el multiperspectivismo

Relacionado con la lírica, el *collage*, la espacialización, la elisión, la digresión, etc., el fragmento literario tiene su origen en el romanticismo, etapa de iniciales cuestionamientos de las teorías clásicas, pero encuentra su mayor desarrollo y madurez en el período de las vanguardias artísticas. El rechazo a la unidad de la obra artística clásica, da lugar a obras compuestas por fragmentos y espacios en blanco que revelan una concepción novedosa y completamente distinta de la heredada hasta el momento. La literatura adquiere las dimensiones plásticas de un cuadro y los textos narrativos se aproximan en su fragmentarismo a los textos poéticos. (El cine mudo también ejercerá su influencia en esta literatura.) La unidad se ha perdido, así como la separación clásica entre géneros y disciplinas artísticas. De todo ello se obtiene una literatura móvil, inacabada e infinita que explora todas las posibilidades estéticas y busca una nueva forma de expresión para un mundo moderno.

Posteriormente, durante el período que se ha dado en llamar posmodernidad, la influencia de la imagen proveniente de los medios de comunicación de masas, especialmente del cine y de la televisión, ha llevado a incorporar nuevas técnicas estructurales en el campo de la literatura. El montaje cinematográfico, por ejemplo, se constituye como un recurso adaptado a la literatura y los escritores lo emplean con relativa frecuencia. La generación de los años 60 en Uruguay (y en muchos otros países

latinoamericanos), como ya se ha visto,¹ acusa el efecto de la nueva imagen en el mundo moderno y adopta una visión fragmentaria, compleja y multiperspectivista de la realidad. Cristina Peri Rossi, heredera de la neovanguardia de un Cortázar o un Felisberto Hernández, desarrolla en su literatura el uso del fragmento y el montaje con nuevos significados que plasman una visión caleidoscópica y emocional de la realidad. La visión humana traduce la realidad en una percepción discontinua de imágenes que se relacionan entre sí de diversas maneras, es decir, con o sin motivo explícito, por asociación consciente o subconsciente, etc.

En el campo de la teoría de la literatura el fragmento aparece definido escasamente. Marchese y Forradellas² hablan del fragmento como residuo de un texto completo perdido. Pero más allá de esta definición afirman que el hecho de conservar sólo partes de un texto lleva a que en el romanticismo alemán, con figuras como Schlegel y Novalis, “el fragmento no se subordine a una búsqueda de la totalidad, sino que se considere en sí mismo y se planteen las razones -modo de transmisión, acción del pueblo creador, etc.- por las que se ha producido ese estado. De aquí que se origine un modo de creación literaria en el que el texto nuevo se presenta, por ironía o por enfrentamiento con la idea de totalidad, como fragmento o como constituido por una serie de fragmentos entre los que se extiende un vacío. (...) Así, en la época moderna el fragmento adquiere, en palabras de Derrida, “el estatuto de una estrategia”.”

El fragmento, pues, remite a una escritura posmoderna, caracterizada a grandes rasgos por el despojo de lo trascendente o teológico y por la atención al instante y lo cotidiano. Como afirma Raúl Rodríguez-Hernández: “El fragmento, que incita a la indeterminación, a la “heteroglosia” y al absurdo de la paralogía, es la respuesta posmoderna a la dictadura de los discursos grandilocuentes.”³

¹ Véase el capítulo I de este trabajo.

² A. Marchese y J. Forradellas, Op. cit., página 182.

³ Raúl Rodríguez-Hernández, “Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, nº 1 (1994), páginas 120-135. La cita pertenece a la página 122.

En las novelas de Cristina Peri Rossi el fragmento es utilizado como pauta estructural constante, en los cuentos, sin embargo, no se recurre al fragmento ya que la unidad y la concentración que exige este género apenas posibilitan la presencia de este recurso. Así, las novelas de la autora uruguaya se estructuran en fragmentos que se relacionan entre sí de formas diversas: en *LMP* cada parte se organiza en capítulos cuya unidad reside en la presencia del protagonista, la casa familiar y otros personajes recurrentes, no en una relación temporal-lineal clara; en *LNL* y *SA* los fragmentos se disponen también sin un orden aparente pues entre ellos no existe continuidad temporal o causal definida, aunque la unidad se mantiene mediante la presencia del personaje principal, el tema y el tono de la historia, aparte de otros personajes que aparecen repetidas veces. Las últimas novelas de Peri Rossi, *UND* y *ADD*, mantienen la estructura fragmentaria, pero esta vez las unidades textuales menores se concatenan y guardan entre sí relación causal y lineal.

La fragmentación del texto narrativo no remite a ninguna unidad previa en Peri Rossi, ya que los textos manejados tienen valor por sí mismos como fragmentos literarios. El uso del fragmento refiere, por su naturaleza inacabada y heterogénea, una realidad caleidoscópica y compleja. No existe la realidad única para esta escritora comprometida con el ser humano. El individuo vive y capta la realidad desde su punto de vista y de forma fragmentaria, mezclando percepciones con recuerdos, reflexiones, sentimientos y estados de ánimo. Peri Rossi recoge esta manera de percibir la realidad en fragmentos o microtextos que, reunidos bajo una perspectiva común o una temática unificadora, construyen un retrato de la sociedad moderna y, al mismo tiempo, una historia personal. La vivencia de una realidad en crisis motiva el rechazo a las estructuras fijas de antaño, a esa unidad falsa que habitaba el pensamiento humano y que ahora se derrumba, fantasmal, y da paso a una libertad total. La dispersión que se aprecia en las estructuras centrífugas modernas heredadas del romanticismo y, más claramente, de las vanguardias, llega a producir novelas que se constituyen como una

agrupación impredecible de microtextos. La obra resultante es enigmática y confusa en muchos casos, como se comprueba en la narrativa vanguardista. Peri Rossi, sin embargo, no extrema la independencia de los fragmentos. La escritora uruguaya selecciona y ordena los fragmentos en sus novelas evitando la dispersión mediante la recurrencia de temas, motivos, personajes, un tono y una atmósfera comunes.

Primeramente, en *LMP* los fragmentos se organizan en capítulos numerados y con título. Cada capítulo empieza como una historia independiente de las demás en la que se repiten los personajes y el espacio, en cambio, el tiempo parece transcurrir sin control ni orden claro. Los capítulos actúan como fragmentos de una visión caleidoscópica de la realidad desde el punto de vista de personajes diversos entre los que destacan Oliverio y Federico. Apenas hay cortes dentro de cada capítulo, con la excepción de aquellos que combinan la prosa y el verso o el collage de textos y citas. Sólo se encuentra un corte en el capítulo XVI, en el que Oliverio narra un posible final de la novela. El corte se produce en la página 218: Oliverio observa la casa familiar desde un árbol y rememora los objetos que Federico tiene su cuarto. La sangría corta la digresión y el texto que le sigue continúa la acción principal, es decir, narra el juego que entretiene a los primos en el jardín de la casa. Otro corte en esta misma página introduce un breve adelanto temporal en el juego de la manera que sigue:

-Ja. Me parece que es Gastón, me parece que es Gastón –me anunció Norberto, excitado-. Lo tenemos cazado. No podrá escapar. Buena emboscada le hemos hecho. Apunta bien, hermano, que ya llega.

Cuando Gastón estuvo cerca, cuando su cabeza castaña apareció bajo el peral moviéndose marcialmente al compás de su bang, bang bang, yo me apoyé bien en la rama de peral y con formidable puntería lancé la piedra.⁴

Se comprueba que el espacio en blanco comunica un lapso de tiempo entre la escena anterior y la que sigue. Estos cortes destacan el texto breve que queda entre ellos

⁴ *LMP*, página 218-219.

y favorecen la progresión de la acción principal. No hay más corte de este tipo en la novela, la cual prescinde de ellos y se decanta por la narración continuada donde digresiones y progresiones se combinan entre sí sin marcas. En esta ausencia de cortes y sangrías destaca la naturaleza monológica de la narración de los protagonistas, los cuales expresan libre y asociativamente sus pensamientos.

Como en *LMP*, los fragmentos que componen la novela titulada *LNL* se distribuyen en capítulos con número y título. Esta vez, sin embargo, los cortes incluidos dentro de cada capítulo son abundantes y los textos que describen el tapiz en letra cursiva se alternan con la narración principal de forma irregular y sin título (salvo en el caso del primer fragmento que habla del tapiz). Cada capítulo muestra una historia independiente que incluye personajes comunes al resto de los fragmentos y cuya temática se centra en el exilio, pero en casi todos ellos es posible apreciar cortes y sangrías que introducen otros textos o lapsos temporales. Por ejemplo, se aprecian cortes en quince de los veintidós capítulos que conforman la novela. Muchos de ellos se utilizan para insertar textos complementarios como notas al final del capítulo, poemas, apéndices, cartas, artículos, citas glosadas o, incluso, un diario de a bordo. En este sentido, los textos satélites se relacionan con la trama debido a que desarrollan su tema añadiéndole detalles que conforman una visión heterogénea de la realidad. Otros cortes sirven para introducir un cambio temporal, por ejemplo:

Cuando ella cerró la puerta y comenzó a quitarse el vestido, sin haberse despojado antes de los zapatos, él pensó que eso también ya lo había leído.

El viaje leído: se acercó a la borda, luego de diez días de navegación sin escala. A Occidente, vio el mar envuelto en olas blancas, como un recién nacido (...) ⁵

⁵ *LNL*, página 16. Así, también, hay cortes temporales en las páginas 168, 169, 172, 176-178, 181, 188, 189, 194. Sin contar con los cortes que suponen los fragmentos en cursiva que describen partes del Tapiz de la Creación y que se encuentran al final de los capítulos VIII, X, XI, XII, XIII, XV, XVII, XVIII, EVA y XXI. En este último caso, no hay relación temporal, ya que se trata de la descripción de un tapiz por partes.

El corte que se produce en este caso, salta a la página siguiente y continúa la historia del viaje por mar de Equis tras el paso de un breve período de tiempo. La sangría marca el salto temporal, como en otros ejemplos, donde el corte temporal puede saltar a la página siguiente o sólo dejar un hueco mayor entre párrafos.

El corte también puede producirse por otras circunstancias ajenas al collage de textos y a la sucesión temporal interna del fragmento. En ocasiones, la sangría indica un silencio que introduce un texto del narrador principal con información extra o suplementaria al capítulo. Por ejemplo, en el capítulo VII, donde el salto de la página 47 deja atrás una introducción que habla de la naturaleza de los sueños y de la experiencia que Equis tiene de ellos. El corte da paso a un texto donde se narra un sueño de Equis como un ejemplo de lo dicho anteriormente. O en el capítulo siguiente, donde el microtexto aislado en la página 54 tan sólo añade un detalle anecdótico de la personalidad de Equis, individuo en permanente exilio a quien le gustan los perros. En el capítulo XIX, el corte de la página 165 inserta la descripción explicativa de los viajes que Equis realiza a Londres en el bus lleno de mujeres que van a abortar a ese país. El texto anterior, que inicia el capítulo, describe el nuevo trabajo de Equis en la agencia de viajes regida por un hombre desagradable. De esta forma, el corte indica la inclusión de nueva información y una somera matización sobre lo dicho en la introducción. En el último capítulo, el número XXI, el corte que se observa en la página 191 introduce la pausa solemne en el texto narrativo, la cual dará paso a un texto descriptivo en el que la atmósfera se vuelve turbia, onírica y misteriosa y el ritmo se ralentiza. Finalmente, en el mismo capítulo, pero en la página 196, el corte da paso a la conclusión del capítulo, donde el enigma de Equis se resuelve en el sueño y la historia termina. En definitiva, este tipo de cortes, como se ha visto, incluyen fragmentos que aportan nueva información a la historia principal o indican un cambio de tono en la narración.

La novela siguiente, *SA*, es la primera novela de Cristina Peri Rossi cuyos fragmentos carecen de título que los separe en capítulos diferenciados. El único

elemento que indica tal separación es el corte y el salto a la página contigua que se produce de un fragmento a otro. Otros cortes menores se producen dentro de cada fragmento con finalidades similares a las descritas en la novela anterior. *SA* se compone de veintiséis fragmentos de variable extensión en los que muy esporádicamente se producen cortes internos.⁶ Su finalidad es diversa: introducir cambios de tema o de tono, insertar información matizada de lo que se ha apuntado en el texto anterior o indicar un salto temporal. La mayoría de estos cortes provocan un avance en la reflexión del tema que obsesiona al protagonista en toda la novela, que es el amor. La novela traduce las palabras de un amante poseído por el amor, por la pasión que le inspira Aída. Las palabras del enamorado sólo quieren hablar de amor, por ello en toda la obra sus pensamientos versan sobre ese tema y algunos de los cortes indicados se limitan a señalar una progresión en la reflexión, con matices que se acumulan a lo dicho. Por ejemplo, en el fragmento número uno se observan cinco cortes distintos. El primero, en la página 11, indica un cambio de espacio y una leve progresión en la reflexión del amor: el protagonista sale de casa de Aída y medita sobre el efecto espacial aislante y la sensación de suspenso temporal que el amor le produce frente al espacio y el tiempo convencionales. El corte siguiente, de la página 13, se concatena con el texto anterior mediante la palabra “ciegos”, la cual da paso a la descripción de la visión táctil de éstos, para matizar la forma en que el protagonista se aproxima y reconoce a su amada. Él utiliza también el tacto, es decir, la visión verdadera. El siguiente corte, en la página 16, matiza el tema tratado en el texto anterior: el lenguaje y sus orígenes en relación con el amor. El nuevo texto inserta la opinión de Aída sobre el tema.⁷ Los dos últimos cortes, ambos en la página 17, resaltan la definición de la expresión *hablar en lenguas* incluida en un diccionario amoroso imaginado por el protagonista. La definición es breve y da

⁶ Se observan cortes sólo en los fragmentos número I, IX, XV y XXIV.

⁷ *SA*, página 16. Asimismo, en el fragmento XV, página 97 se introduce la voz de Aída, la cual da su opinión sobre el tema que el protagonista reflexiona. Ambos cortes indican una progresión interna del tema principal y al mismo tiempo marcan de forma sutil un leve cambio de tiempo, pues los comentarios de Aída se producen en un tiempo desconocido pero diferente al de los fragmentos previos.

paso a un nuevo fragmento en el que se plantea un cambio de tema más claro que en los casos anteriores: la angustia de Aída y sus pesadillas. Así se observa en la novela:

(...) Vestida, en cambio, Aída es una mujer vulnerable. Como si la ropa fuera una segunda piel, incómoda, un disfraz levemente opuesto. El vestido es la interdicción.

Hablar en lenguas. La expresión, que descubro al azar, conversando con otra mujer, me remite, otra vez, a Aída. *Nos amamos en lenguas*, pienso, como dos extranjeros que sólo conocen, del otro, unas pocas frases, ciertos signos, algunos símbolos.

Cuando Aída sufre una crisis de angustia, se dirige, como una autómatas, a la nueva estación de trenes, brillante e iluminada como un aeropuerto (...) ⁸

La sucesión de temas relacionados por el concepto axial “amor” se suceden, entonces, mediante cortes o giros inesperados en la mente del protagonista, el cual los expresa en el texto con una prosa natural. Otro ejemplo de corte que matiza y progresa en la reflexión amorosa del protagonista se observa en el fragmento número IX, en la página 65, donde se traduce el miedo del personaje a ser abandonado por Aída. En cambio, el corte observado en el fragmento XXIV (página 137) indica un breve salto temporal hacia delante, puesto que se acerca al final de la novela; final en el que se esboza una de las escasas referencias a la débil trama de esta obra. El protagonista acude a casa de Aída angustiado por la pesadilla de haber sido abandonado; su amada no contesta, de modo que decide volver más tarde. El corte indica el momento en que el protagonista regresa poco después al portal de Aída.

La última noche de Dostoievski, al igual que la novela anterior carece de capítulos con título y los fragmentos se distinguen y se suceden mediante cortes amplios o espacios en blanco que saltan a la página siguiente, donde se observa el comienzo de un nuevo fragmento. Esta novela se compone de treinta y siete fragmentos de extensión irregular en los que ocasionalmente se pueden apreciar cortes más breves de uso similar

⁸ *Ibíd.*, páginas 17-18.

a los encontrados en *SA*.⁹ Cada fragmento desarrolla una relación temporal y causal con el anterior o anteriores, a diferencia de lo visto hasta ahora en las novelas previas de Peri Rossi. En esta novela la trama recupera importancia y su desarrollo es lineal y claro. Algunos de los cortes breves insertados en cada fragmento ayudan a separar un párrafo para destacarlo del resto del texto e introducir así una digresión que aporta información puntual relacionada directa o indirectamente con el tema tratado en el cuerpo del fragmento.¹⁰ Otras veces el corte marca un salto breve de tiempo que facilita la progresión de la acción principal.¹¹

El amor es una droga dura, la última novela de Peri Rossi, del año 1999, se estructura de forma muy similar a las novelas anteriores. Al igual que *SA* y *UND* prescinde de títulos para los fragmentos que la componen. En cambio, esta vez, los fragmentos son más extensos y se estructuran y ordenan a partir del hilo temporal y causal de la trama. Esta novela, como la anterior, posee una trama definida. La historia planteada evoluciona de forma lineal y los saltos temporales que se producen indican progresión en la acción. La excepción son los fragmentos en cursiva los cuales, en su mayoría, señalan analepsis que remiten a algunas escenas de la infancia del protagonista y completan el retrato de su personalidad. Específicamente, la novela se compone de trece fragmentos de los que seis están en cursiva y alternan de forma regular con el resto

⁹ Hay cortes en los fragmentos V, VI, IX, X, XI, XIII, XV, XIX, XX, XXIX, XXXI, XXXV, XXXVI y XXXVII.

¹⁰ Por ejemplo, los cortes de las páginas 33, 35 y 116, se refieren, de forma inesperada, a algún dato biográfico de Dostoievski y su ludopatía. El corte de la página 50 apunta una anécdota sobre Mata-Hari en el casino de San Sebastián; el de la página 54 introduce una digresión cuyo tono difiere del de la narración principal en la que el protagonista fantasea sobre sí mismo y muestra su deseo de liberarse de su ludopatía y de otras dependencias; en la página 76, el corte señala una breve y anecdótica observación del narrador; el corte de la página 82 da paso a una digresión que describe el pueblo de Michelle, la madre del protagonista; un poco más adelante, en la página 83, el corte finaliza la digresión e introduce una anécdota del protagonista en el pueblo, durante las horas muertas que pasa allí; y en la página 85 la anécdota termina y el corte indica otra digresión del narrador acerca de la revista para la que trabaja y comenta también las diferencias de costumbres y horarios que encuentra entre su vida urbana y sus períodos en el pueblo, aunque el corte siguiente en la página 86 se encargará de señalar los inconvenientes de la vida rural a modo de conclusión del fragmento y de cambio en la acción, pues señala el regreso a la ciudad del protagonista. La página 159, donde la novela termina, el corte introduce un párrafo de pocas líneas, es decir, una conclusión que funciona a modo de brevísimo epílogo.

¹¹ Los saltos temporales señalados por los cortes incluidos en los fragmentos son siempre breves y se observan en las páginas 58, 89, 123, 124, 142, 148 y 151. En la página 142 dos cortes aíslan y resaltan un breve párrafo en el que el protagonista es agredido. Entre esos dos espacios median sendos saltos temporales también breves.

de los fragmentos, escritos en letra normal.¹² Estos últimos presentan a su vez cortes internos, pequeños espacios que median entre algunos párrafos.¹³ Estos cortes muestran breves avances temporales que posibilitan la evolución lineal de la acción prescindiendo de intervalos poco significativos. También facilitan, de este modo, cambios de tema o, más escasamente, el paso de una digresión a la acción principal. Por ejemplo:

(...) Se dio cuenta de que se había quedado parado, como hipnotizado ante una revelación, en el mismo momento en que la mujer, fuera quien fuera, alzó la cabeza, lo vio, y lo llamó por su nombre, de una manera tan cálida, tan sensual y envolvente que él le hubiera pedido de inmediato, un repetición. (“Llámame así, querida, llámame así y todo te será concedido”)

-Javier -dijo ella-. Creí que ya no vivías en la ciudad. -Le dio un beso en la mejilla (era sólo un poco más alta que él) cálido, atrevido, que él sintió como una invitación. (...) ¹⁴

El protagonista, extasiado ante la primera visión de Nora, se sumerge en sus pensamientos. El tiempo, en ese breve encuentro, se alarga y se suspende bajo su perspectiva. Los pensamientos del personaje masculino toman protagonismo y colocan la acción en un segundo plano, en pausa. El corte, finalmente, detiene la febril fantasía de Javier e introduce el saludo de Nora, con lo cual, la acción vuelve a progresar normalmente. Como se puede apreciar en este ejemplo, los cortes en la narración posibilitan el reflejo, en todo momento, del interior y del exterior de los personajes, mediante el uso apropiado del tiempo.

Por otra parte, en algunos cuentos es posible encontrar también un uso del fragmento, aunque sea escaso. Por ejemplo, en *MA* cada uno de los cuentos incluidos en este libro, y también la novela corta que lo inicia, presentan cortes internos. Estos cortes, en el caso de “Los extraños objetos voladores”, señalan saltos temporales que

¹² Los fragmentos en cursiva son los pares, o sea: II, IV, VI, VIII, X y XII.

¹³ Hay cortes en el fragmento I (ocho en total), V (tres cortes), VII (dos cortes), IX (también dos cortes), XI (seis cortes) y XIII (tres cortes).

¹⁴ *ADD*, página 25.

adelantan la acción y eliminan pasajes intermedios de poco significado. Sin embargo en los tres cuentos que siguen los cortes indican la inclusión de silencios y fragmentos poéticos, ya que el lirismo es abundante en ellos. El corte temporal es mucho más escaso, pero se da en “Un cuento para Eurídice”.¹⁵ En la siguiente colección de relatos y cuentos, titulada *IP*, hay abundantes cortes breves motivados por la presencia de textos poéticos escritos en prosa o cortes arbitrarios que transmiten el riesgo de la dispersión, indicio pánico de una sociedad en crisis que se retrata en estas páginas. Otros ejemplos indican cortes con finalidad temporal progresiva, como se ha visto en las novelas.¹⁶ En *TD* tan sólo se localizan cortes dentro del cuento titulado “La historia del príncipe Igor”, estructurado en fragmentos concatenados, separados por pequeñas sangrías.¹⁷ En *MEI* se observan cortes internos en cuentos como “Mona Lisa” -con un solo corte en la página 30-, “Aeropuertos” -formado por tres partes numeradas y separadas entre sí por sangrías-, “Cuaderno de viaje” -dividido en seis cortes- y “La ciudad” -cuyo único corte se localiza en la página 170-. En *PP* el cuento llamado “El viaje” presenta listas de objetos y apuntes destacados mediante espacios en blanco que fragmentan el texto¹⁸ y un corte temporal en la página 70. En *RN* sólo se observa un corte en el cuento titulado “El laberinto”.¹⁹ Por último, ya que no se observan fragmentos en *Cosmoagonías*, en el último libro de cuentos de Peri Rossi, *DI*, se encuentra un ejemplo de fragmento inserto en el cuento titulado “La semana más maravillosa de nuestras vidas”, que supone un breve salto temporal progresivo.²⁰

El uso del fragmento en la narrativa rossiniana plantea una forma novedosa de narrar en la que se aprecia la herencia vanguardista, la influencia de la imagen moderna y el espíritu innovador de los narradores uruguayos (y latinoamericanos en general) de

¹⁵ Páginas 124 y 125 respectivamente.

¹⁶ *IP*, páginas 100, 102, 104-113, por ejemplo.

¹⁷ Véanse las separaciones de líneas a lo largo del cuento en las páginas 127-145.

¹⁸ Véanse los listados de la página 65 a la 67.

¹⁹ Página 22.

²⁰ Página 84.

la generación del 60. La fragmentación pone al descubierto el esqueleto de la obra al despojarla de elementos superfluos o intervalos prescindibles. De esta manera la forma se libera del corsé tradicional y la narración se condensa o, por el contrario, permite digresiones extensas donde importa el mensaje y se experimenta con el juego de voces, con el espacio y con el tiempo. La fragmentación no permite el retrato de una realidad única y motiva la apertura de nuevos horizontes, nuevas perspectivas posibles, gracias a las cuales el lector reflexiona sobre la heterogeneidad de la realidad y los discursos. La palabra estructurada en fragmentos posibilita la visión crítica y humanizada de la realidad y proporciona al escritor múltiples formas de narrar y expresar su imaginario. Peri Rossi aprovecha las ventajas de este recurso estructural en todas sus novelas y en algunos cuentos, haciendo gala de un total control sobre la materia narrativa.

Por otra parte, el montaje cinematográfico, adaptado al texto literario, se relaciona muy de cerca con el fragmento. El *Diccionario de Términos e "Ismos" Literarios* define el montaje de la siguiente manera: “Modo narrativo cuya función en la disposición del relato implica una redistribución de la secuencia normal de los acontecimientos, ya sea manteniendo la unidad del espacio y proyectando la narración o circunstancias cronológicas diferentes -montaje temporal- o representando una variedad de situaciones producidas simultáneamente en espacios distintos -montaje espacial-. Puede darse el caso de que ambos tipos se fundan. El *m.* está siempre motivado, y la yuxtaposición en cada caso provoca un cambio de perspectiva al apelar a la sensibilidad del lector y revelar un significado poéticamente nuevo, diferente a la simple suma de los sucesos. (...)”²¹

²¹ “En todos los casos es posible hallar unidades que se constituyen como producto de la atracción de tiempos y espacios diferentes. La repetición, asociación o semejanza, paralelismo, contraste, e incluso la comparación de ciertas unidades mínimas del discurso literario, pueden convertirse en nexos que disminuyen la profundidad del corte temporal y/o espacial que puede haberse producido. Este recurso ha sido también utilizado frecuentemente en la lírica, particularmente en la poesía del siglo XX.” AA.VV., Op. cit., página 97-98.

Estébanez Calderón define el montaje literario haciendo referencia a su origen en el cine. Dice así: “Término utilizado inicialmente en el lenguaje cinematográfico para designar el proceso de estructuración de un film a partir de una serie de segmentos o secuencias que, una vez conexionados, según un determinado ritmo y orden narrativo, dan a la obra su configuración definitiva. (...)” Seguidamente Estébanez se dedica a definir las diversas acepciones de la palabra montaje en el teatro y finalmente añade: “Por lo que respecta a la novela, el término “montaje” equivale a la “sintaxis mediante la que se estructuran los episodios de la historia en un discurso narrativo” (D. Villanueva, 1992)”.²²

El montaje es utilizado por Peri Rossi fundamentalmente en su novela erótica titulada *SA* la cual se puede tomar como modelo de este recurso en la escritura rossiniana. En esta obra, las intervenciones de Raúl, el amigo psicoanalista del narrador-protagonista, rompen el círculo cerrado de los pensamientos y breves diálogos establecidos entre Aída y el amante protagonista. Un círculo de amor que los aísla del resto del mundo, desde la perspectiva del narrador, el cual experimenta un amor quintaesenciado, extremo, fundamental, que le niega la posibilidad de pensar y sentir otra cosa que no sea Aída. Las intervenciones de su amigo Raúl serán las únicas que provengan de fuera del círculo amoroso, sin contar con las del ex-marido de Aída, la anciana del bingo y el hijo de Aída, las cuales no se realizan mediante la técnica del montaje. La perspectiva de Raúl será casi la única que no esté contagiada de subjetividad, en un uso de la razón incompatible con el narrador y a veces con Aída. Este personaje, el psicoanalista, perfilado tan sólo mediante los breves diálogos que establece con el protagonista, aplica al amor de éste una dosis de razón que lo equilibra y desmitifica. Aún así, el narrador no renunciará nunca a su amor extremo y rebelde por

²² “Esta técnica de montaje, empleada ya por grandes realizadores, como Eisenstein, Griffith, etc., será trasladada por narradores (J. Joyce, J. Dos Passos) y autores de teatro (Piscator, B. Brecht, etc.) a la escritura de novelas y obras dramáticas a base de escenas discontinuas, organizadas de acuerdo con una dirección u objetivo determinados.” D. Estébanez Calderón, Op. cit., página 695.

Aída. Los consejos de Raúl no parecen surtir mucho efecto en él, aunque el lector perciba claramente su acertada lógica. El montaje introduce inesperadamente en la historia de amor el componente que le faltaba: la visión desenamorada de otro, la cual dota al texto de complejidad e interés. Las intervenciones de Raúl son abundantes pero breves, al menos veintinueve veces a lo largo de la novela de forma irregular.²³ Véase un ejemplo breve del uso de esta técnica:

(...) Condenado a este solo ligamen, a esta sola juntura: ser la llave cualquiera que abre la casa, el cordón umbilical que cortarás, implacablemente, para separar al hijo de la madre, al recién nacido de la placenta, al para siempre huérfano de la para siempre paridera.

-Los hombres -dice Raúl- nunca dejan de ser niños. Y las mujeres nunca son más que madres.

Se deja a una madre para hacer madre a otra mujer. Se abandona, dolorosamente, a la madre original, para cometer, con la adoptiva, el incesto anhelado.²⁴

La intervención de Raúl es breve pero destacada en el texto debido a su presencia sorpresiva e interruptora del discurso íntimo del protagonista. Así serán las apariciones de Raúl en toda la novela: un montaje que presiona la materia narrada y exprime su significado lógico desde el punto de vista del psicoanálisis. El amor es interpretado de otra manera, liberado por un momento del dominio subjetivista del protagonista.

Aída también interviene a veces mediante la técnica del montaje o la sencilla interpelación al protagonista. En menores ocasiones que Raúl, la amada expresa sus opiniones sorpresivamente en el texto, cortando el hilo principal de forma breve, en incisos o en cortes de texto.²⁵ Por ejemplo:

²³ Véanse en SA las páginas 11, 29-30, 32 (tres veces), 33, 35, 38 (dos veces), 39 (dos veces), 44, 45, 64, 102, 105 (dos veces), 114 (dos veces), 117, 119 (dos veces), 131, 136, 142 (dos veces), 143, 145 (dos veces).

²⁴ *Ibíd.*, página 31-32.

²⁵ Por ejemplo, en las páginas 14, 39, 79-80, 82-83, 107, 127, 144.

Es cierto que puedo salir o entrar: pero no puedo, en cambio, alojar a nadie.

-Alojé a mi hijo nueve meses en mi vientre, y cuando salió, nunca pude recuperarme de ese vacío -grita, Aída, madre.

Yo soy el afuera, tú eres el adentro. Aunque quisieras (y a veces lo deseas), no podrías llevarme contigo a todas partes, enlazados por el cordón de mi sexo como madre e hijo.²⁶

La amada interviene a veces de forma inesperada en la densidad subjetiva del pensamiento de su amante. Sus breves aportaciones al discurso de la novela marcan el tema sobre el cual reflexiona el protagonista y dotan al texto de otra visión a veces contradictoria y a veces acorde con la visión del narrador. En el discurso del narrador se combina el recuerdo de las palabras de la amada con las reflexiones de éste, el cual se apoya en las palabras de Aída para desarrollar el tema o para contrastar su perspectiva.

En cierto momento de la novela el montaje se vuelve complejo y en él participan Raúl y Aída en planos separados, que aparecen reunidos en el texto por la imaginación y el recuerdo del narrador:

(...) El perezoso ritual de cada mañana. He de dar mi opinión, para recomenzar el juego de las oposiciones.

-Quien habla primero, expone y se expone -dice Raúl, mientras coloca otra vez, las piezas en el tablero. Está condenado a ser el espejo que refleja, o el espejo que refracta-. ¿Prefieres las negras o las blancas?

-Las negras -digo-. Me siento más cómodo cuando tengo que defenderme que cuando tengo que atacar.

-Es un asunto de perspectiva -dice Raúl-. En realidad, quien se defiende depende del agresor. No debe emplear más recursos ni más imaginación que la necesaria para responder adecuadamente.

-Jugaré una partida con las blancas y otra con las negras -dice Aída, insegura de cuál es la elección que más la favorecerá.²⁷

El narrador ha contado a Raúl una anécdota cotidiana de su vida amorosa: el rito matinal en el que Aída reclama la opinión de su amante sobre algún tema que sale en el periódico del día. El protagonista se siente vulnerable al tener que exponer su opinión, pues es consciente de que ella responderá en contra y sus palabras lo harán sentirse

²⁶Ibíd., página 74.

²⁷Ibíd., páginas 38-39.

culpable por no opinar lo mismo. En ese punto interviene Raúl, dando la explicación lógica sobre esa sensación de temor y culpa que sufre el protagonista, en una consulta que el lector supone posterior a la anécdota que cuenta el narrador. En medio de esa consulta interviene la voz de Aída, reproducidas por el narrador debido a que el tema que éste trata con Raúl le recuerda las palabras de Aída. El juego de oposiciones, se metaforiza en el ajedrez y la reacción de Aída es distinta a la del amante. La primera opta por atacar y por defender en partidas sucesivas, es decir, tomar el mando de la relación y, una vez conocida la actitud del otro, defender una posición, mientras que el segundo, el narrador, prefiere solamente defenderse y ser el sujeto dependiente de la relación. El montaje establece la relación entre tres planos distintos de la narración: la anécdota misma, la narración de la anécdota en la consulta de Raúl, con las intervenciones del psicoanalista, y la opinión de Aída, expresada en un momento y lugar desconocidos pero distintos a los expuestos anteriormente.

En esta novela, el uso del montaje sirve para estructurar los microtextos que forman parte de la narración principal y para establecer categorías distintas entre los personajes de la novela. La fragmentación y el montaje muestran una novela carente de conexiones temporales. Comenta Rómulo Cosse²⁸ al propósito: “*La materia narrativa está constituida por unidades autónomas, cuya incorporación a la serie no requiere de ninguna forma de concatenación legitimadora. Cada secuencia es una refracción nueva de la pasión inalterable. La relación entre las unidades del relato es de semejanza, no de consecuencia.*” Las anécdotas narradas son independientes unas de otras en el tiempo y a veces en el espacio y sólo se unen bajo la voz subjetiva del narrador, asimismo, los personajes mantienen entre sí relaciones de naturaleza estática, lo cual refuerza la sensación de intemporalidad que se aprecia en la novela. Aída, de esta manera, constituye siempre el objeto de deseo del amante, narrador-protagonista de esta historia,

²⁸ Cosse, R., “Lenguaje narrativo y modelización del mundo en *Solitario de Amor*”, en Rómulo Cosse (coord.), *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, página 180.

y Raúl es el testigo desapasionado de la relación que el narrador expone ante sus ojos matizada por sus sensaciones y recuerdos íntimos. El montaje estructura la novela en unidades narrativas yuxtapuestas y heterogéneas, tal y como Lotman define el montaje.²⁹ De este modo no se establece ninguna relación temporal (concatenada) entre los microtextos y los personajes, inmersos en esa intemporalidad, se relacionan entre sí siempre de la misma manera. Las intervenciones de Raúl, según Cosse, ejemplifican el montaje: “Montaje es precisamente, la solución constructiva, por la cual se interrumpe una cadena de acontecimientos que constituye una articulación témporo-espacial, para sin conector alguno, proseguir con otro informe.”³⁰ Para este estudioso “esta opción constructiva, permite darle mayor densidad informativa al texto, por cuanto habilita la incorporación o la inserción en el desarrollo de cada informe erótico, de tramos heterogéneos destinados a introducir una variante enriquecedora.”³¹ La intemporalidad se instala en la novela sin impedir la evolución de la historia amorosa, la cual termina trágicamente en la ruptura y el exilio del amante. Así pues, el montaje interviene en la novela para dar lugar a un texto compuesto y complejo en el que el amor actúa de eje centralizador mediante la voz del narrador, metáfora del amante y del amor por excelencia.³²

Seguidamente, procederemos a señalar la naturaleza de la frase-eje en la cuentística rossiniana. En el cuento literario moderno, la primera frase se erige como punto de referencia para el resto de la historia, que, en realidad, constituye su glosa. La frase (o frases) inaugural debe concentrar el tema del cuento y ello supone presentar

²⁹ Lotman, I., *Semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, páginas 67-70.

³⁰ Cosse, R., Op. cit., página 181.

³¹ *Ibíd.*, página 182.

³² Algún ejemplo de montaje se observa también en la novela *UND*, donde algunas de las intervenciones de Lucía, la psicoanalista del protagonista, se acercan a las que se han estudiado del personaje de Raúl en *SA*. Por ejemplo en las páginas 55, 76, 79, sobre todo las páginas 91 y 92. Muchas veces las sorpresivas intervenciones de Lucía traen consigo un diálogo breve y directo con el protagonista o aparecen marcadas con alguna referencia temporal indefinida, lo cual hace dudar de que se trate de un ejemplo claro de montaje. Por otra parte, en el cuento no se observa el uso del montaje debido a las exigencias estructurales del género, cuya necesidad de unidad impide la fragmentación excesiva de la historia, los microtextos independientes no concatenados o la dispersión temática.

principalmente al narrador, el espacio y el tiempo de la historia. La máxima de concentración que abogaban los escritores y teóricos del cuento encuentra su expresión en la frase-eje o el inicio concentrado. Cristina Peri Rossi abogaba por la presencia del narrador, la perspectiva y quizá el final en la misma frase inicial; y así se comprueba a lo largo de la cuentística rossiniana, de la cual se pasa a examinar este fenómeno estructural.

Empezando por su primer libro de cuentos (*MA*), “Los extraños objetos voladores”, su única novela corta, la estructura corresponde a la de un cuento, sin embargo, hay un desarrollo más concienzudo y un empleo más relajado del tiempo y los personajes. Obsérvese su inicio: “-María -llamó el viejo. Había salido al campo-. Ven a ver lo que yo veo.”³³ Pronto se sabrá que lo que llama la atención del viejo es un objeto marrón suspendido en el aire. A partir de la percepción de ese objeto, la rutina parece romperse, algo se ha quebrado y precipita a los personajes, inconscientes del peligro, hacia la nada. De este modo se presenta el tema, al igual que el espacio (un campo); el tiempo (un pasado indefinido); el narrador (heterodiegético, omnisciente) y los personajes principales (el anciano y María, su mujer). Más tarde aparecerán otros personajes: el hijo de ambos -recordado por María-, el médico del pueblo y su enfermera, además de otras figuras filtradas por los recuerdos. Serán personajes secundarios, más o menos desarrollados, pero que no guardarán tanta relevancia como el protagonista principal de la historia, Lautaro, el viejo. Con sólo tres oraciones se muestra la esencia del relato, fuera de detalles superficiales. Pero el inicio puede ser todavía más breve (una frase: por ejemplo en “Entrevista con el ángel”, cuento incluido en *DI*³⁴) o poco más extenso. Generalmente no pasa de las tres oraciones, aunque a veces llega a un párrafo de cinco o seis líneas, aproximadamente³⁵.

En el primer cuento de *MA* se observa otro ejemplo de frase-eje: “El juego lo

³³ “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, página 11.

³⁴ “Entrevista con el ángel”, en *DI*, página 155.

³⁵ Por ejemplo, en “El juicio final”, en *PP*, página 109. El inicio es una frase larga que cubre un párrafo.

habíamos inventado Ariadna y yo en una noche de hastío.”³⁶ En este caso, basta una sola frase para expresar el tema principal del cuento, que además, ya aparece recogido en el propio título. El juego protagoniza la historia, dos personajes intervienen en él, sus propios creadores: un narrador-personaje y una mujer. El juego se realiza de noche y se cuenta como acto en el pasado. Poco más se dice aquí, pero lo suficiente para saber de qué tratará el resto de la historia y desde dónde (desde qué punto de vista) se la relatará. Lo mismo sucede en “Un cuento para Eurídice”, incluido también en *MA*, aunque, esta vez, el inicio aparece bajo el manto de la poesía:

En el museo vacío, Eurídice aburría.

Teníamos todo el tiempo por delante.

Grandes extensiones de tiempo vacío.

Yo le comencé a contar, por afición,
historias dulces de fábulos y efímeras desdichas.³⁷

La pausa del verso, unida a la repetición semántica de la referencia al tiempo (un pasado lento), extiende el inicio del cuento, pero porque su intención es la de proporcionar al cuento el tempo de un poema. Aparte de ello, localiza la acción, menciona a los personajes (Eurídice y el narrador en primera persona) y la causa que mueve la trama del relato: el aburrimiento de la mujer le lleva a pedirle al narrador que le cuente historias, como a la Eurídice de Orfeo le gustaba que éste le cantara. Una vez más, la clave se sirve a través de unas breves pinceladas, suficientes para comunicar el núcleo de la historia. El último cuento de este libro, “Los refugios”, confirma de nuevo la naturaleza de la frase-eje (o inicio nuclear, por llamarlo de otro modo, puesto que no siempre se trata de una única frase, sino de varias). Comienza así: “Estábamos en el museo. En el museo nunca ocurría nada. No nos conocíamos.”³⁸ El plural indica más de

³⁶ “Los juegos”, en *MA*, página 81.

³⁷ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 111.

³⁸ “Los refugios”, en *MA*, página 131.

un personaje, el verbo, una situación en el pasado; en un museo se localiza la acción y finalmente se sabe que los personajes se desconocen entre sí. Es suficiente como punto de partida; parece un inicio sencillo y conciso, pero ya ha revelado importantes datos acerca de la historia. Quizá en esta ocasión no se conozca exactamente de qué va la historia, pero al menos se sabe que se trata de la historia constituida por varios personajes que se conocen en un museo donde nunca ocurre nada, ambiente más que propicio para la intimidad, la confidencia o la confesión, el encuentro entre el yo (como narrador-personaje) y los otros.

Se comprueba fácilmente la eficacia de esta estructura, pues un comienzo tan concentrado despierta el interés del lector, le suscita preguntas y dudas que el desarrollo le irá aclarando. Será dueño, con un sólo vistazo, del núcleo de la historia, en su significación más superficial. La *captatio* se lleva a cabo más eficazmente a través del uso de la brevedad y la concentración, aunque luego la historia progrese lentamente. Esta técnica, en la que se opera una fuerte selección de los ingredientes del cuento, será utilizada en toda la obra cuentística rossiniana. Véase, ahora, el examen de algunos casos.

Indicios Pánicos, tercer libro de cuentos de Cristina Peri Rossi, no ofrece novedades respecto al tratamiento de la frase-eje que ya se examinó arriba. A excepción de algunos cuentos titulados, la mayoría están numerados; sin embargo, aquellos que disfrutan de la información que ofrece el título, cuentan, también, con su respectiva frase-eje (salvo alguna escasa excepción). Uno de éstos, incluso, viene precedido por una nota aclaratoria de la autora; se trata del cuento número 30, “La desobediencia y la cacería del oso”.³⁹ Dicha nota tiene como finalidad explicar la elección del título. *IP*, además, cuenta con el único prólogo de toda la cuentística rossiniana manejada en este trabajo; éste se subtitula “Sistema poético del libro”. Está escrito por la misma autora y en él se explica el significado del título del libro, como indicador de la naturaleza de

³⁹ “30. La desobediencia y la cacería del oso”, en *IP*, página 97.

esta obra.

Siguiendo los otros libros de cuentos de nuestra autora, cabe señalar la gran sistematicidad que se observa en todos ellos a la hora de examinar su inicio. La frase-eje es un ingrediente imprescindible para la gestación del cuento, como ya dijo Peri Rossi.⁴⁰ Así, para no agotar al lector con una larga lista de ejemplos, se examinarán solamente algunos casos: como los que se plantean en “La Anunciación” (RN); “El corredor tropieza”, “Cartas” (MEI); “Mis cartas” (*Cosmoagonías*).

El primero cuenta con su frase-eje, pero cabe señalar que en la historia intervienen dos narradores a través de la lectura de sus pensamientos: un niño y una mujer.⁴¹ El niño inaugura el cuento con la frase siguiente: “Yo estaba juntando piedras en el agua cuando apareció la Virgen.”⁴² La primera intervención de la mujer, en cambio, no es tan indicativa como la del niño: “*Amaneció gris y plomizo como un mar.*”⁴³ Lo único que transmite, además del tiempo que hace, es la sensación de un final trágico debido al tono desapasionado y al acompañamiento melancólico y oscuro de la naturaleza. Más adelante, sin embargo, aportará mayor información sobre la situación que atraviesa. A pesar de todo, sus intervenciones son mucho más concisas y parcas que las del niño, a veces se limitan a una sola frase. Esto revela su estado de ánimo: agotamiento mental y un tono profundamente angustiado y melancólico; en cambio el niño parece disfrutar con el lenguaje, es inquieto como sus pensamientos, que saltan de un lado a otro.

La frase-eje inicial del niño es la más informativa: revela al narrador, el tiempo, el lugar y la acción; aún así, la primera intervención de la mujer también dice algo acerca de la historia: que se cuenta con otro narrador, un narrador misterioso que suena como una voz distante y desconocida, aunque triste.

⁴⁰ Véase en el apartado III.6 de esta tesis.

⁴¹ Véase en el apartado V.1.2 de este trabajo que trata del simultaneísmo.

⁴² “La Anunciación”, en RN, página 45.

⁴³ Idem.

En “El corredor tropieza” (*MEI*) el cuento se inicia con un texto entre paréntesis y en cursiva, texto que más adelante se supondrá en la mente del personaje cuando decide parar de correr y la historia termina; tras éste paréntesis se encuentra la frase-eje:

Iba en la decimocuarta vuelta. Era un buen corredor: los periódicos lo daban como favorito y hasta auguraban un récord.⁴⁴

El cuento comienza con un adelanto de la historia, es decir, con una prolepsis que bruscamente irrumpe en el inicio y luego da paso a la estructura lineal del cuento, que como los demás, cuenta con su frase-eje inicial. Es gracias a la frase-eje que se tiene la información necesaria acerca del narrador, el tiempo, el espacio y la acción; el texto previo indica una visión subjetiva del cielo por parte de un desconocido tirado en el suelo. El título puede hacer suponer que se trata del corredor después de fingir haber tropezado por accidente. La solución la dará la frase-eje y también el resto de la historia.

Por otro lado, los cuentos “Cartas” (*MEI*) y “Mis cartas” (*Cosmoagonías*) presentan el mismo caso: ambos son relatos circulares; su frase inicial, además de servir de presentación esencial y eficaz del cuento, es una forma de concluirlo rítmicamente. Tal repetición de la frase-eje conlleva la inexistencia de un límite temporal para la historia narrada (a no ser en su inicio), el tiempo se repite como las revoluciones de una rueda. Pero la ausencia del fin no impide la existencia de un inicio conciso como en los otros casos ya examinados. La información que se brinda afecta, como viene siendo habitual en Peri Rossi, al narrador, la perspectiva, el tiempo, el espacio y la acción.⁴⁵

En las novelas también es posible captar la presencia de la frase-eje al inicio de cada capítulo o de cada fragmento. En *LMP*, por ejemplo, el comienzo del primer capítulo viene precedido por un poema cuyo tema principal se refiere al sueño, a la obsesión del sueño. El capítulo se titula “I. OLIVERIO. Los sueños” y, tras el poema, el

⁴⁴ “El corredor tropieza”, en *MEI*, página 32.

⁴⁵ Véanse los ejemplos en el apartado IV.3 de este trabajo.

texto en prosa inicia la novela como si fuese un cuento independiente: “La borrachera de sueños se me subía a la cabeza con los primeros fríos.”⁴⁶ El poema inicial recuerda a la apertura en forma de cita o dedicatoria que a veces encabeza una novela, un poema o cualquier género, sólo que en este caso se ha construido intencionadamente por la misma autora a través de la voz de Oliverio. Después viene el texto en prosa, cuyo comienzo hace pensar en un nuevo período narrativo. Las características de brevedad y concisión se recogen en este inicio, además del núcleo de la historia, el personaje protagonista y el tiempo. Cabe pensar en la mezcla de textos de sabor vanguardista, que, además, es muy frecuente en este libro.

También en *LMP* se encuentran comienzos que hacen uso de conectores gramaticales, con lo cual se obtiene la indicación de cierta continuidad temporal entre algunos capítulos, sobre todo en los que tienen como narrador-personaje a Oliverio:

Lo que más me molestaba *del tiempo que mi padre demoraba en morir*, era el atraso que eso implicaba en la ejecución de mi obra.⁴⁷

Este fragmento aparece tras el título del episodio “III. La muerte de mi padre”.⁴⁸ Forma parte de la continuación de esta novela, bajo la forma de otro cuento formalmente independiente, pero semánticamente ligado al primer capítulo. De este modo es posible establecer una continuidad en la ordenación de los episodios. En este libro se establece a partir de las voces que narran y de los conectores semánticos empleados; en el fragmento se encuentran distribuidos en toda la primera frase, antes de la coma.

En ocasiones dentro de esta novela no es difícil encontrar que el título del capítulo se contradice con la frase-eje; por ejemplo:

⁴⁶ *LMP*, página 8.

⁴⁷ “IV. La obra”, *LMP*, página 33. El subrayado es nuestro.

⁴⁸ *Ibíd.*, página 19.

VI. ALFREDO.

Noche de fiesta

Todos mis primos somos tristes.

La casa es una enorme sombra que cae sobre el suelo, debajo de la claridad mercurial de la luna celeste.⁴⁹

La contradicción llega a formar parte de la historia. El comienzo melancólico termina dentro del capítulo en una fiesta extraña. Así, el título proporciona una información útil que no aparece en la frase-eje. Lo mismo sucede en el siguiente fragmento de la novela:

Como Alicia es una boba, hoy los primos decidimos burlarnos un poco de ella, porque el tiempo estaba malo, todo el día se la pasó garuando y ya ni se veía para afuera, de la niebla que tenía el aire.⁵⁰

El título de este episodio, lúdico y musical, al principio parece no corresponderse con la frase inicial, sin embargo, el texto inaugural hace pensar en que el velorio de la muñeca de Alicia forma parte de esa broma causada por el aburrimiento de un día lluvioso en casa. La historia confirmará esta hipótesis. El título, por tanto, añade información al propio capítulo y muchas veces actúa casi como una frase-eje del relato, sobre todo en lo que se refiere a su contenido.⁵¹

En “VII. FEDERICO. Alejandra”⁵² la frase-eje viene precedida por una cita de Arreola y por un subtítulo ordenado con la primera letra del alfabeto y en cursiva: *a. Instrucciones para amar a mi amada*. Después de este indicador se encuentra la frase-eje, el inicio de un texto poético de amor. Este es otro ejemplo que muestra un modo más de añadir información a la propia frase inaugural y, al mismo tiempo, expresa una

⁴⁹ Véase la página 81 de la obra citada.

⁵⁰ *Ibíd.*, página 111.

⁵¹ Otros ejemplos en “X. FEDERICO. El incesto”, página 141 y en “XIII. Páginas del Diario de Federico”, página 189.

⁵² *Ibíd.*, página 93.

ironía en la forma de exponer la reflexión amorosa como si se tratase de una teoría científica.

Por último, en *LMP*, se localiza un título al estilo clásico y tradicional de los cuentos populares y de los relatos épicos clásicos y medievales (también los incluyen las gestas del Siglo de Oro). Son títulos a modo de resumen de la historia, por ello suelen ser extensos y explicativos. Por ejemplo:

XI.

Lo que sucedió con las mujeres de mi casa, de cómo mi tío Andrés quiso domesticarlas, pero ellas le comieron una mano y el gato maulló toda la noche.

En él se indica la esencia de la historia, el narrador, el lugar y el tiempo. Se trata de uno de los pocos casos en los que el título sustituye a la frase-eje; sin embargo, de no contar con dicho título, el comienzo mismo del capítulo recuerda a la técnica esencialista de la frase-eje:

Las mujeres cacarean por la casa, una detrás de otras, así, cuooc, cuoac, cuooc, cuoacc, y mi tío corre de un lado a otro (...)⁵³

Al igual que el título, el fragmento sirve de indicador del tema de la historia, del lugar y del tiempo, del narrador y de los personajes. El tono infantil de la historia justifica, el uso repetitivo del papel de la frase-eje, a modo de insistente llamada de atención sobre el lector (la insistencia proporciona atención). Constituye, pues, la expresión de la función apelativa del lenguaje. Y esa repetición insistente del narrador, aunque sin títulos añadidos, se observa, ante todo, en “XIV. Oliverio”, una mezcla de textos que ya se examinaron anteriormente.⁵⁴ La frase-eje se alarga inevitablemente ante la insistencia, inquieta, enojada y testaruda del niño:

⁵³ *Ibíd.*, página 157.

⁵⁴ Véase en el apartado IV.1 de esta tesis.

se lo contaré todo le contaré lo que dicen de él de él de él que se ha ido se ha ido Federico se ha ido pero se ha ido entonces cuando vuelva se lo contaré se lo contaré se lo contaré no me olvidaré de nada no me olvidaré de nada de Nada lo juro lo juro lo juro lo juro (...)⁵⁵

A través de esta repetición obsesiva, se plantea el tema. La frase-eje revela los personajes, el narrador, el lugar (el de Oliverio, no el de Federico, pues éste está “fuera”) y el tiempo (Federico se marchó, pero él le contará lo que dicen, presumiblemente cuando vuelva). La frase-eje esta vez se desgrana de entre la repetición irregular de las palabras. Se dispone de la información a pesar de que no se da de forma tan directa como en ocasiones anteriores.

Las otras novelas de Peri Rossi muestran de forma similar un uso constante de la frase-eje en el comienzo de cada fragmento o de cada episodio. Así en *LNL*, donde la novela se divide en capítulos titulados que alternan algunos fragmentos sin título. Todas estas unidades poseen un inicio condensado. Por ejemplo:

Vercingetórix desapareció una mañana cruda de agosto, en que el tiempo estaba algo frío, es verdad, él no había tomado ninguna disposición para combatirlo, ni preparar el viaje, porque hay viajes involuntarios que nos sorprenden en medio de nuestra candorosa hipótesis del tiempo y del espacio.⁵⁶

El protagonista de este capítulo encabeza con su nombre la frase-eje, asimismo, el tiempo se señala con los verbos en pasado simple e imperfecto y con la señalización del mes. Por último, no se menciona el espacio, pero se supone que es la casa del personaje. Sin embargo, lo más importante, el núcleo temático, se encuentra en el primer verbo de la frase. Esta palabra clave revela que se narrará la desaparición de Vercingetórix, un hecho pasado. Pero, además, el título nos ofrece una valiosa

⁵⁵ Op. cit., página 197.

⁵⁶ “El viaje, IX: La fábrica de cemento”, *LNL*, página 55.

indicación:⁵⁷ se trata de un viaje en el que se menciona un lugar y, posteriormente, en el cuerpo del texto el narrador descubre al lector que se trata de un viaje involuntario, es decir, una reclusión en una fábrica de cemento abandonada y usada como campo de trabajos forzados para prisioneros políticos. A priori, pues, la frase-eje muestra su eficaz y veloz exposición de los núcleos temáticos de la narración. Peri Rossi aprovecha el efecto inmediato que produce la condensación inicial de la información en el lector, que queda atrapado por la curiosidad y el deseo de averiguar con más detalle qué se cuenta en realidad y cómo se desarrolló la historia.

Los fragmentos sin título de esta novela constituyen un ejemplo aparte de uso de la frase-eje, la cual actúa en tal caso como única referencia inicial para el lector. En el primer fragmento sin título y en cursiva que describe el Tapiz de la Creación el narrador presenta una frase-eje embrionaria, utilizada de la forma que sigue:

*En el centro del tapiz se encuentra el Pantocrátor o Creador bendiciendo, con el libro abierto (...).*⁵⁸

Las primeras palabras remiten al núcleo temático del fragmento, el tapiz, y acto seguido continúa la descripción de éste. El uso de la frase breve informa sobre el tema, el narrador y el tiempo. Posteriormente, sin embargo, ese conato de frase-eje desaparece y el uso de la cursiva ya se muestra como una indicación suficiente. El lector sabe, nada más ver el breve párrafo en cursiva, que se trata de otra parte descrita del tapiz. El hecho de que el narrador prescindiera de la frase-eje refuerza la sensación de un texto incompleto

⁵⁷ Los títulos no siempre se corresponden a cada capítulo nuevo: a pesar de que cada uno tiene título, a veces se encuentran títulos insertos dentro de un episodio a modo de introducción de un texto independiente que aparece de forma espontánea pero cuya temática se relaciona con lo dicho en el episodio. Por ejemplo: “Diario de a bordo” (página 19), *Objetos que Equis instaló provisoriamente en la buhardilla de la ciudad A.* (página 33), “Las leyes de la hospitalidad” (página 39), “De los diarios” (página 70), “Apéndice: *La metrópoli, según Morris*” (página 119), “Se necesitan dos para nacer pero uno solo tiene la culpa. De los diarios” (página 155). Algunos títulos están en mayúsculas y se acompañan de subtítulos en minúsculas, como sucede en el último ejemplo. (Por razones de espacio no se reproducen aquí.) En todos estos casos los títulos (y las citas que encabezan los capítulos) son pistas que adelantan el contenido y otras informaciones valiosas que se suman a la frase-eje.

⁵⁸ LNL, página 68.

lo cual provoca la curiosidad del lector y su deseo de completar el dibujo del tapiz.

Las novelas posteriores, carentes de capítulos con título, presentan fragmentos separados entre sí por amplias sangrías cuyos inicios recurren a la frase-eje. Esto sucede en las tres últimas novelas de la autora: *SA*, *UND* y *ADD*. Véanse unos ejemplos de cada una de ellas, empezando por *SA*:

Aída adora contradecirme. Pero para poder hacerlo, es necesario, primero, conocer mi opinión. Es decir: yo debo ser quien corre el riesgo inicial, yo debo ser quien, al exponer, se expone. Yo debo ser quien emite un deseo, para que ella tenga la posibilidad de satisfacerlo o no.⁵⁹

En este ejemplo sobran algunas frases: la primera frase ya resume al máximo el contenido del fragmento y las que le siguen se limitan a completan esa primera información que luego el narrador desarrollará meticulosamente. Así sucede con otros ejemplos de esta misma novela la cual hace uso continuo de la frase-eje en cada comienzo de fragmento.⁶⁰

UND al igual que en los casos anteriores recurre a los inicios condensados con cada nuevo fragmento. Por ejemplo: “El año pasado fui en tren, a Baden-Baden”⁶¹ Este comienzo señala la narración de una anécdota del protagonista. La información brindada afecta al protagonista y narrador de la novela, se refiere al pasado y menciona un espacio concreto. Otro ejemplo, señala un uso más abrupto de la frase-eje:

-De modo -dice dos días después la psicoanalista- que en San Sebastián volvió a jugar, y perdió otra vez -recapitula.⁶²

⁵⁹ *SA*, página 35.

⁶⁰ Por ejemplo, en la página 57 el protagonista habla de su amor por Aída empezando así: “El amor actualiza: soy un hombre sin pasado que jamás amó a nadie, antes de amar a Aída, que no conoció cuerpo alguno, que no yació con nadie.” En la página 67 se abre un fragmento erótico con la frase “Lamo tu ropa.” En la página 85 la frase-eje resulta ambigua: “Estamos solos, por primera vez, los dos, en la misma habitación.” No se trata del protagonista y Aída, sino del protagonista y el hijo de Aída. La información viene poco después. Como éstos, hay muchos otros ejemplos de uso de frase-eje ya sea como frase separada del texto por sangrías (página 95) ya sea como frase inserta en él (página 107).

⁶¹ *UND*, página 30.

⁶² *Ibíd.*, página 51.

La frase-eje irrumpe en el discurso de uno de los personajes de la novela, en medio de guiones que lo destacan y separan del diálogo. El inicio brusco del nuevo fragmento con las primeras palabras del personaje, las cuales sorprenden al lector, se suaviza con la aclaración inmediatamente posterior. Si al principio no se sabe quién habla, la frase-eje aclarará el misterio, además de informar acerca del tiempo transcurrido entre un fragmento y otro. La última palabra señala una inferencia: el verbo “recapitular” conduce a pensar que el diálogo iniciado lleva en realidad más tiempo en curso y que el narrador se ha limitado a tomar una parte de él, economizando el contenido del fragmento. Este verbo remite al discurso del fragmento anterior (ambos fragmentos están ligados), en el que ya se cuenta lo necesario. La sensación de incompletitud es clara en este ejemplo, aunque Peri Rossi sabe perfectamente cumplir las expectativas del lector, introduciendo detalles e informaciones anteriores o posteriores y obviando repeticiones engorrosas.

La última novela de Peri Rossi, construida en fragmentos, incluye también, como *LNL*, textos escritos en cursiva que se separan de la acción principal pero cuyo contenido está relacionado con ésta. El primer fragmento se inicia con un grupo de frases introductorias de forma abrupta.

El diagnóstico era concluyente: padecía una hipertrofia cardíaca, con estrechamiento del ventrículo izquierdo y calcificación de la aorta. Por eso, había sufrido una súbita angina de pecho, que lo dejó exhausto y desvanecido en una de las clínicas más caras de la ciudad, adonde lo llevó una ambulancia.⁶³

La primera frase sólo informa sobre el narrador y el tiempo, seguida por otra frase que señala al protagonista y el espacio. Es un comienzo que revela poco a poco el contenido de la novela, sin la concentración semántica habitual de las frases-eje que se han visto arriba. No sólo en este caso se prescinde del inicio condensado: la utilización de la frase-eje se vuelve casi innecesaria en esta novela, puesto que cada fragmento de

⁶³ *ADD*, página 9.

ella se halla fuertemente ligado al anterior en una sucesión temporal lineal-causal. Cuando en esta novela un fragmento en cursiva detiene la acción principal, ésta se retoma en un nuevo fragmento, en letra normal, con el recurso de la frase-eje. Al mismo tiempo, los textos en cursiva se inician con una frase-eje, ya que son independientes del texto principal. Por ejemplo: “*La primera vez que experimentó el síndrome de Stendhal tenía seis años.*”⁶⁴ El narrador queda marcado, al igual que el tiempo pasado. No es necesario aclarar en esta frase quién es el protagonista ya que se trata del mismo que domina toda la novela. Son frases-eje incompletas, menos densas de significado debido a esa ligazón existente entre los textos. Los fragmentos en cursiva se relacionan entre sí mediante el uso de nexos temporales lo cual elimina la necesidad de la hipercondensación de la frase-eje. El fragmento que sigue al ejemplificado arriba comienza así:

*Otra vez, cuando tenía diez años, y miraba, extasiado, los escaparates de las viejas ferreterías (...) descubrió, en una estantería, un juego de aguas.*⁶⁵

La locución adverbial inicial remite al primer fragmento en cursiva en el que se cuenta la primera experiencia del síndrome por parte del protagonista cuando era pequeño. Este segundo texto, contará una segunda experiencia emocional cuando el protagonista todavía es un niño, aunque más crecido. Como el tema es el mismo y solamente varía el tiempo y el objeto de deseo, la frase-eje incluye el nexo temporal y establece así una ligazón con el fragmento anterior en cursiva. La frase-eje, generalmente independiente de textos previos, en esta novela lineal se vuelve instrumento conector y pierde por ello densidad semántica.

Entre los fragmentos escritos en letra normal hay sangrías menores que separan otros fragmentos más breves entre sí y que utilizan más a menudo la frase-eje para

⁶⁴ *Ibíd.*, página 77.

⁶⁵ *Ibíd.*, página 105.

señalar un cambio en el tiempo o en la acción. La frase-eje no se utiliza en estas piezas menores cuando la continuidad témporo-espacial es completa. Por ejemplo, en estas frases: “Había terminado su postre. Ahora, miraba por la ventana.”⁶⁶ Las frases no revelan más de lo que ya se sabe, excepto que ha pasado un breve lapso de tiempo entre este fragmento y el anterior, en el cual, los personajes comían y conversaban en un restaurante. Ya conocidos los personajes y el espacio, tan sólo se menciona ese leve avance temporal que traerá consigo el progreso de la acción. Entre fragmentos menores la frase-eje se revela de forma escasa y sutil:

Durante los tres días que siguieron, Javier telefoneó a Nora, pero no consiguió hablar con ella.⁶⁷

El narrador se encarga de condensar en la frase información acerca del tiempo transcurrido y sobre los personajes que intervienen en él. La frase, en este caso, es más indicativa que la del ejemplo de arriba, pues señala un salto temporal más amplio y un cambio de tema y de atmósfera. Los personajes son los mismos, pero se los sitúa en otras circunstancias, por ello se los menciona de nuevo. Otros ejemplos de frase-eje se pueden observar entre grandes fragmentos, como ya se ha señalado. Por ejemplo:

Ahora, cuando experimentaba un agudo síndrome de abstinencia, no sabía bien qué necesitaba: no sabía si su sangre, si sus vísceras, su cerebro, sus pulmones, su hígado, su corazón, necesitaban una raya de cocaína, un gran vaso de ron o una gran dosis de Nora.⁶⁸

Los nexos temporales encabezan las frases-eje y ponen fragmentos espaciados en contacto.⁶⁹ El adverbio en este ejemplo conecta este texto con el anterior, en cursiva,

⁶⁶ *Ibíd.*, página 46.

⁶⁷ *Ibíd.*, página 49.

⁶⁸ *Ibíd.*, página 85.

⁶⁹ Muchas veces hay un gran corte entre los fragmentos, como la presencia de un texto en cursiva intercalado, y el nexo temporal o la referencia a algún tema, situación o personaje común actúan como factor de unión entre los textos. Por ejemplo, en la página 111: “No se quedó a pasar la noche con Paula: con una sensación de agradable relajación regresó al hotel.” La mención a una noche concreta y al personaje llamado Paula conectan este texto con el que termina en la página 103 donde se narra el

que se sumergía en el pasado. La forma que el narrador tiene de regresar al presente de la historia que cuenta, es a través de ese nexo temporal. La información brindada remite al tiempo y a los personajes (el protagonista ya se conoce y no se menciona). Las frases-eje, entonces se vuelven dependientes y menos informativas, ya que la mayor parte de la información ya viene dada de antemano en previos fragmentos.

En conclusión, observando los ejemplos es posible notar la abundante presencia del inicio condensado en la narrativa rossiniana y sus diversas posibilidades semánticas y formales. No hay, por tanto, un modelo único de frase-eje; su extensión es variable y no siempre es lo primero que el lector lee, pues aparece precedida a veces de títulos o textos explicativos. La frase-eje proporciona numerosos datos sobre el cuento o el texto que encabeza: perspectiva, personajes, situación temporal y espacial, la acción principal y, a veces, un leve atisbo del final, expresado indirectamente, mediante el tono y la atmósfera del comienzo. En seguida se establecen unos lazos de interés con la historia que se esboza, se pueden aventurar muchas cosas, pero lo esencial ya viene dado. De hecho, la función y la utilidad de la frase-eje no es sólo estructural sino también comunicativa y apelativa. En los géneros narrativos que utiliza Peri Rossi, la frase-eje está constantemente presente y no muestra diferencias de uso, excepto en las últimas novelas de Peri Rossi, aquellas que desarrollan la linealidad entre sus partes. En ellas, cuando la frase-eje da comienzo a textos narrativos consecutivos, pierde gran parte de su condensación informativa y de su independencia formal, ya que en tales casos utiliza nexos que remiten a fragmentos anteriores. En pocas palabras, este recurso estructural proporciona grandes ventajas narrativas, pues informa parcialmente al lector de la trama y, en virtud de ese apunte incompleto, atrae su interés. Además, la frase-eje resulta imprescindible en el género del cuento debido a las exigencias que plantea su estructura concentrada.

encuentro sexual entre el protagonista y Paula. La frase-eje proporciona datos conocidos imprescindibles para situar la acción y no repite aquellos que se sobreentienden, como la identidad del personaje masculino.

V.1.2. Multiperspectivismo y simultaneísmo

En la escritura rossiniana se encuentra una gama de narradores y de personajes narradores que refieren la historia de forma individual, la mayoría de las veces, pero que también comparten la visión o el punto de vista con otros personajes, estén éstos de acuerdo o no. Se estudiará la variabilidad de perspectivas dentro de una misma historia por diversas razones: se trata de una técnica significativa dentro de la obra de Cristina Peri Rossi; su uso aporta complejidad estructural, dota de verosimilitud al relato y a los personajes y da la oportunidad al lector de explorar la mente del otro o de los otros como vía hacia su comprensión y su aceptación. El multiperspectivismo permite diferentes lecturas sobre un mismo acontecimiento y sobre él y la perspectiva en general, se ha publicado mucha teoría. Son importantes las aportaciones de Tomachevski⁷⁰, Welleck y Warren⁷¹, Todorov⁷², de Aguiar e Silva⁷³ y de Genette⁷⁴, entre otros. Este apartado se centrará exclusivamente en la teoría expuesta acerca del narrador, el punto de vista y la voz.

Boris Tomachevski⁷⁵ propone dos tipos fundamentales de narradores: el que pertenece a la narración abstracta, es decir, el narrador omnisciente y el que pertenece a la narración concreta, en otras palabras, el narrador en primera persona o narrador personaje, que puede ser testigo de los acontecimientos narrados o el protagonista de éstos o cualquier otro tipo de personaje secundario. Tal y como señala este teórico, la narración en primera persona o *Ich-Erzählung* se filtra a través de la psicología del narrador u oyente, los cuales muestran los hechos en el momento de conocerlos. Por

⁷⁰ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/Universitaria, 1982. (1ª ed. Leningrado, 1928)

⁷¹ René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985. (1ª ed. 1953)

⁷² Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.

⁷³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986. (1ª ed. 1972)

⁷⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972. Véanse las páginas 206-211, sobre los tipos de focalización y el capítulo cinco que trata de la voz narrativa, además, en el apartado del narrador, en este trabajo, se recogen sus propuestas teóricas.

⁷⁵ B. Tomachevski, Op. cit., páginas 191-192.

último, añade los posibles sistemas mixtos, en los que ambos tipos de narración (concreta y abstracta) se mezclan o suceden de algún modo.

Welleck y Warren⁷⁶ recogen parte de lo dicho arriba y añaden la necesidad de distinguir el narrador del autor dentro de la narración en primera persona, pues es frecuente el equívoco, sobre todo porque la primera persona es habitual en los relatos confesionarios o íntimos, cuya voz mediatiza toda la narración y hace pensar en el papel regidor del autor. Al tratar de la tercera persona, distinguen entre el autor omnisciente y el autor natural -presente como disertador o comentarista, acompañante de la obra en sus evoluciones-.

En su estudio acerca del narrador, Todorov⁷⁷ establece tres tipos de visiones: una, en la que el narrador sabe más que los personajes (la visión “por detrás”), otra, en la que el narrador sabe tanto como los personajes (la visión “con”) y otra, en la que el narrador sabe menos que los personajes (la visión “por fuera”) y sólo ejerce de testigo presencial, sin el poder de ahondar en las conciencias, a la contra del narrador con visión “por detrás”⁷⁸. Las perspectivas brindadas en este tipo de visión pueden centrarse o no en un mismo acontecimiento; si se ajusta a un mismo hecho, la visión se denominará “estereoscópica”, donde el orden de percepciones distintas suele ajustarse a unas intenciones marcadas por el autor. Es una técnica capaz de otorgarnos una visión más compleja del fenómeno que se narra, cualitativamente distinto en cada versión.

Victor Manuel de Aguiar e Silva⁷⁹ marca las diferencias entre el yo como personaje principal y el yo como personaje secundario o testigo. El primero se muestra especialmente válido para la subjetividad, para la complicidad entre el narrador y el lector y para la subordinación de los demás personajes a la visión del narrador. El

⁷⁶ Welleck y Warren, Op. cit., página 266-270.

⁷⁷ T. Todorov, Op. cit., páginas 99-111.

⁷⁸ Resulta productivo el segundo tipo de visión, paralelo al tiempo de sucesión de los hechos narrados. Tiene dos posibilidades: el uso de la primera o de la tercera persona según la visión que tiene de los acontecimientos un mismo personaje; o que el narrador sigue a uno o varios personajes, experimentando con diferentes perspectivas extraídas de la narración consciente de los personajes o de sus pensamientos.

⁷⁹ V. M. de Aguiar e Silva, Op. cit., páginas 228-240.

segundo, evita la complicidad y opta por la objetividad, por ello permanece ajeno a la interioridad del protagonista. El uso de la tercera persona no supone el carácter demiúrgico tradicional del narrador, puesto que éste se limita a presentar los hechos y los personajes, además de dejarlos actuar libremente -sin apenas interferir o sin introducir sus propias emociones, porque perturbarían la autenticidad de la novela-.

El perspectivismo, la voz y el narrador, han sido objeto de intenso estudio dentro de la teoría de la literatura. No se examinará la naturaleza del narrador en Cristina Peri Rossi por el momento⁸⁰, sin embargo, se incidirá en el perspectivismo dentro de la distribución estructural y espacial, es decir, en el multiperspectivismo: las diferentes perspectivas y percepciones de distintos personajes dentro de una misma historia, respecto a acontecimientos o situaciones comunes. Se trata de diferentes lugares de visión (de procedencias o espacios distintos) de distintos personajes, por tanto, de opiniones variadas (o incluso coincidentes). Por ejemplo, en “Los extraños objetos voladores”, que pertenece al género de la novela corta, incluida en *MA*, cada personaje es dueño de una perspectiva que choca con otras referentes al mismo acontecimiento⁸¹. El anciano protagonista se percató de la ausencia de ciertos objetos, incluido parte de su rostro, sin embargo su esposa no nota nada extraño, a excepción del objeto suspendido en el cielo, al que, por cierto, todos ven. La mujer llega a pensar que su marido desvaría o está loco y no le concede mayor importancia al asunto. A pesar de todo, el viejo acude a la consulta del médico donde se repite la situación, aunque no de manera tan gráfica. Médico y enfermera no ven lo mismo que el viejo y el propio médico termina por convencer a éste de su error. Obsérvense algunas muestras:

⁸⁰ El narrador será tratado en el apartado posterior.

⁸¹ Cristina Peri Rossi, “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, páginas 11-77: “Se despertó, se levantó silenciosamente, fue hasta el baño, y cuando llegó, al cruzar delante del pequeño espejo (iba a tirar de la cadena), se vio en él, vio su cara mutilada y le dio miedo y frío, tembló, se aproximó al espejo, ahí estaba él con su media cara como cortada perfectamente por la sierra de un carnicero (...)” (páginas 36-37) “Su mujer le dijo que él estaba entero, pero por las dudas, ese día no quiso más entrar al baño (...)” (página 40)

El viejo se estaba mirando la cara delante del espejito rectangular del baño.

-¿Qué tienes?- volvió a preguntar, cuando se dio cuenta que el viejo tenía los ojos fijos en el costado de su cara (...).

-Me falta un pedazo de la cara- murmuró el hombre, alucinado por su descubrimiento, mirando enloquecido hacia el espejo turbio (...)

-Tú no tienes nada viejo loco, ¿qué se te ha ocurrido? Tienes la misma cara de siempre, tú estás loco, ¿qué te habría de faltar? ¿quién te iba a andar quitando algo de la cara?⁸²

De la misma manera, el anciano sigue captando la falta de otras cosas en la casa, mientras que su mujer actúa con normalidad, sin reparar en esos vacíos que angustian a Lautaro.⁸³ La inquietud crece en el interior del viejo, hasta que decide acudir al médico del pueblo, con la esperanza de encontrar un remedio:

El médico tomó el espejo y se lo alcanzó al paciente.

-Mírese usted con tranquilidad- le dijo al viejo, sosteniendo el espejo con su mano izquierda, mientras con la derecha hacía pequeños dibujos de órbitas y planetas sobre el lomo del recetario.

Lautaro se fue aproximando con cautela. Cuando estuvo cerca de la imagen, la miró de lleno y sin vacilaciones. Allí estaba su rostro de siempre, completo, como hacía tantos días que no lo veía. (...) Se rió entusiasmado, y se tocó el lado de la cara que había estado ausente. “De nuevo entero” pensó, y sintió una enorme gratitud hacia ese hombre que del otro lado del escritorio, apenas podía reprimir un gran bostezo que le deformaba la cara.⁸⁴

El efecto que produce esta técnica narrativa en esta novela corta es amplio, pues introduce la duda y, con ella, la comprensión de la fragilidad de lo real. El sujeto duda de sus sentidos y oscila entre distintas perspectivas sin saber nunca con seguridad cuál es la más acertada. La duda y la inseguridad surgen cuando se aprende a captar otras

⁸² *Ibíd.*, páginas 35 y 36.

⁸³ Véase un ejemplo: “Al rato María se fue a dormir y él la siguió, como distraído, desvestiéndose después que ella. Decidió observar sus movimientos, y guiarse por ellos, para estar más seguro; miró atentamente hacia el vacío donde antiguamente él recordaba haber encontrado, siempre, la cama, esperándolo, como si efectivamente estuviera allí, nada hubiera cambiado ni estuviera ausente. María se desvestía, cuidando la ropa, que doblaba y dejaba en el respaldo de una silla. Cuando se movía, lo hacía con sumo cuidado, para no golpearse con los bordes de la cama, ¿de qué cama? El no veía la cama por ningún lado, pero ella hacía como si realmente una cama se hallara así, al lado de la ventana; hasta hizo el gesto de retirar la sábana y acomodarla almohada, de apartar la colcha y entreabrir el mosquitero. Después se alzó levemente sobre sus pies, se hincó, apoyándose en el aire, y quedó en posición horizontal, perfectamente acostada sobre el aire. El se la quedó mirando, asombrado. Se frotó los ojos, pero se equivocó de mano, levantó la izquierda, y fue a restregarse justamente el lado de la cara que le faltaba, de modo que el gesto quedó vacilando en el aire, perdido, como una silueta desasida. (...)” *Ibíd.*, páginas 45 y 46.

⁸⁴ *Ibíd.*, página 71.

perspectivas. Esto podría considerarse perjudicial para el equilibrio emocional de uno mismo, ya que el reconocimiento de lo oculto o de “lo otro” provoca dudas sobre la propia existencia del individuo y sobre la verdad que le rodea. El multiperspectivismo, en otras narraciones ofrece la posibilidad de observar la opinión ajena, que aporta notables beneficios pues atenúa el egocentrismo -impulsa a salir del ensimismamiento-, activa la capacidad de entendimiento y aumenta el conocimiento del mundo y sus habitantes. Es éste, el beneficio del poder que da la sabiduría: el hecho de perder el miedo ante lo que antes era desconocido. El deseo natural de orden se mantiene inalterable y produce una sensación de agradable seguridad, de control suficiente. Respecto a esta novela corta, el lector nunca sabrá quién es el personaje más cercano a la verdad (siguiendo el ejemplo anterior, se podría pensar que el viejo está loco o que está perfectamente cuerdo y que la desaparición de su entorno es verdadera, y que el resto de los personajes están equivocados o son meras ilusiones), pero no es la verdad lo que, en realidad, debería buscarse, sino la respuesta más adecuada al sujeto lector, pues la incertidumbre le ha hecho ver que tal verdad es un compuesto de perspectivas discontinuas, un cúmulo de fragmentos distintos, como la vida misma.⁸⁵

Otro ejemplo de multiperspectivismo se desarrolla dentro del cuento que da título a la obra que lo contiene: “La rebelión de los niños”. En este caso, la no coincidencia de las perspectivas se centra en un objeto concreto: una silla elaborada como arte a base de recortes de periódicos:

Con fragmentos de vidrio (un vidrio irisado, metálico, que se parecía tanto al color y a la textura de tu piel) habías construido unos juegos de agua. Con ellos salpicaste a medio mundo y ésa fue la parte mejor de la exposición. (...) Mi silla (el esqueleto de una silla), por ejemplo, era bastante inocente. Es cierto que

⁸⁵ Si el ser que percibe es discontinuo, es decir, temporal, del mismo modo lo serán sus percepciones. De hecho esto remite a las vanguardias, es decir, al fragmentarismo y el simultaneísmo que caracterizan la estética cubista. La percepción y el conocimiento se hacen objetivos y subjetivos a la vez, pues el conocimiento del mundo trae consigo el conocimiento del yo. Ambos elementos, el mundo o el exterior y el yo, debido a su naturaleza discontinua, perecedera o temporal, jamás serán explorados completamente, sino a base de fragmentos, en perspectiva axonométrica, es decir en lectura simultánea de los fragmentos espacialmente superpuestos.

simulé un tapiz con papel de diarios viejos, pero no producía deseos de sentarse. En realidad, más bien daba ganas de mirarla. Elegí cuidadosamente las partes de los periódicos destinadas a destacarse sobre el esqueleto de madera. (...) ⁸⁶

Al orgullo del personaje protagonista se opone la observación crítica de la muchacha, la cual introduce la diferencia de visión en el espacio idealizado del narrador:

-Leí tu ficha en la guía de la exposición. La silla es regular, nada más. Carece de originalidad.
-No pretendo ser un artista- respondí, un poco molesto (...) ⁸⁷

En la exposición, el narrador vuelve a observar con descontento la crítica de su objeto de arte, el cual resulta amenazadoramente subversivo para un orden tan rígido como en el que sobrevive:

Se comenzó el acto leyendo la lista de los objetos que habían sido eliminados por una u otra razón. El mío fue uno de los primeros, por considerárselo hostil y poco decorativo. Estaba visto que nadie querría tener una silla de ésas en su casa, ni su contemplación le proporcionaría alguna clase de placer, y hay que tener en cuenta que todo en nuestra sociedad tendía a proporcionarnos una sensación de bienestar al sentarnos, que era la posición más adecuada para mantener la tranquilidad del Estado. (...) ⁸⁸

Entran en consideración diferentes opiniones acerca de la silla: el protagonista la minusvalora pero la defiende, el personaje femenino la juzga carente de originalidad aunque considera bien escogidos los temas según la edad del público que los recibe, ⁸⁹ por último, el jurado la descarta, porque resulta incómoda para su gusto conservador, aquél que sostiene el poder establecido.

La diferencia de opiniones también se observa en el campo de la política y la ideología que sostienen en la novela *LMP* Óscar y Federico, por ejemplo. El primero,

⁸⁶ RN, página 112.

⁸⁷ *Ibíd.*, página 117.

⁸⁸ *Ibíd.*, página 134.

⁸⁹ *Ibíd.*, página 119.

hermano de Oliverio, defiende el orden tradicional de la familia (o de la sociedad, por extensión), la autoridad del ejército y el régimen político conservador y dictatorial.⁹⁰ Federico, el primo más querido de Oliverio, por el contrario se exilia del hogar familiar y se une a las guerrillas. Este poeta rebelde sigue los dictados de su conciencia, de su ideología liberal, progresista y rebelde.⁹¹ Federico anhela el cambio, Óscar, como su familia, la permanencia del orden patriarcal tradicional. Oliverio compartirá de forma intuitiva las ideas de su primo, como lo hará su madre. Aunque ésta se haya acostumbrado a ocultar su rebeldía y a aceptar el orden impuesto con muda resignación, no debe olvidarse el episodio relatado en el capítulo VIII. Aquí, Oliverio recuerda una anécdota que su madre le contó sobre su abuelo, el cual ejercía en el pasado un autoritarismo duro y cruel sobre peones y sirvientas, y también castigaba a su hija con tareas arduas por motivos absurdos. La madre de Oliverio asumía el castigo de remar durante horas con obstinación y rebeldía, a pesar de la violencia de su padre.⁹²

Ejemplos como éstos demuestran el profundo interés de la autora en el análisis y la profundización de las relaciones personales, las cuales se configuran en función de la existencia de la diferencia entre los individuos. La diferencia resulta muchas veces irreconciliable, y los sujetos que ostentan el poder imponen su orden y su visión sobre la de otros, los cuales son silenciados por el discurso único del poder represor. En la narrativa rossiniana la autora acoge todas las voces, especialmente la de los marginados, de tal forma que es posible captar otros órdenes, otros discursos y, por tanto, la riqueza de otras realidades posibles. Así, por ejemplo, en *LNL* se muestra la perspectiva de los exiliados, los excluidos del lugar del poder o los marginados por la sociedad, los cuales sobreviven en soledad, acosados por la angustia, la ausencia de espacio propio y de voz propia. En esta novela muestra el discurso de los descolocados, como también muchos otros cuentos. Los posicionamientos críticos se asientan en la

⁹⁰ “XVII. SEGUNDO FINAL. Óscar”, *LMP*, páginas 225-233.

⁹¹ Véanse los capítulos VII, X, XIII, XVIII de *LMP*.

⁹² *Ibíd.*, páginas 107-108.

diferencia de opiniones e ideologías, en la vivencia de un orden impositivo y de la cultura falocéntrica, sostenedora de la doble moral sexual y de la división de roles por sexos. Ya se estudiará este aspecto más adelante, en el capítulo VI.2 de este trabajo titulado “Los OTROS”.

El multiperspectivismo sitúa al individuo en el espacio de los acontecimientos de la narración, en cambio el simultaneísmo hace referencia al tiempo de estos acontecimientos. En ambos casos hay variedad de enfoques o perspectivas, aunque dispuestos de forma muy diferente. Visto ya el multiperspectivismo, se examinará ahora el simultaneísmo, que se manifiesta de la forma que sigue: los discursos no siempre siguen una sucesión temporal ordenada, a veces se acumulan en un mismo fragmento de tiempo, entonces, debido a las necesidades de la propia escritura, se presentan sucesivamente mediante marcas de distinción o mixturados en un discurso polifónico ausente de marcas que distingan la procedencia de los fragmentos. Se sabe que son discursos simultáneos por el hecho de que se trata de enfoques distintos de una misma situación, ocurrida una sola vez y en un tiempo determinado. Como ejemplos de la narrativa breve rossiniana, se han seleccionado los cuentos incluidos en *RN* titulados “Ulva Lactuca” y “La Anunciación” ya que en las novelas no se han encontrado muestras del uso de este recurso. En el primero de estos cuentos⁹³, la coincidencia temporal de los discursos de los dos personajes se manifiesta sin cortes o marcas que faciliten la lectura del texto; hay una intención clara de fusión de discursos, de transgresión de las barreras físicas y mentales que dividen el mundo entre el “yo” y los “otros”. Por ejemplo:

Un naufrago, había leído una vez en un diario, sobrevivió dos meses comiendo sólo lechugas de mar. Y una mujer rejuveneció como veinte años frotándose el

⁹³ “Ulva Lactuca” trata de dos personajes compartiendo una misma situación desde diferentes roles. Uno de ellos, el padre, da de comer a su hija pequeña, el otro personaje, que es la propia niña se niega a comer; mientras, el lector asiste a una compleja exposición de pensamientos mezclados del padre y de la niña. En el caso de “La Anunciación”, los dos protagonistas se encuentran en un mismo lugar; son una mujer y un niño, sorprendidos de verse, que reaccionan de forma diferente ante la situación y piensan cosas distintas.

rostro todos los días con la “ulva lactuca”. Cosas así salían en los periódicos a cada rato. Pero ella no quiso comprar el colchón de agua y ahora la niña no abría la boca delante de la cuchara por nada del mundo. La apuntaba rigurosamente. El borde metálico avanzaba cortando despiadadamente el aire. Hizo como que no la veía, miró hacia otro lado, disimulando. El borde helado le rozó la mejilla. Si soplaba fuerte, todo el líquido se volcaría y se iría para otro lado.⁹⁴

En “La Anunciación” los discursos de los dos protagonistas aparecen sucesivamente, distinguidos a través del uso de la letra habitual para el discurso del niño y la bastardilla para el discurso de la mujer. Un ejemplo:

Iba a continuar mi tarea; iba a entrar al agua y agacharme, para recoger otra piedra, cuando la miré. La miré de cerca y la reconocí. Quedé petrificado.

Vacilé un instante.

Estaba delante de mí.

Pensé salir corriendo. Huir.

No todos los días se ve venir a la Virgen salida del agua. No todos los días ella llega caminando por la playa.⁹⁵

De ello resulta una lectura fácil y clara en lo que se refiere al seguimiento de los personajes; en cambio en el primer ejemplo, la ausencia de marcas tipográficas o de verbos de lengua exige una lectura atenta por parte del lector, que ha de poner cierto esfuerzo de su mano. Como diría Cortázar, el primero necesita un lector activo y creativo (debe suplir los sobreentendidos), frente al segundo que reclama un lector atento a los discursos pero pasivo, llevado de la mano del narrador. A pesar de que el multiperspectivismo y el simultaneísmo comparten desde el punto de vista del discurso su carácter polifónico, en lo que se refiere a los parámetros localizadores del texto, difieren considerablemente. A uno le corresponde el ámbito espacial y al otro el ámbito temporal, y la lectura de ambos exige cierta atención, al menos para recordar la postura de cada personaje, aunque la lectura más exigente es, como ya se ha dicho, propia del simultaneísmo carente de marcas de distinción entre los discursos. Debido a la común

⁹⁴ RN, página 8.

⁹⁵ *Ibíd.*, página 50.

polifonía de estos dos procedimientos, se llega a la conclusión de una finalidad igualmente común para ambos y que ya se comentaba arriba. La polifonía proporciona la oportunidad de explorar al otro; al capacitar al lector en este tipo de lecturas, se le abren nuevos horizontes. No hay límites ya en la visión, sino un amplio conocimiento de la realidad emocional del otro. Novela y cuento actuarán, entonces, como una apertura para el entendimiento y la comprensión del mundo y sus seres. Este procedimiento deja constancia, también, del desequilibrio constante de la realidad, de la fragilidad intrínseca de las emociones. Se siente la vida con mayor intensidad a través de los pensamientos, recuerdos y sentimientos de ser mismo y de los otros, y esto conduce a la auto-reafirmación del individuo y al reconocimiento de la alteridad. Conocer a los demás, de algún modo, ayuda al auto-conocimiento y a la posibilidad de alcanzar una visión compleja, imparcial y objetiva del mundo. La capacidad crítica se sostiene en este principio; como se verá en el apartado dedicado a los temas, Peri Rossi introduce constantemente en su obra la crítica al poder represor y la defensa de los excluidos.

V.2. El narrador

En la escritura rossiniana se encuentra una gama de narradores y de personajes narradores que refieren la historia de forma individual, la mayoría de las veces, pero que también comparten la visión o el punto de vista con otros personajes, estén éstos de acuerdo o no. El multiperspectivismo, por ejemplo, permite diferentes lecturas sobre un mismo acontecimiento y sobre él y la perspectiva en general, se ha publicado mucha teoría. El perspectivismo, la voz y el narrador, han sido objetos de intenso estudio dentro de la teoría de la literatura. Son importantes las aportaciones de Tomachevski, Welleck y Warren, T. Todorov, de Aguiar e Silva y de G. Genette, entre otros. En este apartado se expondrán exclusivamente las teorías acerca del narrador, el punto de vista y la voz.

Boris Tomachevski⁹⁶ propone dos tipos fundamentales de narradores: el que pertenece a la narración abstracta, es decir, el narrador omnisciente y el que pertenece a la narración concreta, en otras palabras, el narrador en primera persona o narrador personaje, que puede ser testigo de los acontecimientos narrados o el protagonista de éstos o cualquier otro tipo de personaje secundario. Tal y como señala este teórico, la narración en primera persona o *Ich-Erzählung* se filtra a través de la psicología del narrador u oyente, los cuales muestran los hechos en el momento de conocerlos. Por último, añade los posibles sistemas mixtos, en los que ambos tipos de narración (concreta y abstracta) se mezclan o suceden de algún modo.

Welleck y Warren⁹⁷ recogen parte de lo dicho arriba y añaden la necesidad de diferenciar el narrador del autor dentro de la narración en primera persona, pues es frecuente el equívoco, sobre todo porque la primera persona es habitual en los relatos confesionarios o íntimos, cuya voz mediatiza toda la narración y hace pensar en el papel regidor del autor. Al tratar de la tercera persona, distinguen entre el autor omnisciente y el autor natural (presente como disertador o comentarista, acompañante de la obra en sus evoluciones).

En su estudio acerca del narrador, Todorov⁹⁸ establece tres tipos de visiones: una, en la que el narrador sabe más que los personajes (la visión “por detrás”), otra, en la que el narrador sabe tanto como los personajes (la visión “con”) y otra, en la que el narrador sabe menos que los personajes (la visión “por fuera”) y sólo ejerce de testigo presencial, sin el poder de ahondar en las conciencias, a la contra del narrador con visión “por detrás”.⁹⁹ Las perspectivas brindadas en este tipo de visión pueden centrarse o no en un mismo acontecimiento; si se ajusta a un mismo hecho, la visión se

⁹⁶ B. Tomachevski, Op. cit., páginas 191-192.

⁹⁷ Welleck y Warren, Op. cit., páginas 266-270.

⁹⁸ T. Todorov, Op. cit., páginas 99-111.

⁹⁹ Resulta productivo el segundo tipo de visión, paralelo al tiempo de sucesión de los hechos narrados. Tiene dos posibilidades: el uso de la primera o de la tercera persona según la visión que tiene de los acontecimientos un mismo personaje; o que el narrador sigue a uno o varios personajes, experimentando con diferentes perspectivas extraídas de la narración consciente de los personajes o de sus pensamientos.

denominará “estereoscópica”, donde el orden de percepciones distintas suele ajustarse a unas intenciones marcadas por el autor. Es una técnica capaz de otorgar una visión más compleja del fenómeno que se narra, cualitativamente distinto en cada versión.

Victor Manuel de Aguiar e Silva¹⁰⁰ marca las diferencias entre el yo como personaje principal y el yo como personaje secundario o testigo. El primero se muestra especialmente válido para la subjetividad, para la complicidad entre el narrador y el lector y para la subordinación de los demás personajes a la visión del narrador. El segundo, evita la complicidad y opta por la objetividad, por ello permanece ajeno a la interioridad del protagonista. Por otra parte, el uso de la tercera persona no supone el carácter demiúrgico tradicional del narrador, puesto que éste se limita a presentar los hechos y los personajes, además de dejarlos actuar libremente- sin apenas interferir o sin introducir sus propias emociones, porque perturbarían la autenticidad de la novela-.

Otra clasificación se encuentra en Gérard Genette¹⁰¹, que marca tres tipos de focalización: la focalización cero, donde nunca se toma el punto de vista de los personajes; la focalización interna o dada por los personajes, que puede ser fija (todo visto por un sólo personaje), variable (donde varía el personaje focal) o múltiple (un mismo acontecimiento es visto a través de los ojos de distintos personajes); por último la focalización externa, que se refiere a que los personajes actúan ante el narrador sin que éste muestre conocer ni sus pensamientos ni sus sentimientos. La focalización puede ser progresiva, con algún cambio gradual de foco, pero también puede sufrir alteraciones como la paralipsis y la paralepsis¹⁰². Respecto a la implicación del narrador en la historia, Genette apunta que ésta puede afectarle de algún modo (entonces sería un narrador intradiegético, es decir, perteneciente al nivel de los acontecimientos contados

¹⁰⁰ V. M. de Aguiar e Silva, Op. cit., págs. 228-240.

¹⁰¹ G. Genette, Op. cit., páginas 206-211. La regla general consiste en que todo acontecimiento contado por un relato se sitúa en un nivel diegético inmediatamente superior al nivel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato.

¹⁰² La paralipsis supone un narrador que priva al lector de información que supuestamente debería darle según el tipo de focalización escogido; la paralepsis es lo contrario, el narrador otorga información de más al lector, quien no la espera en un texto cuya focalización impediría, en un principio, tal privilegio.

por el narrador extradiegético) o no (extradiegético, correspondiente al acto narrativo del relato primario, por ejemplo, el narrador heterodiegético anónimo); el narrador metadiegético se sitúa en el nivel de los acontecimientos contados por uno de los personajes que actúan en el nivel diegético. A veces se producen alteraciones en los niveles, es decir, metalepsis narrativas, que consisten en contaminaciones de niveles. Respecto a la relación del narrador con la historia, o al campo de la persona, se producen dos situaciones: o bien éste se haya presente en ella (es homodiegético tanto si es testigo o autodiegético- protagonista-) o bien está ausente (heterodiegético). En el primer caso, el narrador forma parte del universo de la ficción y escribe por motivación existencial, aún siendo extradiegético, o sea, narrador-testigo; en el segundo caso, se haya fuera de la ficción y escribe por motivación literaria y estética.¹⁰³

A continuación, se analizarán los tipos de narrador presentes en la narrativa rossiniana, donde que es posible notar la presencia de unos sobre otros, así como la inclinación hacia ciertas perspectivas concretas.

En las novelas de Peri Rossi se observan dos tipos fundamentales de narrador: el más abundante, es el narrador en primera persona, subjetivo y homodiegético. Este narrador también protagonista se encuentra en las novelas *LMP*, *SA* y *UND*. Por otro lado, el narrador en tercera persona, objetivo y heterodiegético, al estilo del narrador tradicional, se localiza en las novelas tituladas *LNL* y *ADD*. Asimismo, el tipo de narrador que más utiliza Peri Rossi en sus cuentos es el narrador-personaje (protagonista o testigo), en primera persona homodiegético, y no omnisciente, que en contadas ocasiones, como sucede también en las novelas, se dirige directamente a una segunda persona conocida o desconocida, aunque lo habitual es que se dirija a la tercera persona sin identidad, aquella que puede ser considerada receptora de un mensaje

¹⁰³ El narrador cumple con diversas funciones además de con la narrativa, también dirige u organiza la materia, comunica información al lector para orientarlo, testimonia acontecimientos propios o la parte de la historia en la que interviene, y expresa su ideología a través de esporádicas intervenciones personales sobre él mismo o sobre los personajes. Véanse las páginas 261-265 del estudio de Genette.

lanzado al aire, sin destinatario concreto. Así, como narrador fundamental, se localiza en los libros de cuentos *MA*, *IP*, *MEI* y *DI*. En el resto de su obra cuentística, como lo es *RN*, *PP* y *Cosmoagonías*, predomina el narrador en tercera persona, omnisciente y con frecuencia heterodiegético.

V.2.1. Narrador en primera persona

El narrador en primera persona observa el mundo, a los otros y a sí mismo desde su posición; su conocimiento está limitado a lo que es capaz de ver y percibir; no sabe qué sucede más allá de donde se encuentra, ni lo que piensan los otros, a no ser que haya sido informado por alguien o por algún medio. Se trata de la visión “con” de la que hablaba Todorov o de la focalización interna que refería Genette en el apartado anterior.

Obsérvense algunos fragmentos a modo de ejemplo del narrador-personaje rossiniano:

Desabrocho el vestidito que tiene unos ojalitos pequeños, como pestañas, como diminutas cerraduras, como bocas muy chiquitas que se abren y bostezan. Los botoncitos son blancos, redonditos y nacarados. Me cuesta calzar mis dedos en la pequeña abertura y desengarzarlos. Al final, los cuatro ojalitos abiertos.¹⁰⁴

Me acostumbré a ver el mundo desde el vaso, a través del vidrio. La apariencia de las cosas se volvía entonces inofensiva, las presencias se hacían distantes, los colores adquirirían mayor importancia, pero en cambio, yo era indiferente al calor y al frío de los objetos.¹⁰⁵

-El campo es grande -le dije-. Sólo he cultivado margaritas; si hay otra cosa, yo no lo sé. Las arranco y vuelven a crecer. El secreto de las margaritas es que no se conocen a sí mismas; eso les confiere belleza y humildad.¹⁰⁶

Le dije al ángel que mi mujer me había abandonado por otra. Era algo que seguramente no me animaba a confesarle a un hombre (hubiera sentido el menoscabo de mi virilidad), pero contárselo al ángel me producía cierto alivio. El alivio de no saber si estaba hablando con un hombre o una mujer.¹⁰⁷

Estos ejemplos revelan la naturaleza vulnerable y sensible de los narradores en

¹⁰⁴ “IX. El velorio de la muñeca de mi prima Alicia”, *LMP*, página 123.

¹⁰⁵ “16”, en *IP*, página 42.

¹⁰⁶ “Darle margaritas a los cerdos”, *MEI*, página 181.

primera persona reflejados por la autora uruguaya, ignorantes de muchas cosas, de las personas y del mundo en el que viven. Con sus palabras ofrecen al lector una visión parcial de la realidad, una parcela del mundo coloreada por sus sentimientos y sus anhelos, sus temores y sus conjeturas. Hay muchos más ejemplos que añadir, no sólo de los libros tomados como referencia para esta selección, sino también de los libros de cuentos en los que predomina el narrador en tercera persona, pues también intercalan cuentos narrados en primera persona.

En el caso exclusivo de la novela *LMP*, el narrador-personaje cambia en algunos capítulos. La voz principal pertenece a Oliverio, protagonista y narrador indiscutible en once de los dieciocho capítulos de la novela; pero este narrador en primera persona, homodiegético y subjetivo alterna su presencia con la de otros personajes que toman el relevo de la narración en las mismas condiciones. Se trata de los primos de Oliverio: Alfredo y Federico, de su hermano Óscar y el personaje de Alina, la guerrillera. La sucesión irregular de personajes narradores no empaña la unidad de la novela, sostenida en el espacio, el ritmo y los personajes interventores recurrentes, sino que además concede la oportunidad de estudiar otras visiones, otras formas de interpretar el mundo y las relaciones personales. Habla Óscar, el hermano de Oliverio:

Cómo consiguió evadirse Federico pese a nuestra vigilancia gracias a la debilidad de alguno, vaya a saber de quién, pero lo hizo, se escapó, se fue, nos traicionó, traicionó a nuestra casa, a nuestra familia, a sus parientes y a su lar. A partir de ese momento, todo ha comenzado a funcionar mal, imperceptiblemente mal, como si se nos hubiera abierto un río al costado por el cual manara nuestra vida, nuestra fuerza y nuestro poder.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Entrevista con el ángel”, en *DI*, página 161.

¹⁰⁸ “XVII. SEGUNDO FINAL. Óscar”, *LMP*, páginas 226-227. La intervención como narradores de los personajes de Alfredo, Federico y Alina proporcionan datos interesantes. Alfredo da detalles sobre la vida frívola de su familia. (Capítulo VI.) Alina, por ejemplo, llama a Federico por el nombre de Pablo, nombre que bautiza su ingreso en la guerrilla y el alejamiento de su familia y los principios que ésta defiende. Alina, además, desconfía de Pablo, de su afán lírico y su afición por la fotografía. Desconfía de los intelectuales por parecerles inútiles para la causa, torpes en el arte de la guerra y posibles espías. (Capítulo XV.) Federico recrea en sus textos su amor lírico y sensual por dos mujeres muy distintas, una de ellas prima suya. Al mismo tiempo, su sensibilidad y su afán rebelde señalan el choque generacional que se produce frente a la familia y el orden constituido por el gobierno del país. (Capítulos VII, X, XIII y XVIII.)

Óscar forma parte de la joven generación de primos de los que habla Oliverio en su libro. Sin embargo, al contrario que éste, Óscar es el favorito de su padre, icono del orden estático y tradicional de la familia patriarcal con el que Óscar se siente identificado. Oliverio, por su parte, apoya a su primo Federico, icono de la juventud rebelde dispuesta a cambiar el mundo y acabar con la tradición castradora que retiene a su familia y a su país en el pasado. El apoyo de Oliverio es inocente, intuitivo y se basa en el cariño que tiene por su primo, mientras que Óscar, más mayor que él, es plenamente consciente de la situación y asume la marcha de Federico a las guerrillas como una traición a la familia, así como el resto de los adultos que la forman. El cambio de narrador resulta muy aclarador para la trama que se esboza a lo largo de los capítulos de la novela. Gracias a estos cambios de perspectiva el lector llega a conocer más detalles sobre la historia y al mismo tiempo participa de un discurso heterogéneo donde las opiniones de los personajes se contrastan de forma indirecta.

El narrador resulta fácil de clasificar siempre y cuando el lector se halle ante un texto homogéneo, sin embargo, ante textos heterogéneos o ante el collage de textos en un mismo capítulo, los narradores son distintos, las voces se mezclan y a veces éstas refieren sus palabras a otro tipo de receptores. Por ejemplo en el capítulo titulado “VII. FEDERICO. Alejandra” de la novela *LMP*:

“Nos interesa la felicidad de todos los hombres de la tierra. Nos repugna a la conciencia y en el corazón agregar un átomo de rencor que se sume al ya existente y contribuya a dividir, a separar a los hombres, que Dios y el estado hizo hermanos.”¹⁰⁹

Este discurso, inserto en el capítulo, proviene del general Stroessner, tal y como la propia autora indica en una nota a pie de página. Se trata de un narrador distinto al

¹⁰⁹ *LMP*, página 101.

personaje de Federico y también de un receptor público, frente al receptor individual del texto de dicho personaje. Pero ya dentro de este capítulo se incluyen también otros textos de narrador desconocido y de receptor público, puesto que se dirige a una colectividad:

«Compañeros, se ha descuartizado a un negro en Alabama y al hacersele la autopsia se le hallaron uñas correspondientes al período terciario, (...)»¹¹⁰

También aparecen fragmentos en bastardilla y en otras lenguas:

*«A Peirafux tramet mon partimen
on la bella fai cor d'enseignamen»*

*Pus vezem de novelh florir pratz,
e vergiers reverdezir,
auras e vens,
ben dei quascun lo joy jauzir dones jauzens.*¹¹¹

La primera cita y el segundo fragmento son poemas en francés provenzal, unas cantigas de amor acorde con el tema general del capítulo. Se percibe, entonces, una profusión de voces distintas: unas son narradoras, otras son poetas, el receptor es individual o colectivo, según el narrador correspondiente. En el collage todo es posible, el capítulo se vuelve multiforme e ilimitado en sus posibilidades. Otros ejemplos se encuentran en este mismo libro en “X. FEDERICO. El incesto”, con intercalación de poemas de diferentes poetas españoles e hispanos¹¹² y en “XIV. Oliverio”, donde cada texto intercalado se acompaña de la indicación de su fuente.¹¹³

A veces, en esta novela, el narrador en primera persona se dirige a un colectivo en primera persona del plural, un “nosotros” que puede ser de carácter inclusivo o

¹¹⁰ *Ibíd.*, página 94.

¹¹¹ *Ibíd.*, página 100.

¹¹² *Ibíd.*, página 141.

¹¹³ *Ibíd.*, páginas 198-199.

exclusivo respecto al receptor. Por ejemplo, el plural inclusivo se refleja en fragmentos entre paréntesis del capítulo “VII. FEDERICO”:

(“Compañeros:

En esta noche todo invita a la meditación y al recuerdo. Por aquí, por allá quedaron desvelados y clamando justicia los cadáveres de nuestros amigos, despedazados en embajadas y emboscadas funestas (...)¹¹⁴

En otras novelas la primera persona del plural es escasa: sólo se encuentra esporádicamente en *SA* y *UND*. En ambas novelas estas formas esporádicas aparecen en las reflexiones del narrador que versan sobre los comportamientos de los seres humanos. Entonces el plural es inclusivo. Por ejemplo en *UND*:

Percibo una oscura melancolía en quienes han abandonado un vicio, una pasión. Es la nostalgia de una dependencia que dejaba al desnudo nuestra debilidad, nuestra vulnerabilidad.¹¹⁵

También hay un ejemplo de este tipo de plural inclusivo en *SA*:

Se deja a una madre para hacer madre a otra mujer. Se abandona, dolorosamente, a la madre original, para cometer, con la adoptiva, el incesto anhelado. Una nos da de comer de niños; la otra nos alimenta cuando ya somos adultos. Bebemos del seno primigenio al nacer, bebemos del seno vicario el resto de la vida.¹¹⁶

Particularmente en *SA*, el plural se usa también de forma exclusiva para señalar el aislamiento íntimo de la pareja de amantes. El círculo amoroso permanece de este modo cerrado y el lector se constituye como mero espectador de la pasión amorosa de los amantes:

¹¹⁴ *Ibíd.*, páginas 98-99. También en las páginas 198-199, aunque este último ejemplo pertenece a la cita de Roberto Fernández de Retamar.

¹¹⁵ *UND*, página 28. Véanse también las páginas 29 y 115. El plural exclusivo se encuentra en la página 99, donde el narrador rememora su amor por Claudia.

¹¹⁶ *SA*, página 32. Este plural hace referencia a los hombres, entre los que el narrador se incluye e incluye al lector masculino.

-¡Vamos! -te digo, jadeante.
 -¡Vamos! -me dices, y la consigna se cumple al unísono. Al unísono gritamos, al unísono nos sacudimos, al unísono resoplamos, mucosa contra mucosa.¹¹⁷

Por otra parte, en la colección de cuentos y relatos *IP* se observa el uso del plural inclusivo en el relato número 4:

No hemos ido a la luna,
 nos hemos quedado adentro del ropero porque
 [allí había tantas cosas que venían del pasado (...)]¹¹⁸

En el mismo libro se localiza también en “30. La desobediencia y la cacería del oso”, un plural exclusivo (página 97) y en “37. Una gran familia”, (página 139) otro plural exclusivo entre otros cuentos y relatos. Véanse algunos ejemplos del uso del plural exclusivo, por ejemplo, un extracto que pertenece a “El viaje inconcluso”, cuento incluido en *MEI*:

Cuando comprendemos que se trata de un viaje sin retorno y sin arribo, se produce una gran confusión. (...) Sin embargo, no hay esperanza: tarde comprendemos que nos hemos embarcado en una nave sin rumbo, que jamás llegará a ningún puerto.¹¹⁹

Un segundo ejemplo de plural aparentemente exclusivo¹²⁰ se encuentra en *Cosmoagonías*, se trata del cuento titulado “El mártir”:

Nuestros enemigos son muchos, como sabemos, y poderosos. A veces están enmascarados, o se ocultan en las sombras. Pero no desistiremos hasta derrotarlos.¹²¹

¹¹⁷ *Ibíd.*, página 121. También en las páginas 97-98.

¹¹⁸ “4”, en *IP*, página 23.

¹¹⁹ “El viaje inconcluso”, en *MEI*, página 76.

¹²⁰ Véase más adelante y en este mismo capítulo la aclaración sobre el narrador este cuento.

¹²¹ “El mártir”, en *Cosmoagonías*, página 66.

A veces el narrador protagonista se dirige a un interlocutor concreto mediante el uso de la apelación directa y la segunda persona del singular. Este tipo de apelación se encuentra abundantemente en la novela *SA* y más escasamente en *UND*, en el resto de las novelas de Peri Rossi no se da el caso. En la primera novela, el “tú” es encarnado por Aída, objeto de amor del narrador. El amante se dirige imaginativamente a su amada, narrando sus encuentros sexuales¹²² o, incapaz muchas veces de comunicarse con ella, crea momentos en los que habla con Aída y le revela su pasión por ella sin temores.

(Lo que no me animo a decirte, Aída, es mi profundo temor a ser mañana, la semana próxima, el semejante al fotógrafo, su igual en el abandono; a convertirme en el abandonado, en el privado, en el paria de ti. (...)

-Sólo lo defiendes porque es hombre -dice Aída, mezquinamente. (No, Aída, quisiera decirte: nuestra igualdad o está en el sexo, sino es nuestra condición de enamorados y de abandonados.)¹²³

El amante reprime sus deseos y contiene sus palabras con Aída porque teme irritarla y, en consecuencia, ser abandonado por ella. En este ejemplo, el uso de paréntesis acentúa el secretismo de las palabras del narrador, las cuales no se expresan nunca salvo en el pensamiento del amante. Además, con frecuencia, y como se observa en el último paréntesis del ejemplo, los pensamientos que el narrador dirige a Aída contravienen las opiniones de ésta, razón añadida para que el amante se guarde su parecer. Roland Barthes habló de la paranoia del enamorado: siempre teme ser abandonado o hacer algo que disguste a su ser amado, se siente frágil y vulnerable, en constante tensión y vigilancia de todo lo que hace y dice su amada y, por añadidura, él mismo.

La novela *UND* también utiliza la segunda persona de modo similar al que se ha visto en el ejemplo anterior. El narrador responde mentalmente a algunas opiniones de

¹²² Véanse las páginas 14-17, 20, 33, 67-74, 119-121, 135-136.

¹²³ *SA*, página 53. También hay ejemplos de este diálogo silencioso en las páginas 47-48, 52-55, 80, 91-92, 95, 98-100, 105, 113-116, 131-133, 145.

diversos personajes: de Carlos, el jugador; de su madre, Michelle y de su psicoanalista, llamada Lucía. Por ejemplo:

-Yo sólo pretendo ganar algunas veces, y perder otras, como suele ocurrir -dice Carlos-. Pero tú, es imposible saber qué quieres, qué buscas.

Lo que busco, Carlos, es muy sencillo de decir: ganar una y otra vez, saltar la banca, destruir la mecánica normal de los hechos. Tú sólo quieres matar el aburrimiento: yo quiero matar a Dios.¹²⁴

El protagonista no se encuentra sometido por la pasión a una mujer, sino que su sometimiento es el juego, sobre el cual reflexiona a menudo. A veces no es capaz de expresar su conflicto interno a otros. Es capaz de discernirlo pero no de verbalizarlo. El deseo es inconfesable para él como para el amante que narra en *SA*. Ambas novelas revelan en este punto el drama del individuo aislado por su deseo del resto del mundo, incapaz de delatarlo y someterlo.

En los cuentos, el narrador en primera persona se dirige escasamente a un interlocutor usando apelaciones a la segunda persona del singular, por lo general, el destinatario es el lector contemplado como ente abstracto, sin uso de la función apelativa del lenguaje. Un ejemplo de uso de la segunda persona del singular por parte del narrador se localiza en “El mártir” cuento incluido en *Cosmoagonías* y en el que la apelación directa sólo se observa en el párrafo final, tras un discurso marcado por el uso de la primera persona del plural:

Esta carta tiene por objeto informarle que usted es el mártir elegido y que esperamos de su amor a la causa, su capacidad de sacrificio y su espíritu de lucha el cumplimiento fiel de la resolución de nuestro estimado comité.¹²⁵

¹²⁴ *UND*, página 15. Asimismo y como se ha dicho, Jorge, el protagonista, habla imaginativamente con Lucía en la página 19 y con su madre en la página 89. Por ejemplo: “Lucía, mi psicoanalista -una de las pocas personas que conoce mi afición al juego-, me dijo una vez: -Le gusta el silencio de las salas de juego porque está harto de la cháchara de los diarios y revistas. Debería cambiar de profesión. Todos deberíamos cambiar de profesión alguna vez, Lucía.” (página 19) “-Me gustaría que te quedaras unos días más -me dice Michelle, esa noche. No, Michelle, no hay regreso posible. No se vuelve, jamás, a nada; Ulises no retorna: no lo conocen sus criados, sus amigos, sus vecinos.” (página 89)

¹²⁵ “El mártir”, *Cosmoagonías*, página 69.

La apelación se refiere en la tercera persona del plural por tratarse de la fórmula convencional de cortesía en español. En el apartado de este trabajo donde se trata la ironía, se examina el golpe de efecto final de la apelación sorpresiva. Interesa remarcar que la carta en casi su totalidad se narra desde la primera persona del plural, afirmando así el narrador colectivo, o sea, el comité, representado por quien escribe la carta. El individuo desaparece a favor de la colectividad y del mismo modo se espera que el destinatario de la carta asuma su compromiso con la comunidad sacrificándose por ella. El plural utilizado inicialmente se caracteriza como un plural exclusivo hasta que el inesperado final lo trastoca todo e implica al lector en dicho grupo. En tal caso se trata de un plural inclusivo.

En todas las colecciones de cuentos de Peri Rossi se observa un uso esporádico y escaso de la segunda persona, pero en *PP* no se contempla uso alguno. La segunda persona es generalmente utilizada cuando el narrador se dirige a su amada, en momentos de pasión o angustia. Algunos poemas también recurren a la segunda persona del singular; poemas intercalados en algunos cuentos, como sucede en *MA*, o incluidos en la colección de cuentos y relatos como textos independientes, observado en *IP*. Estos incisos líricos en la narración o en el conjunto heterogéneo de textos se dirigen también al ser amado. En ambos casos, cuentos y poemas, la segunda persona aparece de forma irregular en momentos de intenso lirismo en los que el narrador personaje se confiesa. A veces la confesión es directamente lanzada al ser amado, otras veces, por resultar imposible la comunicación entre ambos amantes, los sentimientos del narrador se expresan de forma imaginativa al ser amado, como se apreciaba en la novela *SA*. Véase un ejemplo en “Un cuento para Eurídice”, de *MA*:

(Eurídice, olvida el sol. Eurídice, olvidemos el sol. Es la noche, de un cuadro de Rembrandt y toda la familia holandesa de pie, nosotros comiendo cosas dulces y eléctricas rescatadas a la combustión. Eurídice, el sol no vendrá;

no saldrá mañana, hoy, al amanecer, en la rubia tarde que se tiñe.)¹²⁶

El tono es urgente y angustiado. El narrador y Eurídice observan la implacable marcha del sol hacia ellos. El final está cerca y ambos personajes lo temen. El narrador intenta consolar a Eurídice, cuya desesperación la vuelve inconsolable. Los paréntesis producen un cambio de tono en el texto y acentúan la sensación de que las palabras parecen ser susurradas o no ser pronunciadas en voz alta, como un anhelo imposible.

En el mismo libro, el cuento titulado “Los refugios” muestra varios poemas intercalados en la narración y el diálogo de los dos personajes: el narrador y Ariadna. El primero dirige inconfesables palabras de deseo a Ariadna, que parece ausente, concentrada en su angustia y su insomnio. Estos poemas se escriben entre paréntesis, como se observaba en el ejemplo anterior. Son, entonces, poemas secretos, confesiones mudas que el narrador imagina o susurra a una amada que ignora su atribulada pasión.

(Ariadna, ya por ti el sueño apagado
de las noches ausentes los planetas
frecuentes en sus fauces gira
la órbita del mundo si vinieras las distancias
se abreviaran si llegaras
donde no cabe el miedo ni el valor.)¹²⁷

En *IP* se incluyen relatos, cuentos, poemas, reflexiones breves y frases lapidarias. En los poemas y en los cuentos escritos en prosa poética se localizan ejemplos de un narrador o un sujeto lírico que se dirige a un destinatario mediante la apelación y la segunda persona del singular. Por ejemplo, en el cuento titulado “Los trapeceistas”, cuya primera mitad está en prosa poética y cuya segunda mitad se desarrolla en verso, con algún breve fragmento en prosa poética, también en el cuento

¹²⁶ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 122. También se encuentran ejemplos en las páginas 119, 121-124.

¹²⁷ “Los refugios”, *MA*, página 142. También en las páginas 138-139 y 145. En la página 147 aparece la segunda persona dentro del texto en prosa.

“La destrucción o el amor”). Estos libros, menos líricos que los que les anteceden, hacen uso de la segunda persona en la narración para dirigirse al ser amado. En el caso del cuento titulado “Gambito de reina”, en *TD*, la segunda persona es objeto de exaltación lírica, mientras que en el resto de los cuentos mencionados arriba, predomina el estilo narrativo, donde no se excluye la pasión amorosa del narrador.

En *Cosmoagonías* ya se analizó el único ejemplo de este uso en la forma de cortesía, aunque en *MEI* se aprecia también el uso excepcional de la forma cortés para la segunda persona del plural en el cuento titulado “Las avenidas de la lengua”:

De este terror surge la necesidad de decir *bajé abajo*: ponemos un fin a la acción de bajar, la detenemos en alguna parte. ¿Se imaginan ustedes lo que sería descender continuamente, sin límites? Tan estremecedor como subir indefinidamente.¹³⁰

El narrador se dirige a un lector colectivo con acento afable, aunque tomando distancia mediante el uso de la cortesía. Este cuento podría parecer un artículo de opinión, pues plantea un tema y unos argumentos que se dirigen a un público general con un tono ligero y una prosa accesible. Lo interesante de este ejemplo es su carácter único pues Peri Rossi no utiliza más en su prosa esta forma de apelación.

V.2.2. Narrador en tercera persona

El narrador en tercera persona, omnisciente y heterodiegético, ejerce como demiurgo, ordena la materia, expresa los pensamientos de los personajes y conoce todos los aspectos de la historia. Todorov lo llamaría la visión “por detrás”, Genette, focalización cero. Se trata del narrador tradicional, el narrador “realista”, pretendidamente objetivo y desapasionado. Por ejemplo en las novelas *LNL* y *ADD*:

Cuando Equis está borracho -cosa que no le sucede a menudo: el alcohol le hace mal al hígado- le ocurren cosas maravillosas. A Equis la bebida lo pone tierno,

¹³⁰ “Las avenidas de la lengua”, *MEI*, página 92.

sentimental y como la paloma que vuela sobre las aguas, en ese estado incubaba líricos amores por seres que no conoce y contempla de lejos, como el marino que con sus prismáticos ve aves que nadie puede ver.¹³¹

El narrador en tercera persona describe a Equis y narra sus aventuras disponiendo la desdibujada trama según convenga a su criterio. Es omnisciente, como el narrador tradicional y su objetividad resulta dudosa pues el uso de la ironía, el humor negro y el trato benevolente que da a algunos personajes parecen alejarlo con frecuencia de una visión despojada de valoraciones y lo vuelven más humano y más cercano al lector.

La última novela de Peri Rossi, *ADD*, recupera el narrador en tercera persona para este género, en el cual la autora emplea más el narrador-protagonista. En este caso el narrador se aproxima más al modelo tradicional: una voz omnisciente, heterodiegética y ordenadora donde predomina el objetivismo. La voz del narrador filtra los pensamientos del protagonista mediante el uso del estilo indirecto, con lo cual revela su naturaleza omnisciente y objetiva. El narrador no opina, opinan sus personajes, a quienes otorga más importancia que a sí mismo. Se preocupa por darles voz propia y por caracterizarlos de manera profunda y compleja.

Otras muestras del narrador omnisciente tradicional en Peri Rossi, por ejemplo, se observan en sus cuentos, como en el titulado “Vía Láctea”, un cuento de *RN*:

La noche en que Mauricio miró el cielo, descubrió la noción de infinito, sintió un vértigo y luego se desmayó. Posteriormente la vida le depararía otras emociones, preservadas desde antiguo por la tradición, tales como: la primera comunión, el colegio, la masturbación, el servicio militar, el juego del dominó, los exámenes, los partidos de fútbol, los conflictos generacionales, algunas enfermedades, el análisis de los sueños, la necesidad de conseguir empleo, la inflación, el voto obligatorio, el matrimonio y la sinusitis crónica, pero todos estos placeres estaban aguardándole en una región del tiempo llamada futuro; por ahora, lo más inmediato era el desmayo producido por la noción de infinito.¹³²

¹³¹ *LNL*, página 74.

¹³² “Vía Láctea”, en *RN*, página 65.

Otro ejemplo se observa en “El tañedor de campanas”, de *PP*:

(...) Es un paisaje pedregoso, sin agua, a pesar de las nubes oscuras y del sonido del follaje lejano. Él piensa que se trata de un raro pesebre deshabitado: sobre la vasta llanura, sólo las casas, de piedra, los caminos que bajan, de roca. No hay ningún animal, ningún hombre, ningún pájaro en todo el amplio paisaje que divisan sus ojos, desde el campanario. Ni una oveja. Ni un río. Si retumba un trueno, le parece venido desde otro cielo.¹³³

Por último, en algunos cuentos de *Cosmoagonías* se aprecia de nuevo la presencia de un narrador omnisciente tradicional en tercera persona:

(...)Tuvo deseos de encontrar a la vendedora y echarle en cara su engaño. Había sido sorprendido en su buena fe. Es más: si la mujer le hubiera dicho que se trataba sólo de un espejito de colores, lo habría comprado igual, pues ese día se sentía generoso y estaba dispuesto a ayudar a los mendigos, a los niños, y a los animales abandonados.¹³⁴

Un caso interesante de alternancia de tipos de narrador se encuentra en *RN*, en el cuento titulado “Pico Blanco y Alas Azules”; la primera persona del plural aparece al principio del cuento y luego, inadvertidamente, se transforma en un cuento narrado en tercera persona, omnisciente y heterodiegética.

El cuadro estaba allí, perdido entre los papeles. No guardábamos muchos papeles, a causa de los soldados. (...) Durante todo ese tiempo de máximos controles, los objetos habían sufrido un proceso de desnaturalización -de extrañamiento- sólo comparable al proceso de naturalización y hábito que una vez -allá en la infancia- habíamos realizado para familiarizarnos con ellos.¹³⁵

El narrador en primera persona desaparece a partir de esta última línea y el cuento se vuelve objetivo. El primer narrador es el personaje de la madre, pues es quien encuentra el cuadro y luego lo oculta, en contra del consejo de su marido. La utilización del nosotros lleva a pensar en la familia que retrata este cuento, por tanto en un plural

¹³³ “El tañedor de campanas”, en *PP*, página 166.

¹³⁴ “Los espejos de colores”, en *Cosmoagonías*, página 34.

¹³⁵ “Pico Blanco, Alas Azules”, en *RN*, página 77.

exclusivo. Esta técnica tan inusual en Peri Rossi, parece buscar el acercamiento del lector en un principio (la primera persona en plural, inclusiva o exclusiva, siempre implica más al lector en la trama), para luego situarlo a una distancia parcialmente objetiva, susceptible de reflexión racional, no pasional. El narrador en tercera persona de este cuento no es del todo objetivo pues selecciona intencionadamente la materia, aunque la exponga con aire desapasionado u objetivo y, a veces, intercale comentarios en estilo indirecto libre que pueden llevar a confusión. El profuso manejo del *estilo indirecto libre* en la obra rossiniana, hace que el narrador objetivo parezca desaparecer o tomar posiciones, aunque no siempre sea así, por ejemplo, en “Los extraños objetos voladores”:

Era lo suficientemente vieja como para recordar hasta el naufragio del Titanus, cuando los muertos, pobrecitos, llegaron nadando hasta el arroyo. Ella nunca se explicó cómo pudieron realizar aquel viaje, pero allí estaban los cuerpecitos, mojados por la lluvia y por el mar, podridos por el tiempo y la maceración. Menos mal que los peces los habían respetado y se les pudo hacer un velatorio como la gente en la iglesia, donde el Padre, bendito sea, había pronunciado aquella oración llena de piedad, recordando las horas ingratas de sufrimientos que los pobrecitos había pasado por el agua, el bote a cuestras, ateridos y despenados, en el naufragio.¹³⁶

Los comentarios que aparecen intercalados en la narración no pertenecen al narrador, sino al personaje de la anciana y, a través de ella, se filtran también las palabras del cura. No es difícil ver que el narrador deja traspasar el discurso de los personajes en el suyo. A lo largo de toda la obra cuentística rossiniana y en sus dos novelas escritas en tercera persona es posible seguir esta técnica narrativa, compleja y llena de matices. Lo habitual es que se den casos como el ejemplificado aquí.¹³⁷

El narrador en primera persona y el narrador en tercera persona, tal y como se ha

¹³⁶ “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, páginas 16-17.

¹³⁷ Por ejemplo en “Ulva lactuca”, “Feliz Cumpleaños”, “La rebelión de los niños”-*RN*-; “El corredor tropieza” -*MEI*-; “El ángel caído”, “El viaje”, “La revelación”, “El juicio final”, “El arte de la pérdida” -*PP*-; “Los espejos de colores”, “La índole del lenguaje”, “Los aledaños”, “Lovelys” -*Cosmoagonías*-; “Desastres íntimos”, “Una consulta delicada”, “Extrañas circunstancias” -*DI*-.

visto en este apartado, se ordenan ya sea en el cuento ya sea en la novela, como dos preferencias distintas. El narrador protagonista predomina en la obra narrativa de Peri Rossi puesto que a la autora uruguaya le interesa sobre todo profundizar en la naturaleza humana, en sus conflictos, sus inquietudes y sus temores. El narrador en primera persona plantea su problemática desde un punto de vista vulnerable, es decir, susceptible de crítica o revisión. La mayoría de las veces es un narrador sensible, pero también cáustico, y consciente de su limitada visión del mundo. En las novelas este narrador suele ser un hombre maduro que confiesa su inquietud, está lleno de angustias, es adictivo, irónico y a veces egoísta (como el protagonista de *SA* y el de *UND*), pero en cierto modo siempre conserva parte de la inocencia perdida, como se comprueba en *Equis (LNL)* o en *Federico (LMP)*. Los protagonistas de los cuentos reúnen las mismas características antes descritas y muestran siempre algún grado de rebeldía contra la opresión familiar, laboral y gubernamental. Estos seres vulnerables y sensibles echan en falta la libertad y la plenitud personal, añoran el paraíso perdido de la infancia idealizada, son soñadores que toman resoluciones valientes o que optan por dejarse llevar por la rutina, agobiados por el peso de una opresión contemplada como inevitable.

El narrador en tercera persona, por otra parte, refleja un mundo en crisis habitado por individuos inseguros y desarraigados, idénticos en cierto modo a los personajes narradores. El narrador en tercera persona omnisciente goza de una perspectiva total de mundo que recoge y refleja en la narración, pero muchas veces opta por permanecer en el radio de visión de los personajes sin ofrecer explicaciones o aclarar ciertas conductas. Es un narrador discreto cuyo uso frecuente de la ironía y el humor negro lo sitúan en la delicada frontera que media entre la objetividad y la subjetividad. Opta, primeramente, por la objetividad como instrumento de distanciamiento y como medio para dejar que los personajes expresen con libertad sus propias ideas. En ocasiones, en cambio, se nota un narrador encariñado con ciertos personajes cuyas

valoraciones parecen coincidir con las suyas propias. Al mismo tiempo, la ironía y el humor negro con el que recoge las acciones y los pensamientos de los personajes hacen dudar de su objetividad. Aún así predomina la objetividad, la voz narradora se pierde voluntariamente entre el discurso indirecto e indirecto libre de los personajes y les cede su sitio, dejando que sean ellos los que expresen en monólogos reflexivos sus inquietudes. Un ejemplo válido se observa en la novela corta “Los extraños objetos voladores”, como ya se anotó anteriormente. Estos narradores en primera y en tercera persona no resultan diferentes en los cuentos ni en las novelas y con su voz marcan un estilo característico que unifica la obra rossiniana; en ella el sujeto oprimido personifica y protagoniza la crisis de la sociedad moderna, repleta de contradicciones, indicios pánicos y soledades.

V.3. El tiempo

El tiempo en la literatura ha sido representado, definido y clasificado de diversas formas, en virtud a su cualidad abstracta y subjetiva. En la narrativa rossiniana alternan formas temporales diversas cuyos significados simbólicos remiten a dicha percepción subjetiva de la corriente temporal. El tiempo, pues, asociado a la temporalidad, ha sido estudiado, por ejemplo, por Genette y los formalistas rusos (especialmente Todorov). Partiendo de los diccionarios especializados se mostrará una panorámica de este término tan complejo.

En el *Diccionario de Teoría e “Ismos” literarios*¹³⁸ la noción del tiempo incluye las notas de causalidad lógica y de cronología, que apuntan a la realización de una anécdota lineal y progresiva. Pero en la literatura el orden lógico es imposible, como imposible es, también, el orden cronológico ideal: analepsis y prolepsis rompen constantemente ese orden. Hay que tener en cuenta que el tiempo de la historia y el de la disposición, el tiempo de lo representado y el tiempo de la narración en que deben ser

¹³⁸ AA.VV., Op.cit, páginas 135-136.

leídas las partes del texto se relacionan de maneras distintas. Las relaciones más inmediatas que se notan entre el tiempo de la historia y el tiempo de la disposición son las de paralelismo y fractura temporal. Pueden, incluso, distinguirse grados de distanciamiento o aproximación. Surgen dos posibilidades: aquella en que no existe ninguna relación entre ambos tiempos, como en las novelas construidas de acuerdo a un modelo mítico legendario, y aquella en que la relación es prácticamente exacta, como en las novelas construidas sobre el monólogo interior o la corriente de la conciencia de un personaje que, al morir, por ejemplo, interrumpe una frase sin terminarla. Conviene considerar, asimismo, la relación de amplitud entre el tiempo de la historia y el de la trama. Se distinguen algunas formas específicas, como el escamoteo, el resumen, el discurso directo, el discurso analítico-digresivo.

Marchese y Forradellas¹³⁹ examinan el tiempo partiendo de las marcas más características de la temporalidad que son los verbos. Clasifican los tiempos verbales en dos grupos: el presente, el pretérito y el futuro por un lado, y por otro, el imperfecto, el indefinido y el condicional. Benveniste llama al primer grupo tiempos del discurso y al segundo, tiempos de la historia. Para Marchese y Forradellas el tiempo más recurrente y característico del relato es el pasado, para que quede clara la distancia temporal entre el momento de la narración y el momento de los hechos contados. En el ámbito de la literatura cabe distinguir entre el tiempo de la historia (de la *fábula* o ficción) como temporalidad de los hechos evocados; el tiempo de la escritura (de la narración) como temporalidad del proceso de enunciación; el tiempo de la lectura como temporalidad necesaria para la lectura del texto. Estos tiempos son internos al relato, mientras que se son externos el tiempo del escritor, el tiempo del lector y el tiempo histórico. Las relaciones entre los tiempos externos e internos se estudian mediante la sociología. En el terreno de la teoría literaria, Tzvetan Todorov, citado por Marchese y Forradellas, realiza la distinción entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración y establece,

¹³⁹ A Marchese y J. Forradellas, Op. cit., páginas 402-404.

primeramente, la dirección de ambas temporalidades, que generalmente no coincide porque se dan inversiones (prolepsis) o historias encajadas; en segundo lugar, Todorov establece la distancia entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, que es máxima, por ejemplo, en el caso de los mitos y las leyendas y mínima cuando coinciden ambos tiempos en el monólogo. Otras distancias intermedias son posibles, por ejemplo, cuando el narrador precisa cuánto tiempo ha pasado desde los hechos hasta que él los evoca. Por último, el mismo estudioso marca la cantidad de ambos tiempos y habla de elusión (en el tiempo de la escritura se omite algún período del tiempo de la historia), resumen (a una unidad del tiempo de la historia corresponde una unidad inferior en el tiempo de la narración), estilo directo (a una unidad del tiempo de la historia corresponde una unidad idéntica del tiempo de la narración), análisis (el tiempo de la historia es inferior al tiempo de la narración) y digresión (a una unidad de tiempo de narración no corresponde ninguna unidad de tiempo histórico). El tiempo se relaciona, además, con el punto de vista o focalización, es decir, con la presencia de un narrador.

Helena Beristáin¹⁴⁰ estudia la temporalidad y la considera una de las instancias en que se desarrolla el *proceso* discursivo, además de la *espacialidad* y de la *acción* de los actores. Todas estas instancias ofrecen dos facetas pues se refieren, por un parte a la *enunciación del discurso* y, por otra, a lo *enunciado*, es decir, a los hechos relatados por el discurso. Especifica que el tiempo de la historia y del discurso se desarrollan paralelamente sobre la instancia temporal; pero el tiempo discursivo se desarrolla linealmente y el tiempo de la historia es pluridimensional. Hay, por tanto, frecuentes desajustes entre ambos tiempos en lo que respecta a su duración, su orden y su frecuencia. Gérard Genette llama a los desajustes *anisocronías* y las clasifica en tres tipos: *pausa* (expansión mayor del tiempo de la historia), *resumen* (comprensión del tiempo de la historia, dentro del tiempo- mayor- del discurso) y *elipsis* (supresión del tiempo de la historia deducible a partir del discurso). La *escena* se opone a las

¹⁴⁰ H. Beristáin, Op. cit., páginas 478-482.

anisocronías ya que en ella se da igualdad entre ambos tiempos. La combinación de anisocronías produce variaciones del *ritmo* muy significativas. Aparte, afirma Beristáin, que la duración del tiempo de la historia suele ser mayor que la del tiempo del discurso. Respecto al orden, es frecuente que se rompa entre ambos tiempos. Los hechos narrados suelen presentarse de forma desordenada con respecto a la historia misma; este desorden supone en realidad una ordenación artística y artificial de la materia narrada. Así es posible hablar de *prolepsis* y *analepsis* que se utilizan más o menos según el género del que se trate. Genette llama *anacronías* a este tipo de desórdenes temporales en el discurso. En el orden temporal, además, hay que tener en cuenta la posible combinación de diferentes historias que se relacionen entre sí de diversas formas. Por coordinación, por yuxtaposición (o encadenamiento) y por subordinación (con intercalación o con alternancia).¹⁴¹

Estébanez Calderón¹⁴² examina el tiempo, destaca su condición artificial en el constructo literario y establece las distinciones heredadas de Todorov y Genette entre el tiempo de la fábula o historia y el tiempo de la trama o discurso. Realiza un repaso del tipo de relaciones que se establecen entre ambas temporalidades siguiendo a ambos autores: las relaciones de orden temporal (cuyos desórdenes incluyen la *prolepsis* y la *analepsis*), las relaciones de duración (pausa, *elipsis*, *escena*, resumen y análisis) y las relaciones de frecuencia (relato *singulativo*, *repetitivo* e *iterativo*). Desde el punto de vista sintáctico, como Marchese y Forradellas, distingue entre los tiempos narrativos o

¹⁴¹ La frecuencia para Genette consiste en la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias dadas en la historia y el número de ocurrencias discursivas que dan cuentas de ellas. La frecuencia ofrece tres variantes: el relato es *singulativo* cuando la cadena de acciones relatadas corresponde a una sola historia: se relata una sola vez lo que ocurre una sola vez, o bien se relata x número de veces lo que ocurre x número de veces. El relato es, en cambio, *competitivo* o *repetitivo* cuando se relata x número de veces lo ocurrido una sola vez. En fin, el relato es *iterativo* cuando se relata una sola vez lo ocurrido x número de veces. Beristáin menciona también la temporalidad de la lectura, que se sujeta a la convención de la linealidad. Posteriormente, analiza la temporalidad en el ámbito de la representación teatral, donde se observa el uso mayoritario de la *escena*, aunque de forma artificial, para que sea posible condensar los hechos narrados durante el breve tiempo de la representación. Dentro de este análisis habla también del filme y afirma que en éste: “la selección de lo esencial se realiza durante el *montaje*”. La narrativa, en cambio, “es la que permite una diferencia y una mayor complejidad en el juego entre las temporalidades.” Op. cit., páginas 481-482.

¹⁴² D. Estébanez Calderón, Op. cit., páginas 1040-1041.

de la historia (el imperfecto, el indefinido y el condicional) y los tiempos del discurso (el presente, el perfecto y el futuro). Por último, Estébanez señala la concepción psicológica del tiempo que muestra falta de coincidencia entre el tiempo cronológico y la vivencia subjetiva de ese tiempo por parte de los personajes. A este aspecto añade el ejemplo de la narración morosa de Miró, Azorín y Proust cuyo uso, en cada caso, revela finalidades distintas.¹⁴³

Tras estas variadas definiciones del tiempo desde el punto de vista literario, coincidentes en sus postulados básicos, se analizará la configuración de este concepto en la escritura de Peri Rossi, donde diversos tipos de tiempo se entrecruzan y aportan indicios y significados simbólicos coherentes con el planteamiento ideológico de la obra.

El ritmo caracteriza los espacios y las propias historias. Se observa a través del uso de nexos temporales, pero principalmente a través del significado, el aspecto y el tiempo de los verbos. El estudio del uso del tiempo en la narrativa rossiniana se centrará en el tiempo del discurso (también llamado tiempo de la trama o de la narración, como se comprueba en el apartado teórico) y su relación con el tiempo de la historia. Un análisis minucioso del tiempo en las novelas rossinianas indica la constante presencia de anacronías (analepsis, sobre todo) y anisocronías (abundan las repeticiones y las

¹⁴³ A la definición de tiempo se añade la aportación del *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* de Ducrot y Schaeffer (Madrid Arrecife, 1998, páginas 652-656) que recoge, principalmente, los testimonios de Genette con las distinciones que ya hemos visto arriba entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Analizan el orden, la velocidad y la frecuencia. En el orden cabe señalar a partir de las anacronías los tres tipos de analepsis que señalan estos autores: la interna (“retrospección que no se remonta más allá del punto de partida temporal de la historia”), la externa (“cuya amplitud precede por entero al punto de partida de la historia”), la parcial (“retrospección que termina en elipsis sin juntarse con el primer relato”) y la completa (“que se enlaza sin solución de continuidad con el relato primero”). Pero es interesante anotar la existencia del “relatoacrónico” definido por Genette. Este tipo de relato se da, en palabras de Ducrot y Schaeffer, “cuando el texto se abstiene de toda señalización explícita y mezcla nuestras expectativas inferenciales (...) somos incapaces de reconstruir cualquier orden cronológico”. La velocidad según los autores “mide la relación de proporcionalidad entre la duración (temporal) de la historia y la extensión (espacial) del texto (medida en líneas y páginas)”. Hablan, basándose en Genette, de la isocronía y de las anisocronías, dentro de las cuales mencionan los cuatro tipos que ya hemos visto (pausa, escena, sumario, elipsis). Para la frecuencia continúan con el testimonio de Genette y la definen del siguiente modo: “la frecuencia mide la relación entre el número de ocurrencias de un acontecimiento y el número de veces que es contado”. Enumeran el relato repetitivo, iterativo además de los otros casos que ya hemos visto arriba en Beristáin. El tiempo para Ducrot y Schaeffer se relaciona estrechamente con el modo y la voz. Para más información consúltese la obra citada, páginas 651-666.

digresiones) que dotan a la narración de un tiempo frecuentemente divergente al tiempo de la historia.

V.3.1. Ausencia de causalidad y trama

Las tres primeras novelas de la autora (*LMP*, *LNL*, *SA*) muestran una trama desdibujada que trae consigo una narración de temporalidad indeterminada y de estructura organizada en fragmentos o capítulos cuya disposición no responde a los principios de la causa ni de la consecuencia. Por ejemplo, en *SA*, novela en donde no hay capítulos sino fragmentos que se suceden dependiendo de un orden asociativo-subjetivo que viene motivado por la perspectiva íntima y personal de su narrador-personaje. Tal es así, que se podría trastocar el orden propuesto en la narración sin consecuencias notables para la sutil trama de la novela que se desvela hacia el final de ésta:

Aída, semidesnuda, está sentada en el suelo, rodeada de papeles y de fotografías viejas, como una niña que hubiera abierto el cajón oculto de su madre. (...) ¹⁴⁴

Este comienzo inaugura un fragmento en el que el narrador-protagonista habla sobre Aída, sobre su cuerpo admirado y su misteriosa pena interior, mientras él mismo la observa desde fuera atentamente, sintiéndose lejano a ella, en su obstinado silencio. A continuación la novela sigue en un nuevo fragmento que comienza así:

A veces escucho, por casualidad, ecos de catástrofes: el último verano, por ejemplo, la ciudad se envenenó por una alta proporción de partículas de plomo y de aluminio que se concentraron en la atmósfera como un sombrero nuclear. ¿El último verano? Debo haberme dado cuenta, oscuramente, en algún momento, de que era verano. He dejado de sentir el paso de las estaciones. (...) ¹⁴⁵

¹⁴⁴ *SA*, página 43.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

El fragmento se centra en las reflexiones que el protagonista realiza acerca del efecto que el amor produce en el enamorado, esto es, en sí mismo. El amor lo aísla del mundo y distrae su atención hacia un único referente, que es Aída, mientras que el mundo, con sus vicisitudes, pasa desapercibido. La relación que se establece entre ambos fragmentos no es causal ni consecutiva, sino que parece provenir de la voz que narra y cuya perspectiva rige toda la novela. Los pensamientos del narrador versan sobre el amor que profesa a Aída; todas sus palabras se centrarán en dicho tema a lo largo de la novela y cada fragmento surgirá espontáneamente de su mente, la cual asociará temas y anécdotas relacionadas con el amor, eje temático fundamental. Algo similar ocurre con la primera novela de Peri Rossi, *LMP*, la cual se organiza en capítulos que convergen gracias a la voz narradora protagonista, la del niño llamado Oliverio. Por otra parte, éste personaje no es el único que ejerce de narrador en primera persona, Federico, su primo, aparecerá en varias ocasiones narrando sus amores, además de otros narradores ocasionales mencionados en el apartado del narrador en este mismo trabajo. La convergencia de estas voces viene dada por el espacio en el que se desarrolla la sutil trama: la casa familiar y por la recurrencia de temas y personajes. Estos factores unifican los episodios, son los que evitan la desintegración de la novela y la dispersión de una trama que se adivina mediante indicios diversos a medida que se aproxima el final.

Por otro lado, en una novela escrita en tercera persona como lo es *LNL*, los capítulos se aglutinan en torno al tema axial del exilio y a la presencia recurrente de algunos personajes (Equis, Vercingetórix o Morris, entre otros). El orden de los capítulos es susceptible de ser cambiado, excepto en partes de la novela en la que se observa una ordenación consecutiva de dichos capítulos. En realidad, en las tres novelas mencionadas, también se aprecian de manera escasa relaciones de causa y de consecuencia entre capítulos o fragmentos, pero éstas no determinan en ningún momento la estructura fundamental de aquéllas. Así, se puede apreciar en *LNL*; donde

los capítulos que se desarrollan en Isla de Dios muestran entre ellos relación consecutiva, al igual que los capítulos finales que plantean el enigma soñado por Equis. Isla de Dios es el espacio donde Equis se encuentra con la mujer madura, la joven Graciela, Morris y Gordon. Entre los capítulos XII y XIII se establece una relación de orden temporal consecutivo: “Equis volvió a la terraza de techo emparrado al día siguiente. Ahora, pidió un refresco.”¹⁴⁶ Las expresiones de tiempo “al día siguiente” y “ahora” marcan la sucesión de ambos capítulos en el orden temporal, lo cual no sucede en capítulos anteriores de la novela. El espacio es el mismo y las acciones de Equis son similares: esta vez el personaje no pide coñac, como en el capítulo anterior. Asimismo en los capítulos XVI y XVII se aprecia de nuevo un orden consecutivo: en el primero, Morris se prepara para viajar al Gran Ombligo para acudir a una cita en una editorial, en el segundo, dicho personaje ya se encuentra en la ciudad y acude a la editorial. Por último, los capítulos XIX, XX y XXI se relacionen entre sí consecutivamente debido al enigma que sueña Equis y cuya resolución le obsesiona durante estos capítulos, como también le obsesiona el hecho de poder encontrar a Lucía, mujer de la que se enamora en el viaje en bus a una clínica abortista de Londres. Así pues, la independencia de los capítulos y fragmentos no es total y el orden temporal se percibe puntualmente.¹⁴⁷

V.3.2. Presencia de causalidad y trama

Un punto intermedio entre la trama ausente o diluida y la novela de trama definida lo representa *UND*, cuya disposición en fragmentos guarda relaciones de consecuencia relativa de forma más frecuente que en las novelas anteriores, aunque el tiempo continúe mostrándose de forma indefinida. La trama de esta novela es bastante clara: las anécdotas, pensamientos, alegrías y penurias de un ludópata que finalmente

¹⁴⁶ *LNL*, página 85.

¹⁴⁷ Hay otros ejemplos de causalidad y consecuencia en *LMP*, por ejemplo, entre los capítulos III y IV donde se toma como referencia temporal la muerte del padre de Oliverio, y *SA* entre el fragmento 24 (páginas 135-139), el fragmento 25 (páginas 141-145) y el 26 (páginas 147-148) en los cuales se produce la ruptura amorosa con sus graves consecuencias para el protagonista.

consigue superar su adicción. La trama, sin embargo, no se construye de modo tradicional, es decir, marcando el tiempo de forma clara, ya que se observa un uso abundante de anisocronías que impiden intencionadamente la expresión de un tiempo concreto. La sucesión de los fragmentos apenas se acompaña de referencias temporales específicas, pero se aprecia mediante alusiones indirectas a hechos pasados y acciones planeadas o en curso.

La última noche de mi estancia en el pueblo, Michelle tuvo muchos clientes. Urbanitas de vacaciones, recién llegados de la ciudad. (...)

Me despido de Michelle, de las vacaciones, monto al Escora blanco, de techo de vidrio (“Puede contemplar la luna, las estrellas”, me dijo el vendedor de la agencia y yo me reí. (...)) y salgo disparado por la autopista, rumbo a la ciudad.(...)¹⁴⁸

En este ejemplo resulta sencillo percibir la sucesión temporal causal que existe entre ambos fragmentos, el protagonista no especifica dicha relación con marcas temporales destacadas, sino que opta por la indicación sutil y puntual. Así, se observa en el primer fragmento con la frase “la última noche” y en el siguiente fragmento con la alusión a la despedida del protagonista.

Peri Rossi rechaza en el conjunto de su obra narrativa (cuentos y novelas) la especificación temporal directa de los días, muchas veces los fragmentos que se suceden parecen no guardar una relación temporal clara, la cual se elide a favor de un texto marcado por la presencia de los personajes con sus reflexiones y percepciones subjetivas. En cambio *ADD*, la última novela hasta la fecha de Peri Rossi, muestra una coincidencia mayor entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, que la novela anterior. *ADD* se construye mediante fragmentos dispuestos en orden causal y consecutivo, en virtud de la presencia de una trama definida y de un uso del tiempo concreto y cuantificable. Esto sin contar con los fragmentos escritos en bastardilla, los

¹⁴⁸ *UND*, páginas 88 y 91 respectivamente. Hay más ejemplos de este tipo cuya sucesión temporal consecutiva y causal es más sutil o más marcada.

cuales aparecen así marcados y diferenciados de la trama central (escrita en letra normal) y constituyen por sí mismos analepsis digresivas localizadas en el pasado de la infancia y la juventud del protagonista (los dos primeros fragmentos)¹⁴⁹ o digresiones relacionadas con la trama presente (los posteriores). En esta novela las anisocronías resultan escasas: la mayor parte de ellas aparecen marcadas en los textos en bastardilla, aunque otras se integran en el texto sin marcas.¹⁵⁰ Obsérvese un ejemplo de especificación temporal lineal en esta novela:

Sólo consiguió dormir una hora. Se despertó súbitamente ahogado, con un dolor en el lado izquierdo del pecho que no sabía si atribuir a la hernia de hiato o al corazón.(...)

Se despertó algo eufórico, con la excitación de salir a la calle a comprarle regalos a Nora. (...)¹⁵¹

El narrador sigue la vida diaria del protagonista con escrupulosa atención. Cada fragmento sucede al anterior en riguroso orden temporal. La marcación temporal es detallista, el narrador no se salta los días a no ser que decida acudir al resumen, un tipo de anisocronía habitual en la narrativa. El lector se da cuenta del tiempo que transcurre, sabe en todo momento los días que han pasado, al contrario de lo que sucedía en las novelas previas de la misma autora.

Como se puede apreciar, el tiempo del discurso se adorna con efectos que provocan la intriga y que dan como resultado un tiempo a menudo divergente del tiempo de la trama, a menudo alineal, sujeto a la voluntad del narrador. El orden temporal se rompe mediante las abundantes analepsis que se observan en cuentos y novelas. Los personajes narradores y el narrador en tercera persona acuden continuamente al pasado del cual extraen su historia pero también los recuerdos, hechos

¹⁴⁹ ADD, páginas 77-83 y 105-110 respectivamente.

¹⁵⁰ Véanse ejemplos de anacronías y anisocronías en las páginas 85-92 (hablando de “la hora del lobo”). Hay otros similares incluidos en el texto en letra normal y también dentro de los mismos textos escritos en bastardilla.

¹⁵¹ ADD, páginas 118 y 120 respectivamente.

y anécdotas del pasado que anteceden a la historia contada. El tiempo de la historia, por tanto, diverge del tiempo de la narración. En *LMP*, por ejemplo, Oliverio recuerda ciertas vivencias con gran imaginación, como se observa en el ejemplo siguiente:

Durante la larga agonía de mi padre, nuestra mayor tarea fue conservar limpio su esqueleto, en previsión de lo que los insectos, el paso del tiempo, el avance de la enfermedad y la vejez de sus camadas de piel, pudieran hacer en él. (...) En la tarea de sostenerlo y sacudirlo, mientras sus labios azules permanecían abiertos, colgándole como porciones de piel arrancadas del hueso, dos de mis primos llegaron a tal grado de entrenamiento y agilidad que para ellos levantarlo de la cama, disponerlo en un sillón o sobre la mesa (cuidando que las partes sueltas no se confundieran entre sí, ocupando lugares que no les correspondían) era tan fácil como extender un pañuelo por sus extremos, colgarlo en la pared y dejarlo secar.¹⁵²

Este ejemplo ayuda a comprender la naturaleza del tiempo en una novela de corte lírico y estructura fragmentaria. Las analepsis se prolongan y su duración contrasta muchas veces con la duración de la propia historia que se narra en el capítulo y, por ende, en la novela. A Peri Rossi no le interesa relatar una serie de acontecimientos, sino profundizar en la mente de sus personajes, aquellos que viven sometidos a un orden que no desean, aquellos que aman sin moderación y viven sus adicciones con una conflictiva pasión que los desborda. Las referencias a los recuerdos producen constantes pausas en la historia y se alargan, tomando como instrumento los recursos propios de la amplificación. La duración, por tanto, es también importante a la hora de examinar el tiempo del discurso ya que Peri Rossi muestra especial gusto por las digresiones y repeticiones, sin descartar tampoco el uso de la elipsis y el resumen cuando conviene. A menudo el tiempo del discurso se alarga en virtud de alguna observación, alguna anécdota intercalada o algún suspenso lírico en el hilo de la trama (definida o no), que abunda en las novelas y en los cuentos líricos en particular. Como ejemplo no hay más que observar las digresiones que se suceden en la novela *LMP*, por otra parte

¹⁵² *LMP*, páginas 20 y 21.

notablemente contagiada de lirismo.¹⁵³

En los cuentos, el uso de anacronías y anisocronías, como en las novelas, es abundante y el tiempo de la historia y del discurso se muestra también bajo una forma indeterminada que huye de concreciones lógicas cuantificables. Al hablar de las diferencias principales ente el cuento lírico y el narrativo, se señaló que el ritmo y la duración variaban de uno a otro. El ritmo lento favorece al lirismo y el rápido, a la acción. Así, el tiempo del discurso se detiene en los cuentos líricos más que en los narrativos. Por ejemplo, el intenso lirismo que expresan sobre todo (pero no exclusivamente) los primeros libros de cuentos de Peri Rossi (*MA*, *LMP*, *IP* y, en cierta medida, *TD*) permite ver un uso predominante de la técnica de la amplificación (un tipo de anisocronía), y de la insistencia en el tiempo que no transcurre, en aquel tiempo oculto, interior, como el que nos descubría Bergson. En cambio, en sus volúmenes predominantemente narrativos, es decir, en el resto de su producción, este tiempo interior y subjetivo es menos recurrente, porque se narran acciones o unos hechos de los que interesa su fin. El interés del cuento lírico reside en el yo, mientras que en el narrativo reside en la acción.

V.3.3. Tiempo subjetivo y tiempo objetivo

En vista de lo señalado arriba, se advierten, entonces, dos formas básicas para representar el tiempo del discurso en la cuentística rossiniana y también en las novelas (no hay más que leer *LMP*): el subjetivo o interno que pertenece a la percepción de los personajes, influidos por sus sentimientos y estados de ánimo, y el tiempo tradicional y más habitual en la narrativa: el tiempo objetivo o narrativo, a veces entretenido en digresiones o comentarios, pero siempre orientado a la conclusión de algo que ha sucedido. El tiempo del discurso subjetivo y objetivo a menudo se interrumpe, vuelve

¹⁵³ Véase en este trabajo el apartado IV.1 que trata la amplificación, en el que se analizan la enumeración, digresión y la repetición, entre otros recursos, como parte de esa técnica literaria que afecta a la duración temporal de los textos narrativos.

atrás o se precipita, de tal forma que no siempre se desarrolla de forma lineal, como ya se ha señalado arriba. La linealidad y la alinealidad temporal vienen dadas por estrategias narrativas regidas por el narrador -en tercera y en primera persona-, quien distribuye la materia narrada siguiendo los preceptos de la intriga y, en el caso de los cuentos, obedeciendo la exigencia de una narración intensa y concentrada.

Las novelas y los cuentos narran estados o sucesos acontecidos o situados en el pasado, haciendo uso, fundamentalmente, del tiempo objetivo. El pasado será el tiempo más utilizado por Peri Rossi en su obra cuentística, con preferencia por el pretérito perfecto simple y compuesto y el pretérito imperfecto (ocasionalmente pluscuamperfecto).

Lo extraño es hostil. Cuando llegué al hotel, me enteré de que el hombre al que debía ver y que en gran parte era la causa de mi viaje, había fallecido hacía unas horas, de un súbito ataque al corazón.¹⁵⁴

Por otro lado, el presente también resulta un tiempo verbal frecuente en sus cuentos y novelas. En las novelas el uso del presente es abundante. En *LMP* este tiempo verbal se aprecia en algunos párrafos que hablan de las costumbres de la familia o enmarcan relatos, pero también en abundantes capítulos constituye el tiempo verbal más utilizado.¹⁵⁵ Un ejemplo se observa en los capítulos narrados líricamente por Federico. Así pues, en esta novela predomina el presente, seguido de cerca por el pasado, y el futuro aparece esporádicamente. La siguiente novela, *LNL* se narra en pasado (imperfecto y perfecto) y recurre al presente de modo exiguo; sin embargo, tanto *SA*

¹⁵⁴ “Una pasión inútil”, en *PP*, página 147.

¹⁵⁵ Por ejemplo, en el poema que encabeza el primer capítulo o en el último párrafo del capítulo II. En el capítulo V se observa un uso mayoritario del presente, puntualmente se usa el futuro (páginas 78-79) y el pasado (para relatar la anécdota del café, y de la consulta del médico). El capítulo VI también hace uso abundante del presente, donde describe la casa y el jardín y relata las costumbres de la familia y el pasado se utiliza para relatar una fiesta familiar y un encuentro amoroso recordados por el narrador-protagonista Alfredo. Otros muchos ejemplos son el capítulo VIII o el IX, XV, XVI-XVIII. Usos esporádicos se observan en el comienzo del capítulo XI, por ejemplo. En algunos capítulos también es posible observar verbos en futuro, aunque muy escasamente: en el capítulo XII o en el XIV y XVII. El capítulo XV utiliza en futuro con abundancia.

como *UND* muestran uso del presente como tiempo principal, combinado con analepsis en imperfecto o perfecto. Por último, *ADD* no ofrece muestras de verbos en presente sino que incide en el uso del imperfecto simple o compuesto y del perfecto simple. El uso del presente se aprecia en las novelas en las que hay un narrador-protagonista que narra en primera persona. Este tipo de narrador motiva textos contagiados de lirismo y de apreciaciones subjetivas que incluyen el tiempo y el espacio en el que se mueve el personaje. El presente desde el que narra es del tipo histórico de forma que los acontecimientos vividos se actualicen de manera inmediata ante los ojos del lector. La narración adquiere el barniz del tiempo subjetivo, cuya ordenación y duración depende del narrador, el cual opera incluido por sus sentimientos y su forma de ver el mundo. Así, en *SA* el narrador cuenta su experiencia amorosa en presente influido por la pasión y debido a esto, el texto adquiere cierto lirismo en algunos momentos:

Y yo, estremecido y demorado por la emoción, la cubro lentamente. Llego, desde sus pies pequeños (¿cómo una mujer tan alta tiene unos pies tan pequeños?), y me deslizo sobre ella. Soy la capa de hielo que cubre, desplazándose, los mares. Soy la lava ardiente deslizándose sobre la tierra.¹⁵⁶

El pasado, sin embargo, es el tiempo que Peri Rossi emplea para las novelas escritas en tercera persona, con un narrador heterodiegético y omnisciente que se encarga de contar algo que ya ha sucedido. Se ve en *LNL* y en *ADD* donde los hechos ocurren con independencia del punto de vista de los personajes. Dichos personajes se conocen a través de lo que el narrador indica sobre ellos: él mismo intermedia entre ellos y el lector, marcando una distancia ente ambos que no se observa en las narraciones en primera persona. Por ejemplo, en *ADD*:

Ahora, cuando experimentaba un agudo síndrome de abstinencia, no sabía bien qué necesitaba: no sabía si su sangre, sus vísceras, su cerebro, sus pulmones, su hígado, su corazón, necesitaban una raya de cocaína, un gran vaso

¹⁵⁶ *SA*, página 96.

de ron o una gran dosis de Nora. Entonces, fumaba con mucha ansiedad.¹⁵⁷

La crisis del protagonista es narrada de forma desapasionada en tiempo pasado objetivo por un narrador heterodiegético omnisciente, de tal modo que el lector observa y juzga la situación del personaje sin sentirse demasiado implicado en su tragedia personal. Aún así, el lector se siente impactado por la situación que vive el personaje, ya que el narrador emplea de forma astuta los recursos que ofrece la lengua para impresionarle. Por ejemplo, recurre a la enumeración paralelística la cual acelera el ritmo de la narración y resalta las palabras enumeradas para producir una clara sensación de urgencia.

Desde el punto de vista semántico, el presente supone una situación de crisis en la que se mueven personajes frágiles cuyo pasado está rodeado de conflictos misteriosos y escasas vivencias positivas. El futuro, por otra parte, se plantea como continuación de la crisis: en *LNL* se prolonga la soledad de Equis, aunque hay cierto tono positivo en el hecho de que éste ha logrado aclarar el enigma; *SA* anuncia un tiempo de soledad tras la ruptura amorosa, y *ADD* termina con un protagonista obcecado en su amor por Nora. También el futuro puede indicar una nueva situación de esperanza: *LMP* termina de varias formas: con la caída de la casa y la desaparición de los adultos, con el advenimiento de la caída de la familia tradicional y con la llegada de la guerrilla a la ciudad; por último, *UND* termina con un protagonista liberado de su adicción al juego y con el proyecto de escribir un libro sobre sus experiencias. Esta asociación semántica muestra atisbos del pensamiento existencialista que Peri Rossi parece compartir con un Sartre, por ejemplo, sin descartar tampoco la vena reivindicativa, la cual a veces parece alejar a la autora del nihilismo y lleva a pensar en un futuro grato, de posibles esperanzas, de promesas y deseos cumplidos.

¹⁵⁷ *ADD*, página 85.

V.3.4. El tiempo en los cuentos

Continuando con el examen de los tiempos verbales, cabe señalar que en los cuentos, se observa el uso limitado del presente, objetivo o subjetivo. Por ejemplo, en algún poema intercalado o en el inicio de la historia y en su fin (o en una de las dos secciones), para enmarcar los recuerdos y las experiencias de algún narrador o de algún personaje.

Entre la colocación de la piedra fundamental y la inauguración del puente, han transcurrido cien años. Algunos *pueden* pensar que se trata de un tiempo excesivo, y en verdad lo *parece*, pero sólo si *ignoramos* los detalles de su construcción, la compleja elaboración de planos y las dificultades materiales y espirituales que se opusieron a su término.

El puente *fue concebido* hace ciento cincuenta años (...)

(...) El único inconveniente *es* que todavía no le hemos puesto nombre. Se han formado varios bandos que *defienden* propuestas antagónicas. Algunos *pretenden* que debería llevar el nombre del primer arquitecto (...)¹⁵⁸

En este ejemplo, el presente objetivo se ubica al principio del cuento para luego continuar en pasado. El cambio temporal indica el inicio de una historia contada desde el presente del narrador. Se observa, también, variedad de tiempos intercalados, pero con un predominio del pasado en el grueso de la historia, y una débil presencia del presente en el marco de ésta y en los comentarios del narrador. El final, de nuevo en tiempo presente, devuelve al lector a la situación de partida, pero no como un relato circular, pues la historia pertenece al pasado, sino como una forma de regresar a la realidad tras el fin de la historia contada.¹⁵⁹

Aún así, no siempre el presente aparece en breves intervenciones, hay bastantes ejemplos de su uso mayoritario, sobre todo en aquellos cuentos cuyo narrador es el protagonista o cuyo tema versa sobre la explicación de la configuración de un club o

¹⁵⁸ “El puente”, en *PP*, páginas 29 y 35 respectivamente. El subrayado es nuestro.

¹⁵⁹ Véanse más ejemplos de uso esporádico del presente en “17” (*IP*), “Estate violenta” (*RN*), “Punto final” (*MEI*), “La parábola del deseo” (*PP*), “Los espejos de colores”, “Mis cartas” (*Cosmoagonías*), “Fetichistas S.A.” (*DI*).

una sociedad:

Cuando los amnésicos recuperan una palabra, suelen festejar. Como quien descubre un fósil antiguo perdido en el fondo de una caverna, la enseñan a los otros que, cautelosos y llenos de reverencia, se acercan a tocarla, a palparla entre los dedos, entre los labios, y luego, con alegría, comienzan a emplearla.¹⁶⁰

El tema también puede versar sobre las costumbres de algunos lugares las cuales son descritas en presente habitual que señala la continuidad de lo narrado:

Vivo en un país de viejos. Nuestro índice de natalidad es el más bajo del mundo y no es razonable esperar que suba en los próximos años, dado que las pocas parejas jóvenes, en edad de procrear, emigran hacia países más prósperos (...)¹⁶¹

El uso del presente puede ser objetivo o subjetivo según se trate de un narrador en tercera o en primera persona, aunque esta relación no siempre resulte determinante, pues ya se ha visto que hay usos del presente de forma objetiva. El estudio del tiempo subjetivo se examina más claramente en los cuentos líricos, por ejemplo, en aquellos que disponen del museo como espacio primordial, pues es donde más ejemplos se encuentran. Desde el punto de vista gramatical hay un uso predominante de verbos que indican estado y de tiempos verbales en pretérito, con preferencia por el pretérito perfecto y el imperfecto de indicativo, tanto simple (que es el más habitual) como compuesto. El presente de indicativo tan sólo aparece ocasionalmente en “Un cuento para Eurídice” y “Los refugios”, mientras que en “El museo de los esfuerzos inútiles” se trata del tiempo principal; por ejemplo:

Todas las tardes voy al Museo de los Esfuerzos Inútiles. Pido el catálogo y me siento frente a la gran mesa de madera. Las páginas del libro están un poco borrosas (...)¹⁶²

¹⁶⁰ “El Club de los Amnésicos”, en *PP*, página 17.

¹⁶¹ “2”, en *IP*, página 17.

¹⁶² “El museo de los esfuerzos inútiles”, en *MEI*, página 9.

La técnica temporal más habitual en los cuentos de Cristina Peri Rossi, como ya se ha señalado, consiste en narrar hechos o estados ya acontecidos y que, por tanto, resultan irreversibles e inevitables.

Cuando amanecía, comprendí que había perdido el juego, y que Ariadna, escondida, por primera vez inalcanzable, se me había escapado de entre los dedos como el agua que tanto amaba (...)¹⁶³

Se revive un pasado indeterminado, a menudo trágico, avocado a la nada y que perdura en sus efectos más terribles o se prolonga en un tiempo aparentemente nulo, muerto, o estancado y repetitivo: “Si el tiempo pasa, yo no lo siento, entretenido como estoy todas las tardes.”¹⁶⁴

Desde un punto de vista semántico los tres estados temporales (pasado, presente y futuro) expresan por separado un contenido propio que se repite en todos los cuentos que se localizan en algún museo. Así, el pasado: tiempo de recuerdos positivos (generalmente los que corresponden a la infancia) y negativos (tiempos de destrucción).

(Para nosotros dos, salvados por azar de la destrucción completa y aislados, -¿protegidos? ¿salvados?- sostenidos, reunidos por azar en un museo desierto, vacío donde debíamos esperar una muerte segura y -suponíamos-benigna.)¹⁶⁵

El presente representa el tiempo de la espera obsesiva, de la angustia, el tedio y la tristeza; se trata de una espera a la vez ansiosa y asustada del fin.

Eurídice clamaba, implorante, para evitar el tedio; dulce, me pedía:
-Invéntame una historia (...)¹⁶⁶

¹⁶³ “Los juegos”, en *MA*, páginas 101-102.

¹⁶⁴ “El museo de los esfuerzos inútiles”, en *MEI*, página 15.

¹⁶⁵ “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 115.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, página 112.

Por último, el futuro, tiempo de destrucción inminente: “Sabíamos que íbamos a morir. No sabíamos cuando.”¹⁶⁷

Dentro del presente vital de los personajes se observa la presencia de un tiempo lírico, subjetivo y multiforme en el que se expresa la lentitud y la monotonía de la espera; aunque también se desarrolla un tiempo vigoroso, donde predomina la acción o la agitación del ánimo. Del pasado se extrae la visión de un mundo disuelto, que inspira una urgente necesidad de conservación de cara al futuro, al tiempo que hace necesario un planteamiento convencional del presente a través de un horario que permita la ordenación del caos precedente. Una ordenación que equilibre el propio estado emocional de los personajes. (Sin duda se trata de un inútil intento de recuperar el orden del pasado, lo que suponía la rutina previa al Apocalipsis.) El tiempo convencional y contabilizado se encuentra, por ejemplo, en “Un cuento para Eurídice”, “Los refugios” (*MA*); en “El museo de los esfuerzos inútiles” (*MEI*) y en “La condena” (*PP*). Véase un fragmento de “Los refugios”:

Nos habíamos puesto de acuerdo: yo hacía la guardia por la noche, mientras ella descansaba, y ella la hacía de día, en tanto yo dormía.¹⁶⁸

En este cuento, el tiempo de espera, insomnio y angustia resulta perjudicial para el personaje femenino: “La espera te ha lastimado, Ariadna, el rictus de la cara.”¹⁶⁹

Éste, además, arrastra consigo al narrador hacia la destrucción; una destrucción presente ya en el propio cuento:

Nos quedamos adentro, en silencio, hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Ibíd.*, página 111.

¹⁶⁸ “Los refugios”, en *MA*, página 149.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, página 147.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, página 149.

Sin embargo, en el resto de los cuentos -excepto, quizá, en “Los juegos”, donde se sobreentiende la muerte del protagonista masculino-, siempre se trata de un acontecimiento esperado, futuro. A su vez, el futuro hecho presente es un tiempo de reconciliación y descanso. La última estación tras la desesperación es la recompensa del sueño-muerte:

-Yo me voy a dormir aquí, Modelador, ahora que el sueño ha venido por mí. Un largo sueño, completo.¹⁷¹

Hay casos particulares en donde el tiempo desarrolla un ritmo especial. En “Un cuento para Eurídice”, por ejemplo, se percibe un tiempo inventado o recreado a través de las historias que el narrador cuenta a su compañera. Muchas veces se trata de situaciones creadas que guardan un paralelo con el estado presente prolongado y desesperado de los protagonistas. Por ejemplo:

Era un día 13 de un mes innominado
claroscuro otoñal y duelo.¹⁷²

En “El museo de los esfuerzos inútiles”, aparte del tiempo referente a la relación de los esfuerzos inútiles -los cuales aparecen catalogados por año y, por tanto, pertenecen al pasado-, se encuentra una temporalidad parcialmente distinta a la de los cuentos anteriores. El pasado señala un período de prosperidad efímera dentro del museo:

Antes, me cuenta Virginia, existían algunos investigadores privados; aficionados que suministraban materiales al museo. Incluso puedo recordar un periodo en que estuvo de moda coleccionar Esfuerzos Inútiles, como la filatelia o los formicantes.¹⁷³

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² “Un cuento para Eurídice”, en *MA*, página 126.

¹⁷³ “El museo de los esfuerzos inútiles”, en *MEI*, páginas 13-14.

Asimismo, el pasado supone una guerra de la que aún quedan vestigios cerca de la ubicación del propio museo. El presente, tiempo verbal que domina el cuento, es continuo y no parece desligarse del futuro, ambos desarrollados en una misma línea temporal cíclica que pertenece a la rutina, la calma y la ausencia de grandes expectativas. Sin embargo, se intuye la destrucción pues bajo la apariencia de una continuidad circular y exenta de conflictos, el tiempo, inadvertido, deteriora el museo. El resultado supuesto será que el museo termine destruido y con él, la vida de las personas que lo habitan, puesto que éstas centran su vida y su labor rutinaria en él y, careciendo de este espacio, no dispondrán de asideros o de fines que den sentido a su existencia. Finalmente, en “La condena”, (como en el resto de los cuentos, narrado en tiempo pretérito) se produce un acontecimiento extraño que se centra en un cuadro especialmente turbador, el cuadro se rodea de una temporalidad misteriosa, sin fecha señalada, como indeterminada es la estancia del personaje femenino en esa ciudad de la que no se dice el nombre; y tal paralelismo aumenta el misterio.

-¿Puede irse o quedarse todo el tiempo que quiera? -le pregunté, curioso.

-Algo así -contestó, sin precisar más. El cuadro de Bulgakov también carecía de fecha.¹⁷⁴

Por otro lado, el tiempo desaparece dentro del recinto del museo, sobre todo en su cafetería; y ésta se convierte en una suerte de santuario ajeno a los males del exterior. Dos tiempos, pues se perciben en este cuento: el tiempo del pasado incierto, ligado al espacio del cuadro, y en cierta medida al personaje femenino, y el tiempo ausente identificado como el presente de la enunciación, ligado al espacio del museo y la cafetería. Ambas temporalidades y ambos espacios configuran lo fantástico del cuento, la ruptura de causalidad que estructura el relato. El personaje que vive en ambos espacios y tiempos es una mujer cuya entidad es casi fantasmal. Al final del relato, ésta

¹⁷⁴ “La condena”, en *PP*, página 175.

enumera, presa del horror, ante el cuadro, una serie de fechas que coinciden con guerras históricas en las que supuestamente se ha encontrado con su torturador, el inadvertido narrador. Los protagonistas repiten la condena a lo largo de la historia de forma circular. El narrador es el torturador y la mujer, su víctima. El círculo temporal, presente ya en cuentos de Borges y Cortázar, se presenta aquí lleno de significados.

En todos los relatos se mantiene una indeterminación misteriosa y profética a veces. Apenas hay fechas concretas, porque la función principal del tiempo es establecer un ritmo variado en el que la lentitud y la rapidez se alternen en armonía con la historia y los personajes. Así pues en el significado temporal de estos cuentos se percibe una marcada influencia del pensamiento existencialista-nihilista sartreano. Todo comienza y termina en destrucción, el tiempo vivido oprime al ser que, inseguro, se cobija en los refugios para huir del dolor, aunque con ello sólo logre prolongar su agonía, pues ningún refugio es seguro. No existen lugares exonerados del peligro y de la muerte, como se estudiará más adelante en este trabajo al tratar el espacio.

En conclusión, Peri Rossi utiliza anacronías y anisocronías con gran frecuencia, en novelas donde la trama está prácticamente ausente o en novelas y cuentos donde hay trama definida. Estos recursos temporales dan como resultado textos complejos en los que se mezclan percepciones subjetivas y objetivas de la corriente temporal. En muchos de estos textos la causalidad y la consecuencia temporal pueden estar presentes o ausentes y pueden, también, encontrarse un uso significativo de diversos tiempos verbales. Según lo examinado, se observa que en los cuentos predomina el tiempo pasado sobre todos los demás, aunque no falten muestras del uso del presente. En lo que se refiere a las novelas, el tiempo fundamental es el presente, pero también el pasado tiene una presencia constante. Seguidamente, en el estudio del tiempo narrativo se aprecia la distinción de dos clases de tiempo: el objetivo, el que representa el orden natural de los acontecimientos y de los pensamientos, y el subjetivo, aquél que no transcurre a merced de la lógica de sucesión entre causa y efecto, aquél que se ciñe a la

imaginación y al sentimiento humano. El tiempo se estira o se pliega según el ritmo de la historia, impulsada por las emociones de los personajes, así, no resulta extraño encontrar cuentos circulares o que hagan uso de la analepsis, la digresión, la pausa, etc. Cristina Peri Rossi sabe cómo sacar partido de las posibilidades que ofrecen el tiempo y las formas temporales ordinales y durativas, del modo en que se aprecia en los ejemplos analizados; todo ello puesto al servicio de la intriga y la seducción de un lector atrapado por recuerdos, reflexiones y anécdotas que el narrador dispone inteligentemente.

V.4. El espacio

El espacio forma parte importante de la sintaxis del texto literario y en la narrativa de Peri Rossi es utilizado en una dimensión fundamentalmente simbólica (espacios que indican contenidos diversos), pero también en una dimensión estructural (espacios que configuran una atmósfera axial en textos fragmentarios, como por ejemplo, la casa familiar en *LMP*)¹⁷⁵. El mayor estudioso del espacio ha sido Gaston Bachelard¹⁷⁶ quien ha analizado lo simbólico de este componente de la narración. En su conocido libro titulado *La poética del espacio* este fenomenólogo analiza las implicaciones psicológico-filosóficas y simbólicas de diversos espacios interiores y exteriores. Bachelard examina con especial atención y profundidad los espacios interiores desde la perspectiva de la topofilia: la casa, los muebles que contienen objetos, los rincones, el nido, la concha, la miniatura y “la inmensidad íntima”. En su trabajo incluye también el estudio de “la dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera” y “la fenomenología de lo redondo”. Este toponálisis tiene en cuenta la ensoñación, el recuerdo que el individuo asocia a todo espacio enfocado mediante la lente de la topofilia, la cual remite a la intimidad, la soledad y la calma. Primeramente, Bachelard

¹⁷⁵ En la escritura de Cristina Peri Rossi, el espacio concebido como ámbito que reúne personajes y acontecimientos no excluye nunca un significado simbólico, ya que, debido a dicho simbolismo, se dota de una marcada presencia en la vida de los personajes, sobre quienes influye. *LMP* es el ejemplo más destacado, quizá porque se trate, también, de la novela más lírica de la autora.

¹⁷⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCC, 1965.

contempla las imágenes de la casa enlazadas mediante dos conceptos: la conciencia de verticalidad, es decir, del sótano (símbolo del oscuro subconsciente, de las raíces del ser) al desván (símbolo de la claridad de pensamiento), pasando por las escaleras que suben o bajan; y la conciencia de centralidad (donde se valora el primitivismo del refugio, donde la íntima soledad acoge al ser, donde la casa constituye el centro de su universo y el universo en sí mismo).¹⁷⁷ La casa es el primer universo que habita el individuo, es el cosmos evocador donde germinan los sueños.¹⁷⁸ Lo inmemorial (es decir, las antiguas moradas del ser humano o el espacio de la Infancia Inmóvil) y el recuerdo de protección o ensueño de reposo conviven en la casa. La casa es maternal, es una cuna, paraíso material cálido y marco de ensoñación. La casa onírica es el punto de referencia para las demás casas habitadas e imaginadas.¹⁷⁹ En este espacio conviven otros espacios pequeños donde se guardan los secretos: cofres, armarios y cajones revelan la necesidad humana de secretos y de intimidad. Son órganos de la visa psicológica secreta, modelos de intimidad.¹⁸⁰ En ellos se condensa el tiempo y se guardan los recuerdos valiosos. En estos cubículos no hay dinamismo. Son espacios oscuros y guardados que estimulan la imaginación de su contenido. Simbolizan lo superlativo de lo oculto.¹⁸¹ Otros espacios-refugio que el ser anhela habitar son el nido y la concha. Ambos refugios son creados por los seres que los habitan, y ellos mismos le dan su forma corporal, a su propia organicidad. Soledad, ocultamiento reposado y misterio conforman estos espacios orgánicos donde la hostilidad queda fuera de ellos y el ser confía en la protección que otorgan.¹⁸² El rincón es la esencia simplificada de la casa, del espacio de refugio y soledad donde el individuo se oculta y se acurruca en la inmovilidad y el recuerdo.¹⁸³ Además, Bachelard analiza las diversas dialécticas que se

¹⁷⁷ Véanse las páginas 51-73.

¹⁷⁸ Consúltense las páginas 36-37.

¹⁷⁹ El autor desarrolla estas ideas en las páginas 35-50.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, página 118.

¹⁸¹ *Ibid.*, páginas 113-130.

¹⁸² *Ibid.*, páginas 131-181.

¹⁸³ Para más detalles, véanse las páginas 182-195.

establecen con respecto a la naturaleza del espacio, que giran en torno a estos conceptos: lo grande/ lo pequeño y el dentro/ el afuera. Para empezar, la miniatura contiene en sí misma una profundidad inabarcable: es el albergue de la grandeza, y en ella la inversión de los términos contrarios grande/pequeño es frecuente. Ambos términos no son puramente contrarios, no establecen realmente una dialéctica, ya que son correlativos. Lo lejano, por ejemplo, muestra un conjunto de cosas pequeñas que en realidad no lo son, lo lejano reúne el mundo, no lo dispersa. Al mismo tiempo un indicio débil posee más sentido, más profundidad porque remite a un origen. Finalmente, lo pequeño puede referirse también a los olores y los sonidos cuando en un texto se revelan capacidades sensitivas extremas.¹⁸⁴ La grandeza se convierte en palabras de Bachelard en inmensidad íntima: está dentro de todo individuo. La inmensidad libera al yo de sí mismo, lo pone en contacto con la profundidad y la intensidad, con la soledad contemplativa.¹⁸⁵ Los binomios dentro/fuera o concreto/vasto no se constituyen como oposiciones ya que se pueden invertir. Para Bachelard son términos íntimamente ligados, como los son, por ejemplo, la claustrofobia y la agorafobia. Otro ejemplo: el hecho de cerrar o abrir depende del lado desde el que se contemple. El individuo es un ser entreabierto, la puerta simboliza deseos de conquista y tentaciones, pero también acogimiento, respeto y duda.¹⁸⁶ Por último, este estudioso analiza la fenomenología de lo redondo, concluyendo que la redondez indica el recogimiento del ser sobre sí mismo, la autoafirmación del ser interior. La redondez simboliza el descanso, la calma, el devenir sin dispersión donde el mundo redondo envuelve al ser redondo.¹⁸⁷

Por su parte, Demeterio Estébanez¹⁸⁸ Calderón consulta a este estudioso y define el espacio y su relación con el tiempo. Lo define como: “Categoría filosófica utilizada entre los griegos para designar el receptáculo vacío o el *topos* o lugar donde se sitúan

¹⁸⁴ *Ibíd.*, páginas 196-234.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, páginas 235-267.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, página 280. Véanse para más detalle las páginas 268-290.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, páginas 291-300.

¹⁸⁸ D. Estébanez Calderón, *Op.cit.*, páginas 361-364.

los objetos, y en virtud del cual éstos son percibidos como tales objetos.”¹⁸⁹ La filosofía escolástica sigue la concepción aristotélica del espacio y distingue entre el espacio real finito y el espacio imaginario. Por otro lado, comenta el autor que para Kant, el espacio es, como el tiempo, una “forma a priori de la sensibilidad”, gracias a la cual es posible la intuición externa. El espacio no es una propiedad de las cosas en sí, sino una condición subjetiva de la sensibilidad para hacer posible la percepción externa de los fenómenos de la realidad. Según Kant todas las intuiciones de espacio son también intuiciones en el tiempo. El pensamiento contemporáneo considera que se produce una total interdependencia de ambas categorías y que la una no puede existir sin la otra.

En el ámbito artístico-literario el espacio es igualmente una condición subjetiva esencial para poder “representar” mundos imaginarios (sustitutivos del mundo real) que la fantasía creadora del escritor es capaz de dotar de vida gracias al lenguaje literario. La acción, los personajes y los objetos alcanzan consistencia cuando se los sitúa en un tiempo y espacio determinados. La descripción es el instrumento que utiliza el escritor para definir un espacio concreto y marcar las relaciones entre los objetos y los personajes. Sumado a ello la impresión sensual de ese espacio ayuda a crear una atmósfera particular que contribuye también a la significación del texto.

Es importante notar que el espacio no sólo enmarca una acción sino que además condiciona los rasgos psicológicos de los personajes y sus relaciones con el medio. Por esta línea, los espacios llegan a adquirir “un valor metonímico y simbólico” con respecto a los personajes que lo habitan o en los que desarrollan su papel social. En algunas novelas se establece una relación de simbiosis entre el espacio y los personajes, los cuales quedan impregnados de las características del paisaje. En otras obras, el espacio se constituye como una metáfora y desarrolla amplias significaciones simbólicas. Estébanez afirma, también, que la configuración del espacio condiciona y, a su vez, está condicionada por la estructura del relato de ficción, así pues, determinados

¹⁸⁹ Op. cit., página 361.

géneros exigen un tipo de espacio concreto: la novela psicológica, por ejemplo, abunda en espacios interiores puesto que pretende bucear en la conciencia interna de los personajes.

El espacio adquiere notable importancia en el desarrollo de las historias creadas por Peri Rossi, especialmente por el hecho de que dotan al cuento y a la novela de una atmósfera intensa, acorde con la naturaleza del tema que se está desarrollando. En cuentos y novelas se encontrarán espacios interiores y exteriores, abiertos o cerrados, naturales y artificiales cuya simbología se asociará a la temática tratada y afectará a la naturaleza misma de los personajes. En un primer análisis resulta fácil apreciar la carencia de espacios positivos: no se percibe la topofilia de la cual habla Bachelard en su libro. Los espacios son apocalípticos, hostiles. Este estudioso no los recoge específicamente en su estudio, afirmando: “Por otra parte, los espacios de hostilidad están apenas evocados en las páginas siguientes. Esos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis.”¹⁹⁰ Él prefiere quedarse en la topofilia, mientras que Peri Rossi, íntimamente implicada en una escritura crítica y comprometida con el ser, el mundo y la literatura, representa espacios conflictivos habitados por seres en crisis. Pasaremos, primeramente, a la caracterización de la ciudad como espacio externo inorgánico.

V.4.1. Espacios exteriores

V.4.1.1. La ciudad

El espacio exterior y abierto corresponde muy frecuentemente a las ciudades, aunque también tiene cabida el campo y la costa, los únicos lugares naturales. La ciudad constituye el lugar civilizado más poblado y a veces se trata de un espacio hipnótico, extraño, cercano al sueño, como sucede, por ejemplo en los cuentos “La ciudad de Luzbel” y “Lovelys”, en *Cosmoagonías*. Véase una muestra:

¹⁹⁰ G. Bachelard, Op. cit., página 30.

Un viajero me contó que se había enamorado de una mujer llamada Luzbel en una ciudad extraña. Era una ciudad sin tiempo, sin pasado, suspendida como en una pompa de jabón, y por eso mismo, exonerada del futuro. (...) De Luzbel, no se puede salir. Nada lo prohíbe, si no es el sueño, pero se trata de un sueño como una membrana, y las tenues, embriagadoras secreciones de esta membrana -vaporosas como los humores del viento- envuelven a sus habitantes, de modo que no saben que sueñan, y por no saberlo, no atinan a despertar.¹⁹¹

En muchas otras ocasiones la ciudad resulta inhóspita, violenta e inhabitable: en este espacio suceden las revueltas, la destrucción y la muerte. Por ejemplo en los cuentos de *MA* y especialmente en los cuentos titulados “27. Sitiado”¹⁹², “30. La desobediencia y la cacería del oso” (*IP*); también en los cuentos “La ciudad”; “El ángel caído” (*PP*); o en “Rumores”, “Suicidios S.A.” (*Cosmoagonías*), entre otros. Asimismo, la ciudad es un lugar laberíntico, donde es posible perderse si se es extranjero (“Las estatuas o la condición del extranjero” -*MEI*-) o donde no hay tiempo u oportunidad para las relaciones personales como en “Una pasión prohibida” (*PP*) o “Desastres íntimos” en su homónimo. Nótese una muestra de la amenaza destructiva en las ciudades:

De pronto, por una calle lateral, un compacto grupo de soldados, como escarabajos, comenzó a desplazarse, ocupando las veredas, la calzada y reptando por los árboles. Se movían en un orden que, con toda seguridad, había sido estudiado antes y llevaban unos cascos que irradiaban fuertes haces de luz.

-Ya están otra vez éstos -murmuró la mujer, con resignación-. Seguramente me detendrán otra vez. No sé de qué clase de cielo habrás caído tú -le dijo al ángel-, pero éstos, ciertamente, parecen salidos del fondo infernal de la tierra.

En efecto, los escarabajos avanzaban con lentitud y seguridad.¹⁹³

La ciudad tomada por los militares supone una trampa para el ciudadano. La

¹⁹¹ “La ciudad de Luzbel”, en *Cosmoagonías*, página 39. También en “Los extraños objetos voladores” novela corta inserta en *MA*, el personaje de Sebastián se deja seducir por la ciudad, en donde ve promesas de una vida mejor que la pobreza que conoce en el campo, sin embargo una vez allí aprenderá de manos de la policía y los soldados del régimen que el sueño no existe. (páginas 18-23)

¹⁹² En *IP*, el cuento titulado “27. Sitiado” ofrece una muestra de las habituales detenciones arbitrarias bajo un régimen dictatorial. Véase la página 72.

¹⁹³ “El ángel caído”, en *PP*, páginas 14-15.

mujer que aparece en este cuento se muestra resignada ante su inminente detención: la costumbre la ha vuelto cínica y le ha robado la esperanza. La ciudad en escombros, sucia y desorganizada, constituye la imagen de una sociedad sometida por el poder militar y, en consecuencia, se alza como espejo del interior destrozado de los ciudadanos que habitan ese espacio maldito. La mujer y la ciudad son entidades hechas escombros, derrotadas por un régimen de desmedido poder sobre los individuos, por un sistema caprichoso y cruel por deshumanizado. Véase otro ejemplo:

A finales del siglo XX se propagaron rumores sobre las ciudades. Algunos hablaban de su consunción; otros, de un raro renacimiento de los escombros. Grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo. Pero eran los menos. Poco a poco se empezó a hablar de Berlín. No en público, ni en los diarios, ni en reuniones sociales. El nombre de Berlín empezó a circular como una clave secreta, una consigna mística, una cifra de iniciados sin sentido para los demás.¹⁹⁴

El espacio urbano, por otro lado, está saturado de seres, objetos y sensaciones; a los ciudadanos los acosa el ruido, además del estrés del ritmo de trabajo, la violencia callejera, el exceso de gente, autos y contaminación -un ejemplo lo constituye el cuento titulado “Miércoles”, en *MEI* y en las novelas *LNL* y *ADD*-, la rutina y la sensación de abandono en medio de la multitud. No hay lugar en el que el individuo se encuentre cómodo y seguro, pues hay alguna inquietud que le ronda, algún problema que no logra alcanzar. Obsérvese un ejemplo de ese espacio atestado, de la ciudad moderna, llena de sonidos, olores, máquinas y personas:

Iba caminando por una calle periférica de la ciudad; el *smog* me hacía arder los ojos y el ruido me aturdí, pero no sé volar, por lo cual tenía que conformarme con aquello. En medio de la agitación del tránsito y del gris del humo, escuché una voz firme y levemente aguda que, a mis espaldas, llamaba:

-Oiga, joven.

Fuera quien fuera, tuvo que elevar la voz para ser oído entre las bocinas, el chirrido de los neumáticos, las sirenas, los camiones y el rumor permanente de

¹⁹⁴ “Rumores”, en *Cosmoagonías*, página 11.

la civilización.¹⁹⁵

Habitar un espacio lleno de ruidos y prisas empuja al individuo hacia su interioridad: el ciudadano se repliega sobre sí mismo y se refugia en su individualidad. La falta de tiempo lo obliga a relacionarse superficialmente con los demás, a apurar el paso y vivir en soledad. Ya se mencionó algún cuento al respecto, véase a continuación un fragmento de la novela *ADD*:

La vida intensa de un fotógrafo publicitario (...) no ofrecía demasiadas posibilidades de encontrarse con los amigos, sin no era en esas fiestas a propósito del lanzamiento de una campaña de promoción de un nuevo modelo de auto, un desfile de moda o la inauguración de una discoteca. Tampoco podía decirse que fueran amigos exactamente, pero ¿a quién le importaba la definición de las cosas, en medio de una vida tan intensa?¹⁹⁶

La ciudad capitalista moderna, además, es el espacio en el que se libra la lucha por el poder a través de la fama y del trabajo incesante. En la misma novela el protagonista juzga la sociedad urbana moderna como salvaje, en la cual hay que luchar para tener un espacio propio:

A pesar de la aparente sofisticación de las sociedades ricas, él consideraba que eran más salvajes que las llamadas primitivas. En las sociedades primitivas, la escasez obligaba, a menudo, a cierto espíritu de solidaridad y de colaboración. Pero en las sociedades de abundancia, en cambio, había que acotar el territorio, vallarlo, custodiarlo, eliminar a los rivales, enfrentarse a los enemigos, cerrar el paso a los machos jóvenes dispuestos a derrocar a los jefes y competir duramente por las hembras. En las sociedades de la abundancia, descansar equivalía a ser vencido.¹⁹⁷

La ciudad es hostil y exige grandes esfuerzos y sacrificios a los individuos que la habitan para formar parte de ella y de su círculo de poder. Excepto en esta novela y en *UND* con protagonistas ricos y famosos, muchos de los personajes de Peri Rossi son

¹⁹⁵ “Miércoles”, en *MEI*, página 135.

¹⁹⁶ *ADD*, página 9.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, página 10.

sujetos de clase media-baja y marginales, como Equis, por ejemplo, que no participa de la sociedad de la abundancia que se menciona en *ADD* por ser un extranjero, o Morris, también extranjero, acostumbrado a la soledad de su casa en Pueblo de Dios, quien adopta una postura detractora de las sociedades llamadas por él “ombliguistas”.

“La principal ocupación de los habitantes de la ciudad consiste en mirarse el ombligo. Ellos no se dan cuenta, porque sumergidos en uno de sus pliegues más recónditos, que se ramifica en dos, y tiene, además, algunas rugosidades, han olvidado por completo que se encuentran en las profundidades de un ombligo, y no en el mundo. Dan muchos y diversos nombres a su actividad, y no podría acusárseles de disimulo o falsedad porque precisamente, una de las características de mirarse todo el tiempo el ombligo es no saber que se está mirando sólo un ombligo. (...)”¹⁹⁸

Para Morris las sociedades ombliguistas, es decir, las sociedades que viven en grandes y ricas ciudades, se caracterizan básicamente por su deshumanización y su orgullosa egolatría. En su crítica, este personaje menciona aspectos y detalles que completan la caracterización de estas sociedades utilizando la metáfora del ombligo. El espacio urbano aglutina desde su punto de vista a personas similares, que actúan influidos por el medio en que viven, incapaces de objetivarlo y cuestionarlo. En el siguiente párrafo, Morris menciona su posición con estas palabras:

La operación de mirarse el ombligo requiere estar adentro, y no afuera, por lo tanto, sólo quien no se mira el ombligo puede ver a quien lo hace, principio de toda soledad, afirma Morris.¹⁹⁹

La soledad y la visión objetiva son el patrimonio de los marginados, de los que carecen de un lugar en el centro, dentro del sistema, o en el mecanismo de la ciudad por el mero hecho de ser extranjeros o pobres. Así son Morris, Equis, Vercingetórix y Graciela, entre otros personajes.

¹⁹⁸ *LNL*, página 119-120. En las páginas 119-124 se incluye el apéndice que escribe Morris sobre la metrópoli. También al comienzo del capítulo XVII, se hace referencia a la ciudad, donde Morris tiene una desagradable impresión de ésta, lugar contaminado, ruidoso y saturado.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, página 120.

A pesar de todo, la ciudad provoca sentimientos ambiguos en algunos personajes. Como se dijo arriba, el protagonista de la novela *ADD* contempla la ciudad como un hervidero de seres que compiten entre sí por el éxito y la fama. Esta manera de definir el espacio urbano depende del estado de ánimo del personaje. Una vez curado de su adicción a las drogas y de su angina de pecho, Javier no siente deseos de incorporarse a la ciudad, reducto hostil y ruidoso, y opta por vivir en el campo. Cuando se ve obligado a regresar a la urbe, le sucede lo siguiente:

Cuando llegó a la ciudad se sintió desagradablemente aturdido. Tanto, que experimentó un ataque de pánico y tuvo que apoyarse contra una pared, mareado y nervioso. (...) Estaba en medio de la Estación Central (...) llena de gente, de anuncios luminosos, de tiendas de revistas, golosinas, souvenirs, cafeterías de autoservicio, restaurantes, agencias de alquiler de hoteles y floristerías.²⁰⁰

Sin embargo, posteriormente, este mismo personaje encontrará la ciudad hermosa y excitante una vez que ha vuelto a sus hábitos anteriores:

La ciudad era famosa por su elegancia y su diseño. Dos cosas que Javier apreciaba mucho. También era un poco *snob* sin dejar de ser levemente provinciana. (...) Tomaba fotografías mentales, como siempre había hecho, y ahora, la ciudad le parecía más bella que nunca. (...) Y había una delicada armonía entre la ciudad y sus habitantes. Javier, con cierta ironía, pensó que se trataba de una forma –sutil- de narcisismo. (...) Consistía, fundamentalmente, en un alto aprecio de la ciudad y de sí mismos, que excluía el vulgar exhibicionismo, pero también, la pasión.²⁰¹

V.4.1.2. El campo

Por otro lado, el campo, con sus pueblos aislados, al contrario que la ciudad, está prácticamente abandonado, porque en él apenas hay para vivir, por ejemplo porque sufre una larga sequía tal como se describe en las siguientes narraciones: “Los extraños

²⁰⁰ *ADD*, página 19.

²⁰¹ *Ibíd.*, página 92.

objetos voladores” (*MA*), “La navidad de los lagartos”, “Darle margaritas a los cerdos” (*MEI*) y “El tañedor de campanas” (*PP*). Véase una muestra de esta pobreza en la novela corta “Los objetos voladores”:

(...) Enfrente había un viejo local destinado a la venta de terrenos, con las puertas trancadas y las cortinas bajas: hacía más de cinco años, desde que él se instalara en el consultorio, que nadie iba a comprar un solo terreno, la hierba crecía entre las maderas de la puerta, desconchada, el llamador estaba herrumbrado, el cartel que anunciaba “Terrenos en venta” se había inclinado, la S tocando casi el piso, y, además, por efectos de la humedad y de la seca, de la lluvia y del sol, las letras se habían casi borrado, diluyéndose, difuminándose en el color terroso de la madera. Nadie se asomaba nunca, ni golpeaba la cortina baja, nadie sacudía el llamador en las tardes calientes del verano, para adquirir un maldito terreno en el maldito pueblo donde todo se moría de calor y de pobreza.²⁰²

Este campo es un espacio vacío, demacrado y apenas habitado: es un desierto. Los escasos personajes que aparecen no se permiten mostrar sus debilidades. Son seres secos, vacíos también, cuyas vidas están avocadas a un vacío mayor, a la soledad absoluta en medio de la pobreza y el silencio. El espacio influye determinantemente en los personajes y los vuelve desiertos de sí mismos.

Un caso aparte se encuentra en la novela *UND*, donde el campo en el que reside la madre del protagonista es un lugar amable en el que hay cosechas y caseríos habitados por gentes tranquilas y sedentarias. El protagonista llega al pueblo de su madre para descansar y desintoxicarse del ajetreo y la contaminación ciudadana. Sin embargo, para este urbanita consagrado este espacio es demasiado tranquilo y sus incomodidades le persuaden para regresar a la ciudad al poco tiempo. Afirma el protagonista, irónicamente:

Basta con pincharse el pie con un cardo, contraer alergia nasal por el heno, indigestarse con una mora verde, llenarse de pulgas en un establo, ser mordido por un perro salvaje, o comprobar que todas las persianas se mueven, cuando uno camina por el pueblo, para que la vida bucólica imaginada por el

²⁰² “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, páginas 52-53.

urbanita de vacaciones revele toda su hostilidad.²⁰³

V.4.1.3. La costa

Otro espacio natural lo es la costa, que se parece mucho al campo: es solitaria y está asolada por la luz del sol del modo descrito en los cuentos “La Anunciación” (*RN*), “De hermano a hermana”, “En la playa” (*TD*) y “Las bañistas” (*MEI*). También el mar parece solitario y ajeno, pero violento, en cuentos como “El viaje inconcluso” (*MEI*), “Náufragos” (*Cosmoagonías*). Es un espacio negado al ser humano, que no se sujeta a sus leyes y cuya inmensidad resulta temible. Además, en el mar se ahoga a los rebeldes y a los locos, es la tumba abierta de las sociedades sometidas a un orden cruel. Por ejemplo, en *LNL*, Morris acostumbra a pinchar con alfileres negros las zonas del globo terráqueo que carecen de libertad; Equis, al ver esto, afirma:

“Eso -dice Equis- sin tener en cuenta que en el fondo de los ríos, en el litoral de los océanos y en las playas alejadas, aparecen con frecuencia numerosos cadáveres mutilados; cuerpos que después de haber padecido el tormento han sido lanzados al agua, y se encadenan a los bancos, a las plataformas marinas, como algas. Son los cementerios marinos, diferentes, por cierto, como advertirás, a los de Valéry, que Dios tenga en la Gloria.”²⁰⁴

Ante el discurso de Equis, Morris decide pinchar las costas y los mares, añadiendo antes:

“Shhhhhh -dice Morris-. Silencio. De esas historias no conviene hablar. Además, son de mal gusto. Pescadores sumergidos que de pronto se encuentran, bajo el agua, con el cuerpo destrozado de una muchacha, y temerosos, no saben qué hacer con él, porque denunciar a un muerto es volverse culpable. Hermosos litorales donde ya no se divisan misteriosas galeras a la deriva, barcas blancas bogando, sino horribles rostros mutilados. (...)”²⁰⁵

²⁰³ *UND* páginas 86-87.

²⁰⁴ *LNL*, página 101. Véase en particular el capítulo VIII de *LNL*, donde se narra la forma en que antiguamente se eliminaba a los locos y los rebeldes de la sociedad.

²⁰⁵ *Idem*. En esta novela, el mar, asociado al pasado, simboliza lo desconocido, en tiempos en los que los marineros descubrían costas lejanas y nuevas o describían encuentros marítimos con animales prodigiosos, contactos con curiosas culturas primitivas y experiencias misteriosas. Véase un ejemplo en las páginas 113-114.

El mar guarda secretos inconfesables que las mareas traen a las costas inadvertidamente. En países sometidos por el poder dictatorial de los militares, esos crímenes se mantiene ocultos por temor a represalias y, mientras, siguen apareciendo cadáveres anónimos que vuelven el mar y la costa peligrosos y siniestros.

En los cuentos mencionados arriba, la costa se describe como un lugar silencioso de amplio horizonte. Pero, a pesar de la calma que reina en las playas solitarias, la angustia y el malestar sacuden a los personajes. El tedio, la soledad, la pasión o la pobreza los consume. Son habitantes frágiles de un lugar extraño y envolvente, donde el silencio alcanza a ser sólido. En el caso de “La Anunciación”, la playa es el lugar donde el individuo está al descubierto y donde los soldados llegan armados y acompañados de sus perros para matar a los rebeldes huidos. En *TD*, la playa se muestra ajena al peligro de las armas, pero en ella se desarrolla la pasión del hermano incestuoso (en “De hermano a hermana”) o se aprecia la incomunicación que hay entre los adultos, integrados al orden, y los niños, marginados por la indiferencia y la desconfianza de los primeros (“En la playa”).²⁰⁶ El espacio abierto de la costa resulta extraño, está vacío y silencioso, como un lugar ajeno a la realidad, teñido de una extraña luz. La atmósfera es pesada, el tiempo es lento. En la costa los acontecimientos que se narran revelan una problemática permanente que late en las relaciones entre los individuos. El espacio parece corresponder simbióticamente a los personajes. Por ejemplo, en “La Anunciación” el niño co-protagonista dice:

Nunca hay nadie en esta playa, retirada y como distante del resto de la tierra. Aparte, aislada, sólo visitada por el mar. Yo estoy siempre solo, juntando

²⁰⁶ En ambos cuentos las playas no están abandonadas, pero sí solitarias. La luz es tenue, borrascosa o crepuscular y el espacio parece inmenso y vacío. En “De hermano a hermana” el cielo está borrascoso y sopla el viento; los hermanos conspiran por su amor incestuoso y terminan abandonando al enamorado de la hermana en ese espacio vacío. Por otro lado el segundo cuento, “En la playa”, tiene lugar en una playa turística a la hora del crepúsculo, cuando ya no queda apenas nadie. En este cuento se menciona directamente la existencia de un orden impositivo, estático (¿crepuscular?) que los adultos aceptan gratamente, adultos que desconfían de los extranjeros y los niños a quienes marginan por vivir ajenos al orden.

pedras. (...)

Los botes pescadores están tirados en la arena, abandonados.²⁰⁷

Esta playa abandonada recuerda a los museos abandonados, a los escombros de una ciudad bombardeada, a un espacio vacío tras la catástrofe. El niño observa el abandono y afirma, nostálgico: “Antes, cuando los pescadores salían al mar, en cada bote había un gran farol montado, como un ojo que iluminara las intimidades de las aguas y de los peces.”²⁰⁸ Peri Rossi opta por mencionar sutilmente un pasado apocalíptico de mano de los soldados que luego matarán al niño. La playa está abandonada porque sus antiguos ocupantes han muerto o ha huido de la invasión militar. El niño no se muestra ajeno a ello, como tampoco la mujer huida que se encuentra con él, pero permanece en ese espacio sagrado, cerca de los pobres vestigios de un pasado libre y feliz. La desolación de este espacio natural se corresponde a la que sienten los personajes, mudos, nostálgicos y reflexivos.

V.4.2. Espacios interiores

En la narrativa rossiniana, los espacios interiores corresponden fundamentalmente a las casas, pero también a los museos, la cafetería (como lugar de transición o antesala entre lo abierto y lo cerrado), el consultorio y la oficina donde se trabaja. Son lugares en los que el sujeto se encuentra quizá más cómodo, en particular, a solas o junto a su familia en el hogar. Los lugares públicos como los bares y los casinos son espacios donde se conversa con los amigos o con los jugadores o bebedores de un bar, aunque a veces en estos lugares la soledad y la incomunicación también están presentes. Por otro lado, en el consultorio del psicólogo o del médico el personaje desnuda su conciencia y se deja diagnosticar. Estos lugares apenas son descritos: en ellos interesa realmente observar el comportamiento de los personajes, conocer su

²⁰⁷ “La Anunciación”, *RN*, página 46.

²⁰⁸ *Idem*.

historia particular.²⁰⁹ Finalmente, en un espacio como la oficina, el incesante trabajo no deja tiempo para la comunicación o el ocio, pero en este ámbito las relaciones de poder son claras.

El director entra al despacho sin saludar, con cara de pocos amigos. No saludar: el privilegio de la gente con mando.²¹⁰

En los interiores y en soledad, los pensamientos circulan con mayor libertad, y la intimidad propicia que las actitudes personales se muestren sin tapujos:

Mi existencia ha cambiado mucho desde que compré la pecera. Ahora vuelvo a casa en seguida, cuando salgo del empleo, ansioso de instalarme en la silla, frente a la pecera, a mirar los hipnóticos movimientos, a suspenderme, yo también, del agua repleta de barbas y de filamentos.²¹¹

V.4.2.1. El museo

En definitiva, la angustia no se disipa en los interiores de los edificios, como podemos comprobar al leer los cuentos de *MA*, donde el museo es refugio y amenaza a un tiempo. Refugio del desastre del exterior, y amenaza de la cordura en su interior oscuro, solitario y detenido en el tiempo.²¹² Dentro del museo, el tiempo transcurre largamente o simplemente se ha detenido y los personajes pasan las horas muertas intentando entretenerse con juegos, cuentos o diálogos. El museo es un espacio vacío de personas donde:

El olor era algo así como a duración, si es posible, o a eternidad: el olor que se

²⁰⁹ El bar es lugar de encuentro entre amigos o desconocidos, lugar de charla, discusión, etc. Hay bares en “35” (*IP*), “Las avenidas de la lengua” (*MEI*), “El viaje” (*PP*), “La ballena blanca” y “Entrevista con el ángel” (*DI*). El consultorio del psicoanalista es otro lugar, más recurrente que el bar, pero también más conflictivo. Por ejemplo en: “Los extraños objetos voladores” (*MA*), “V. OLIVERIO. El llanto” (*LMP*), “Sesión” (*MEI*), “El arte de la pérdida” (*PP*), “Desastres íntimos”, “Una consulta delicada” (*DI*) y *UND*. Es el lugar donde se descubre el individuo, donde éste expresa sus inquietudes y revive malas experiencias.

²¹⁰ *UND*, página 125. Véanse esas relaciones de poder, también en *LNL* página 125-126, 164-169. Hay más ejemplos en *UND*, en las páginas 39-42, 56-58, 136-138, 146-148 y 152-153.

²¹¹ “El efecto de la luz sobre los peces”, en *MEI*, página 122.

²¹² Véase, para más detalle, el apartado V.3 de este trabajo que estudia el tiempo.

escondía en el incienso, es decir, en las catedrales y en los libros antiguos: uno podía sondear su solemnidad, también, en los cementerios y en las arcadas de los salones más viejos del museo.²¹³

Este espacio fuera del tiempo, vacío y evocador provoca la angustia de los personajes sabedores del funesto destino de la humanidad y conscientes de estar al borde de la muerte: “Sabíamos que íbamos a morir, no sabíamos cuándo.” Dice el protagonista de “Un cuento para Eurídice”. Y más adelante añade:

La vida en el museo nos había vuelto tan sensibles que casi todas las cosas que se podían contar, nos producían horror, vértigo, espanto, confusión, llanto, tristeza, mala memoria...

Eurídice clamaba, implorante, para evitar el tedio (...) ²¹⁴

El museo, refugio aparente, se erige como el espacio de la tragedia humana donde perviven los símbolos de una tradición destructora, estática e incontestable. Los personajes sobreviven en su interior acosados por el miedo y el peso del tiempo, lo cual les lleva a comportarse de forma desesperada y triste.

El museo, espacio simbólico muchas veces asociado a los cuentos líricos, desarrolla productivas metáforas que ejercen una función muy importante en la forma y el contenido lírico. En toda metáfora se parte de una similitud entre el término real y el término imagen, ya se han estudiado algunos ejemplos.²¹⁵ Pero para que la metáfora museo-refugio y museo-desintegración se aprecie más claramente, se establecerá una relación de ideas extraídas de los conceptos refugio y desintegración (éste último incluirá, por sus características, el exterior, la cárcel o el falso refugio) respecto a su término real común. El refugio o el útero evocan una serie de cualidades que los caracterizan: humedad o acuosidad, calidez, oscuridad, silencio, aislamiento, organicidad (o artificialidad, en el caso del hogar), seguridad, falta de conciencia

²¹³ “Los juegos”, *MA*, página 88.

²¹⁴ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 112. La primera frase citada se encuentra en la página anterior.

²¹⁵ Véase el apartado IV.2.4 donde se analiza la metáfora en este trabajo.

temporal y equilibrio psíquico. En oposición a lo anterior se encuentra la disolución, es decir, el exterior o la cárcel. Las características del exterior son: sequedad, frío, claridad, ruido, apertura, artificialidad, inseguridad, temporalidad profundamente marcada y desequilibrio psíquico. En la misma línea, las características de la cárcel o el falso refugio son: humedad, frío, oscuridad, silencio, aislamiento, artificialidad, falsa seguridad, temporalidad muy marcada por la lentitud, el tedio y la monotonía, y desequilibrio psíquico.

El museo de Peri Rossi participa de las mismas cualidades del refugio, por ejemplo:

Fue entonces, para huir de la tristeza, que inventamos el juego, el juego que habríamos de jugar tantas *noches oscuras* de museo *abandonado*.²¹⁶

Teníamos todo el tiempo por delante.
Grandes extensiones de *tiempo vacío*.²¹⁷

Así, a la misma *hora* que otros días había sido *inútil*, estéril, desesperada, supimos que ellos estarían delante del museo, ante las *puertas cerradas*.²¹⁸

La excepción son las cualidades abstractas, las que más interesan de este esquema, para justificar la ineficacia del museo como refugio en cada uno de los conceptos señalados. En primer lugar, está la seguridad del refugio frente a la inestabilidad del exterior y la falsa protección de la cárcel. En ningún momento, dentro de los cuentos analizados, se encuentra la calma y la seguridad que exige un *museo* hecho refugio. Los personajes se encuentran enajenados por el tedio, angustiados y tristes, a la espera del fin o sin demasiadas expectativas de futuro. Las paredes no los aíslan, en verdad, de la desgracia exterior ni interior suscitada por el apocalipsis.

²¹⁶ “Los juegos”, *MA*, página 84. El subrayado es nuestro, así como el subrayado de los dos siguientes ejemplos.

²¹⁷ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 111.

²¹⁸ “Los refugios”, *MA*, página 147.

Para no mirarlo [se refiere al sol], -desde la terraza-, Eurídice, desnuda, volvía los ojos hacia mí, y me suplicaba, en medio del horror del sol que crecía: -Cuéntame. Cuéntame, por favor. Cuéntame algo.²¹⁹

En segundo lugar, ambos conceptos (refugio y disolución) están sometidos a la temporalidad, aunque en el primero ésta sea casi imperceptible. La amenaza del tiempo, de la desintegración y la muerte, no es ajena ni al refugio ni al exterior, entre otras causas porque el primero es un espacio donde el tiempo está muerto o detenido, donde la vida ya no transcurre y todo degenera y se pudre. Por ejemplo, en “El museo de los esfuerzos inútiles”:

Fuma disimuladamente, escondida entre los gruesos volúmenes de lomos desconchados, el marcador del tiempo que contra la pared siempre indica la hora falsa, generalmente pasada, y las viejas molduras llenas de polvo.²²⁰

El exterior y la cárcel son espacios incluidos en el tiempo, sometidos a sus inclemencias, a la crueldad de su lentitud, sean éstos lugares orgánicos o inorgánicos. Todo está a merced de la muerte, nada escapa a ella; sin embargo, un refugio con todas sus cualidades debiera apartar la idea de destrucción de la mente del cobijado, ya que, como ya se ha dicho arriba, la temporalidad de éste es casi imperceptible y crea la ilusión de eternidad o de ciclo inacabable. Aún así, el museo no aparta de sí la sensación de amenaza; el tiempo se ha detenido: “El gran cuadrante del reloj de pared ya no indicaba más el tiempo (...)”²²¹

La vida se ha esfumado y se es consciente de una muerte próxima que alarga su llegada y, mientras, socava la resistencia de los personajes, sobre todo de los personajes femeninos, más sensibles y vulnerables, que los personajes masculinos (que, además, parecen todos el mismo narrador lírico, intimista y admirado de la belleza femenina y de la belleza de los objetos). Por ejemplo en “Los refugios”:

²¹⁹ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 111.

²²⁰ “El museo de los esfuerzos inútiles”, *MEI*, página 11.

²²¹ “Los juegos”, *MA*, página 96.

Pero mientras yo esperaba en paz, ella, en el tiempo, desesperaba. Se vestía y desvestía, impaciente, sin obtener la calma. Se paseaba por los grandes salones, repitiendo pasos y gestos, en un espacio que ya le era insuficiente. Yo, a veces, le proponía dormir.²²²

El desequilibrio psíquico de los seres que habitan el museo es notable, por tanto, no se puede tratar de un verdadero refugio. Es cierto que éste los protege del exterior destruido y quemado tras un desastre a veces indefinido, sin embargo, es una protección insuficiente, porque los personajes van muriendo por dentro y porque la muerte se convierte en una convicción, además de en la única salida. Continuamente se localizan referencias a la muerte en estos cuentos; por ejemplo:

(...) por las galerías de momias en sus catafalcos, por los corredores sembrados de esqueletos amarillados, donde el polvo era ceniza de vísceras y huesos.

(...) marchaba con el rostro en alto, oliendo en la atmósfera cenicienta del museo mi olor a vivo; caminaba sigilosamente sobre el suelo apentagramado dos a dos, blanco y negro, negro y blanco, deslizándose sus firmes pies que reptaban los mosaicos fríos, como lápidas, aferrándose perversamente al suelo.²²³

También en el museo que se describe en “Los refugios” la muerte se revela en indicios constantes a lo largo del cuento:

Ella se había acostado sobre una gran losa de mármol que yo guardaba para modelar, y se había dormido.

-Ariadna, eso es una lápida.

-Modelador, yo me voy a dormir.²²⁴

Hay que notar además, que las menciones a la destrucción, el miedo y la angustia son mucho más abundantes que las menciones al museo como refugio. La soledad y la tristeza que quedan tras el desastre permanecen en los personajes, y éstos se

²²² “Los refugios”, *MA*, páginas 146-147.

²²³ “Los juegos”, *MA*, página 85.

²²⁴ “Los refugios”, *MA*, página 149.

sienten perdidos, indecisos y alterados. El ser sufre porque sabe que no está a su alcance el hogar que busca ni la inmortalidad que anhela para sentirse completo. Este sufrimiento invade todo el espacio, no importa si es interior o exterior.

Además del museo, el espacio de la acción principal o del cuerpo del cuento, también se desarrollan más brevemente otros espacios simultáneos en el tiempo o rescatados de los recuerdos. Habría, entonces, que mantener la distinción entre el espacio exterior y el interior. Al exterior se asocia la destrucción, la ruina, el vacío y el peligro; pero también es el lugar de los recuerdos positivos y negativos que preceden a la catástrofe o la ubican. Asimismo, los recuerdos, sean como sean, cuentan con lugares interiores, aunque lo que más destaca es el museo: ámbito del refugio, que cuenta con zonas de ocultación, zonas de espera y observación, zonas de paseo, zonas donde el ser humano se ocupa de sus necesidades biológicas (alimentación, descanso, apareamiento).

En ninguno de estos espacios se manifiesta la calma, exceptuando aquellos que aluden a los recuerdos ajenos a la destrucción, que pertenecen a un pasado relativamente feliz. Tanto el exterior como el interior son lugares de angustia y tristeza avocados a la desintegración. El exterior ya está perdido pero el refugio parece seguro, aunque sólo temporalmente, pues también le llegará el momento de la destrucción. El museo es un útero gigantesco al tiempo que un ataúd; es la ilusión de inmortalidad del ser destinada al fracaso, ya que se trata de un imposible.

Pero no todos los cuentos presentan un museo completamente aislado: “Un cuento para Eurídice” (*MA*), “El Museo de los Esfuerzos Inútiles” (*MEI*) y “La condena” (*PP*) ofrecen un recinto abierto al exterior a través de terrazas y ventanas, como en el primero (en el que perdura la soledad y el vacío), o mediante un horario de visitas, como en los dos últimos. “El museo de los esfuerzos inútiles” participa de un gran abandono, es un lugar sumido en el olvido y la decadencia, visitado apenas por la gente de la ciudad. Tal es así que se encuentra en un campo de las afueras, lleno de desperdicios:

El edificio se levanta en la periferia de la ciudad, en un campo baldío, lleno de gatos y de desperdicios, donde todavía se pueden encontrar, sólo un poco más abajo de la superficie del terreno, balas de cañón de una antigua guerra, pomos de espadas enmohecidos, quijadas de burro carcomidas por el tiempo.²²⁵

“La condena”, por otro lado, muestra al principio un museo aparentemente corriente. El interior está compuesto de varios lugares, es un espacio heterogéneo y abarcador; además, en su interior se exponen otros espacios: los cuadros, en concreto, el cuadro de Bulgakov, “La condena” que posee su propio espacio interior, y la cafetería. Tienen gran importancia: el primero, debido a su misterio y su extraña perversidad, y el segundo, debido a que se trata, según dice el personaje masculino, de un lugar ajeno al tiempo y al espacio, alejado del drama existencial del ser:

La cafetería parecía un lugar fuera del espacio y del tiempo, es decir: alejado de cualquier angustia. (...)

-¿Le gusta el museo? -pregunté, para aliviar la tensión.

-Sí -contestó-. La calma. La ausencia de tiempo. El espacio cristalizado.²²⁶

Los dos espacios diferenciados en este cuento, el museo y el cuadro, poseen temporalidades distintas que los separan. Tal frontera se desvanecerá cuando se aclare el misterio del cuadro y su relación con los protagonistas. El cuadro muestra un espacio indefinido y oscuro, como indefinida es su fecha de realización. El museo, paralelamente, se configura en una serie de galerías ordenadas donde se establece el tiempo presente de la enunciación, pero es un tiempo ajeno a la realidad, como en la cafetería. Todas estas características espaciales y temporales recrean la atmósfera de una pesadilla fantástica cuya culminación final viene determinada por el cuadro.²²⁷

²²⁵ “El museo de los esfuerzos inútiles”, *MEI*, página 11.

²²⁶ “La condena”, *PP*, páginas 173 y 177 respectivamente.

²²⁷ Véase, para más detalles, el apartado V.3 sobre el tiempo en esta tesis.

Los cuentos que presentan el museo como recinto cerrado cuentan con ciertas particularidades. “Los refugios” es el relato que directamente define el museo como un refugio, mimado y recreado por el protagonista:

-Ariadna, ésta es nuestra casa, nuestro techo. Contra la lluvia, contra el sol, contra la gente, lo hice (el museo) para ti.²²⁸

En él destaca su planta única y la abundancia de estatuas. Por último, en “Un cuento para Eurídice” encontramos un espacio muy especial: el de la imaginación, elaborado por el personaje masculino como escenario de las historias que cuenta a la angustiada Eurídice.

Después de la lluvias,
sobre arenas pálidas,
playas de fábulos extendían venas violáceas
en las orillas (...)²²⁹

Aparte, en todos los cuentos, los espacios exteriores (la ciudad, el mar, etc.) y algunos espacios interiores (el estudio, la oficina, la casa, etc.) pertenecen al ámbito de los recuerdos, a veces simultáneos al desastre. También hay espacios exteriores paralelos en el tiempo a la historia principal (las ciudades arrasadas).

En este breve corpus de espacios es importante señalar la presencia del ritmo que los matiza e intensifica con pinceladas de calma o con ágiles trazos, según sea el desarrollo de la historia y la situación de los personajes. Otra forma de caracterizar los espacios se ve también a través del uso de ciertos nombres. Eurídice, la malograda esposa de Orfeo, bajó a los infiernos a causa de una accidental mordedura de serpiente, Orfeo fue a rescatarla, aunque sin éxito. Por tanto, el museo podría ser visto como el infierno en el que los personajes se hunden gradualmente en el olvido. Respecto al

²²⁸ “Los refugios”, *MA* página 135.

²²⁹ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 123.

nombre de Ariadna, que aparece repetido en “Los juegos” y en “Los refugios” (ambos en *MA*), cabe señalar también su poder caracterizador del espacio: Ariadna, la hija del rey de Minos, poseedor del laberinto del Minotauro, será precisamente quien libere a Teseo de la trampa mortal del laberinto. En el caso de los cuentos de Peri Rossi, Ariadna parece incumplir deliberadamente el rol asignado por la tradición y conduce al hombre por el intrincado laberinto del museo sin llevarlo a ninguna salida, demorando siempre la llegada a un centro imaginado. Así pues, Eurídice y Ariadna constituyen personajes femeninos habitantes de espacios hechizados por un tiempo que no transcurre, espacios fronterizos, amenazadores y protectores, donde Eurídice languidece y Ariadna guía al protagonista masculino. Ana Rueda, en un ensayo comenta la presencia de Ariadna, este personaje de raíces mitológicas, en el cuento “Los juegos”:

Es curioso que, a pesar de que el relato está narrado desde la perspectiva de un yo masculino, el relato no menciona para nada a Teseo. En contraste, la Ariadna de la *Metamorfosis* de Ovidio no aparece nunca mencionada por su nombre. Esta inversión de Peri Rossi es una subversión de la cultura del género (masculino) y sugiere que aquí Ariadna no es mediadora o premio a las conquistas del hombre, sino protagonista de un modo pleno. La aventura del hombre queda así subordinada a la búsqueda de una mujer que le indique en qué dirección moverse. Peri Rossi desplaza estratégicamente el énfasis hacia Ariadna, personaje que no privilegia el logocentrismo puesto que se mueve en todas direcciones: hacia fuera y hacia dentro.²³⁰

En esta representación nueva del mito femenino, el espacio queda determinado por su huella. El museo es un laberinto amenazante cuyo centro busca el hombre para obtener el placer sexual prometido en los juegos. “El centro del laberinto, generalmente simbolizado mediante la telaraña, es en la imaginación masculina el camino para entrar

²³⁰ Ana Rueda, “Parábola de la tejedora: la poética femenina”, en Enrique Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, páginas 521-550. La cita pertenece a la página 541. A nivel simbólico, Rueda considera el relato de Peri Rossi como el “hilo dorado de Ariadna que se suelta para poder desandar lo andado, para volver al origen. Peri Rossi no se limita a formular esta imagen laberíntica en un relato, lo cual podría caer en un tratamiento temático, sino que la practica a través de la metamorfosis que hace reaparecer al personaje de Ariadna en el último relato de la colección “Los refugios”. Esto establece una red diabólica, un “tejemaneje” que obliga a una lectura arácnida, “hacia atrás”, para en seguida re-anudar la lectura. Su discurrir es así parte de una creación dinámica, que el lector debe tejer y destejer, como Penélope, des-cubriendo hilos ocultos que están interconectados.” (páginas 541-542)

en el mundo del Otro, y se carga de asociaciones sexuales.”²³¹ Ariadna demora el encuentro anhelado por el hombre en un relato barroco, sensual e intenso, vagamente amenazador, como el museo. En estos cuentos de Peri Rossi no se encuentra el centro del laberinto ni acaece la anhelada liberación de los personajes, el museo los atrapa como una telaraña impredecible, un infierno de condenación.

V.4.2.2. La casa

La casa tampoco parece segura, a pesar de su automática asociación con la familia. En “Los extraños objetos voladores” (*MA*) y en textos como *LMP*, *IP* y *RN* - obras en las que la casa está especialmente presente-, el peligro invade el hogar y destruye a sus ocupantes. El primer título corresponde a la novela corta incluida en *MA*; muestra de la desintegración de todo lo que rodea al sujeto. Lautaro, el protagonista, observa la disipación de una parte de sí mismo y la desaparición gradual de las cosas en su hogar, pero también en el campo, hasta que termina condenado a la nada, solo y desprotegido. Nada de lo que creía seguro sobrevivirá a la catástrofe pues la presencia del misterioso objeto marrón, como el ojo de Dios, se lo lleva todo consigo. Este extraño objeto que se encuentra suspendido ante la casa de los ancianos, en la inmensidad seca del campo, desencadena la desintegración de todo y no hay lugar posible donde se evite el fin.²³²

Por otro lado, en la casa de *LMP*, se acoge a un buen número de personas, adultos y niños en un espacio asociado al bienestar y la protección. Cuando adviene el cambio -esperado secretamente por los jóvenes primos-, la destrucción será, sin embargo, inevitable y no dejará nada para recordar, salvo algunos objetos que simbolizan el poder tradicional vencido, como la hamaca vacía de la abuela, por ejemplo, símbolo de poder homólogo del trono y que constituye el asiento del

²³¹ A. Rueda, Op. cit., página 542.

²³² “Los extraños objetos voladores”, en *MA*, páginas 11-77.

privilegiado que ostenta el poder. De la caída de la casa sólo se salvarán los niños, ubicados en el jardín, espacio de juegos, estatuas bellas y plantas olorosas que Oliverio describe amablemente y siente como un refugio asociado a su madre, en contraste con la casa familiar que ocupa su padre, hombre que le provoca un temor irracional.²³³ Véase el final del capítulo XVI:

todos los primos fuimos bajando del peral, despacio
 hasta la casa
 ya no se oía nada
 más que el lento mecerse de la hamaca de la abue-
 la solitaria y vacía.²³⁴

Esta novela trastoca hasta cierto punto la asociación que Peri Rossi hace en su narrativa del exterior como espacio amenazador y del interior como refugio temporal, sin embargo, hay que notar que este contraste viene dado por la consideración que la autora tiene de la familia tradicional como baluarte de un orden impositivo, anticuado y represor. Simbólicamente, el padre de Oliverio es el poder, como lo es la abuela y la casa, es la severidad, la disciplina y la obediencia; en cambio, el jardín, Federico y la madre de Oliverio simbolizan la libertad, la creatividad y la sensibilidad. El niño, sin duda se siente inclinado por esta opción, al igual que sus primos.

Aparte, a pesar de la asociación psicológica y ancestral a lo positivo y lo maternal, la casa tampoco resulta un baluarte seguro frente al poder militar. En *IP*, cuentos como: “37. Una gran familia” y “45. La estampida” también se produce la violencia. Ambos cuentos plantean la invasión del espacio sagrado: la casa no es impedimento para que los soldados ataquen a sus ocupantes.

El ciudadano no contestó. Nada se movió dentro de la casa, nada pareció modificarse luego de leída la serena y firme conminación del señor ministro. Transcurrieron los cinco minutos sin que el ocupante desalojara la casa.

²³³ Respecto a la significación de la casa y el jardín, vid. apartado IV.2.4 que trata la metáfora en el presente trabajo.

²³⁴ “XVI. PRIMER FINAL. Oliverio”, *LMP*, páginas 222-223.

Entonces un pelotón del ejército lanzó un puñado de granadas sobre el edificio, que estalló como un globo, con lo cual la rebelión fue sofocada.²³⁵

De la misma manera, en el cuento siguiente, la casa es un cascarón frágil que apenas protege a sus ocupantes de la amenaza externa:

Entonces ellos decidieron salir, porque aparecieron por la puerta cerrada que se abrió para darles paso, los dos juntos, aparecieron los dos juntos con las manos y las armas en alto y un pañuelo blanco colgado de la punta del rifle, eran dos muchachos, tendrían mi edad, y cuando todos los vimos aparecer, pantalones oscuros y camisa blanca, las manos en alto, el fusil con el pañuelo colgado, el jefe dio la orden y entonces al unísono, como un solo hombre, disparamos una ráfaga violenta que los derrumbó en el suelo, ellos dos, las flores, mi tío y mi tía.²³⁶

Tampoco de los conflictos personales se está a salvo en el hogar. *RN* retrata muchos problemas familiares dentro de la casa, como el divorcio o la disolución de la pareja. El drama familiar constituye uno de los conflictos más dramáticos del individuo y en este libro de cuentos, los sujetos son todavía más sensibles a él debido a que son niños. El primer cuento, “*Ulva Lactuca*” narra la angustia de un hombre abandonado por su mujer que se ocupa de cuidar a su hija pequeña en su casa; “*El Laberinto*” narra la problemática psicológica de un niño enamorado de las niñas en un hogar roto por el divorcio de sus padres; “*Feliz Cumpleaños*” recoge el complejo de Edipo de un niño que planea matar a su padre para quedarse en casa, a solas con su madre; “*Vía Láctea*” cuenta la vida de un niño en una familia cuyos padres no conviven bien; “*Pico Blanco, Alas Azules*” narra la vida de un matrimonio con un niño bajo un régimen opresor que les obliga a tomar constantes precauciones. El hogar familiar se construye como un espacio conflictivo donde el niño trata de encontrar su lugar, donde los matrimonios son difíciles y la vida cotidiana está trastocada. Por ejemplo, en el primer cuento, el protagonista y padre de la niña intenta darle la sopa mientras reflexiona sobre la ruptura

²³⁵ “45. La estampida”, en *IP*, página 173.

²³⁶ “37. Un gran familia”, en *IP*, páginas 144-145.

de su matrimonio:

Si no quiso el colchón de agua, era que ya no lo quería. En la vida cotidiana hay síntomas así, sólo que uno no los ve porque vienen disfrazados de otras cosas razonables y un día cualquiera uno descubre que las pautas de la catástrofe estaban allí, que en realidad la catástrofe había comenzado hacía mucho tiempo, era una amiga de la casa, la tercera persona no incluida en la pareja (...) ²³⁷

La niña se muestra testaruda y se niega a comer, presumiblemente porque pretende mostrarse enfadada. Este gesto de rebeldía es indicio de la angustia de la niña, la cual se ve obligada a la obediencia y a la aceptación de lo que sucede en la casa. Las decisiones que se toman en la casa no cuentan con la voluntad de ella y su padre está demasiado ensimismado en su drama personal como para intentar interpretar lo que la niña parece reclamar. La ruptura matrimonial vuelve el espacio cerrado de la casa, antaño feliz, un ámbito de indeseada soledad e incomunicación.

V.4.2.3. El útero

Así pues, en la obra rossiniana, una revisión a los espacios internos y externos revela la inexistencia del refugio, el espejismo de la seguridad y la invulnerabilidad de ciertos espacios. El individuo se percata de que realmente no hay cobijos en ninguna parte. La muerte y el peligro lo sorprenden en cualquier sitio, la amenaza puede irrumpir impunemente en el hogar. De ahí que el útero materno sea considerado como único lugar verdaderamente protector al que todo sujeto desea regresar una vez conocido el mundo exterior y sus innumerables conflictos. Ejemplo de ello se encuentra en *IP*, en los relatos encadenados temáticamente que aparecen numerados como “5”, “6”, “16”, “17” y “29”. En los dos primeros cuentos se percibe cierta resistencia a nacer, a salir del útero, por parte de los protagonistas; en los dos siguientes, la salida del útero materno no supone ningún cambio, pues rápidamente se sustituye por un útero artificial, un

²³⁷ “Ulva Lactuca”, *RN*, página 9.

frasco. El individuo, entonces, queda a salvo del exterior por un tiempo más, pero llegada la hora de salir, éste se da cuenta de que no es el único que ambiciona ese espacio seguro y cálido que es la matriz natural y artificial:

Cuando fui lo suficientemente maduro como para abandonar el frasco, mi madre se metió en él. Hacía tiempo que se había cansado de vivir y me envidiaba un poco cada vez que me veía nadando despreocupadamente en el vaso.²³⁸

El útero o el frasco invitan a una existencia infantil exonerada de las preocupaciones y anhelos del sujeto adulto. Es un lugar aparte, donde el tiempo no existe y la referencia es el propio yo, descansado y libre de las imposiciones de los otros. El nacimiento supone la ruptura de dicha libertad, la expulsión del Paraíso.

Sin embargo, a pesar de lo dicho, el nacimiento no siempre supone dolor, sino también esperanza, como en “29”, donde una mujer mima su hijo nonato, con la expectativa de que sea un nuevo Mesías liberador de la opresión que sufre el pueblo:

-¿Qué haces? -le dije

-ella se afanaba amasando, agregando a la preparación el chorro blanco que manaba de uno de sus senos y la sangre roja de sus vasos abiertos de par en par, como compuertas de los ríos.

Recién entonces se dignó mirarme.

-Lo preparo a EL, me dijo, EL SOBREVIVIENTE, si llega a tiempo.

Lejos se oían los ruidos del combate.²³⁹

La madre cobrará gran importancia dentro del mundo de cualquier personaje, como ser protector y esencial en el proceso de aprendizaje de la infancia. Por ello

²³⁸ “17”, en *IP*, página 45.

²³⁹ “29”, en *IP*, páginas 95-96.

siempre se le asociará al hogar y al reducto orgánico de su matriz. La oquedad femenina es el verdadero refugio, pero es temporal. Una vez nacido, el individuo se siente frágil y desamparado y rápidamente sustituye la matriz por el hogar familiar, que no es un refugio verdadero, sino sólo una imagen de él, un símbolo. El sujeto trata de recuperar el Paraíso Perdido en este espacio posterior, asociado a la calidez del útero materno, su silencio y su protección. En la novela *SA*, el amante y protagonista aspirará a unirse o fundirse con su amada mediante la penetración vaginal por contacto sexual (descrita en varios fragmentos eróticos) o mediante la fantasía de la comunión madre-hijo entre ambos amantes. El protagonista ambiciona el espacio redondo, cálido y cerrado de la matriz de su amada específicamente para lograr una fusión total con ella:

Pienso que este raro renacuajo ha estado nueve meses en el interior de Aída, alimentándose de sus jugos, lamiendo sus entrañas, restañando sus membranas, sorbiendo su sangre, nadando en el líquido amniótico, acariciando sus tejidos, oprimiendo su cintura, y sufro un violento ataque de celos. Nunca podré estar en el interior de Aída como él ha estado. Nunca podré formar parte de ella, como él ha formado. No me podrá parir entre las piernas, no saldré de su vientre, no me expulsará entre contracciones vaginales, no me escuchará latir, no podrá acariciarme la cabeza al tocarse la cintura, no beberé su leche, no estrujaré sus entrañas. No forcejeará para retenerme, para expulsarme. Todo será infinitamente más exterior y separado. Más superficial, menos profundo que la relación con este renacuajo al que ha dado su sangre, su piel, sus células y los gritos del parto, el orgasmo final del parto, la depresión puerperal.²⁴⁰

Por otro lado, el protagonista recuerda muchas veces a su madre y añora su ternura. Espera que su amada sustituya su madre y lo acoja en su seno. Es la fantasía del amante masculino. De hecho, Raúl, el amigo psicoanalista del narrador, afirma: “-Los hombres –dice Raúl- nunca dejan de ser niños. Y las mujeres nunca son más que madres.”²⁴¹ El útero, en definitiva, es el único espacio adaptado a la justa medida del ser que lo habita, como una concha o un nido. Es el refugio orgánico por excelencia, está vivo: es carne y sangre de la madre, la dadora de alimentos, seguridad y calor. Es el

²⁴⁰ *SA*, páginas 85-86.

²⁴¹ *Ibíd*, página 32.

espacio al que se desea retornar constantemente, el paraíso material al que aspira el hombre.

V.4.2.4. El espacio intercambiable: el sueño

Un caso aparte lo constituye el espacio intercambiable. En el cuento titulado “El umbral”, de *PP*, el espacio onírico invade el espacio de la realidad. Un hombre y una mujer se introducen al mismo tiempo en un sueño común con la esperanza de que la mujer por fin logre soñar y liberarse de su angustia. Pero el hombre va dejando atrás a la mujer dentro de ese espacio onírico imaginario y ella se siente incapaz de atravesar el umbral que va del mundo de la consciencia al mundo de los sueños. Finalmente, la mujer tomará cumplida venganza al correr tras el narrador protagonista y apuñalarlo antes de que cruce el umbral. El personaje masculino que narra los hechos, finaliza el cuento de la siguiente manera:

Vacilo, en el umbral, caigo como herido lentamente en el sueño, es curioso, resbalo, me hundo, tengo ya un pie más allá del umbral, pero el otro se ha quedado atrás, no avanza, seguramente estoy en el segundo sueño, aunque el dolor en la espalda es quizás del primero, me gustaría llamarla pero sé por experiencia que no responderá, se habrá ido, mientras yo intento vanamente despertar y resbalo en un charco de sangre.²⁴²

Así pues, la ramificación de los sueños desconcierta al lector, que parece perdido entre la realidad del cuento, el sueño primero y segundo del texto y su propia consciencia. Un relato de este tipo estimula la reflexión acerca de lo que se cree real e imaginario y llega a borrar las diferencias de un modo inquietante. El espacio de lo irreal, lo extraño y onírico se acerca y se mezcla peligrosamente con el espacio real.

La morfología de los espacios descritos por Peri Rossi en su narrativa señala la correlación fundamental entre lo abierto o externo y lo cerrado o interno. Se ha comprobado que el exterior se caracteriza por ser frío (o demasiado caluroso) y

²⁴² “El umbral”, *PP*, página 128.

amenazante. El exterior, sea natural o artificial, es un lugar despiadado, lleno de ruidos o de un silencio mortal, un espacio de soledad donde no existe la comunicación profunda entre los individuos. Cabría esperar que el interior, manteniendo la dialéctica tradicional entre el binomio dentro/fuera, fuese un lugar cálido, circular, donde los personajes se refugiasen; sin embargo, se ha comprobado que este espacio interior es frágil: no siempre acoge a los individuos, a veces está mortalmente vacío, es frío y conflictivo. El único refugio verdadero es redondo, blando, cálido y oscuro: es la matriz de la madre y de la amada, espacios breves donde los seres entran en comunión el uno con el otro, donde la madre lo comparte todo con el hijo o el amante experimenta el simulacro de la unión con la amada. El paraíso perdido se encuentra en este temporal refugio de carne, lugar anhelado tras el nacimiento, expulsión o exilio de la madre.

VI. LOS TEMAS EN LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI

En sexta parte de este trabajo se plantea el estudio de la temática de los cuentos y novelas de Cristina Peri Rossi, clasificados y caracterizados en dos grandes grupos que hacen referencia a la perspectiva de su análisis. Se trata, en primer lugar, de los temas ligados al individuo, dentro del ámbito de su conciencia íntima y, en segundo lugar, de los temas relacionados con la convivencia y con el conocimiento de los otros.

VI.1. La problemática del YO

En la dimensión que pertenece al ego Cristina Peri Rossi retrata seres solitarios con alguna oscura falta, un deseo inconfesable o una patología que los lleva a la obsesión e incluso a la locura. Conductas paranoicas, desequilibradas, llenas de inseguridad o absurdamente sumisas son un continuo dentro de esta narrativa. De ello se extrae un destino trágico, avocado al abandono o a la destrucción, la cual, por otra parte, pertenece a la propia naturaleza del ser.

Se encuentran, así, una serie de temas recurrentes que identifican y caracterizan al yo de forma particular, por ejemplo las obsesiones. En relación a esto con frecuencia aparece la figura del psicoanalista, a veces como equilibrante de la inestabilidad del personaje, por ejemplo en “Los extraños objetos voladores” de *MA*, el anciano Lautaro vuelve a ver la parte de su cara que imaginaba desaparecida tras oír al médico:

El viejo escuchaba arrobado y se sentía mecido por una confianza interior, como una música que lo arrullara desde la cascada vertiginosa de la roca del médico, desde la cual le hablaba como un sacerdote que oficia desde el púlpito, entre las olas. “Es mágico”, pensó, y se rió, porque estaba seguro de que ahora todo se arreglaría, la cama la azada el almácigo la cara el pájaro.¹

Este médico frío y distante utiliza el lenguaje médico sofisticado como

¹ “Los extraños objetos voladores”, *MA*, página 69.

instrumento para otorgar sensación de seguridad a sus pacientes. Este personaje no se implica en la problemática del paciente, pero cumple de forma suficiente con su trabajo. El médico o psicoanalista distante, intocable y razonador es habitual en la prosa rossiniana. Sin embargo, en “Sesión” (*MEI*) y en “Una consulta delicada” (*DI*), el experto se muestra, potencialmente y también en efecto, como un paciente. Se rompe, mediante la inversión, el orden establecido entre doctor y paciente:

A las cuatro de la tarde me llamó mi psicoanalista. Estaba muy angustiado: había descubierto al segundo amante de su mujer.
 -¡Es inconcebible! -gritó-. No estoy dispuesto a permitirlo.
 -Seréne se -le aconsejé-. Los cuerpos no existen. Las personas, tampoco. En realidad, sólo se trata de funciones, ¿comprende? Nadie es quien cree ser, ni para sí mismo, ni para los demás.²

Se observa en este ejemplo una técnica que Peri Rossi utiliza con cierta frecuencia en su narrativa: el intercambio de roles,³ el psicoanalista, asolado por la angustia, es quien llama a su paciente para consultarle sus problemas y éste le responde con voz fría y clara, como un experto. La ironía reside en que el paciente, al mismo tiempo que atiende a la llamada, tomando el rol del psicoanalista, se afana por atrapar la realidad en un vaso:

Aproveché la pausa para tratar de introducir la realidad dentro de un vaso. Es una operación muy complicada. Desde el amanecer estaba ocupado en eso. Pero cada vez que intentaba asirla, la realidad se me escurría. Ahora, mientras hablaba con mi psicoanalista, procuraba sostener el vaso, la realidad y el auricular al mismo tiempo.⁴

² “Sesión”, *MEI*, página 41.

³ El intercambio de roles puede generar situaciones equívocas; en “El rugido de Tarzán” (*MEI*) se da un proceso de identificación entre dos personajes distintos: Johnny Weismuller y Edgar Burroughs y sólo al final del cuento se aclara la confusión: “Johnny Weismuller gritó y el bosque entero (con sus insinuantes lianas y espesos follajes) pareció temblar; el vaso de whisky resbaló de la pequeña mesa de vidrio y cayó sobre la alfombra de piel de león; un lago redondo y oscuro crecido con la lluvia” (página 37) “(...) hasta el humilde apartamiento de Edgar Burroughs acababa de beber un whisky, antes de llamar por teléfono al Hogar de Retiro de Actores, en Woodland Hills, porque un anciano llamado Johnny Weismuller no dejaba dormir a los vecinos por con sus gritos.” (página 40)

⁴ “Sesión”, *MEI*, páginas 41-42.

En el intercambio de roles los personajes demuestran carecer de una identidad firme y demuestran, también, ignorancia de este hecho. Por otro lado, esta técnica narrativa favorece la crítica irónica de los roles tradicionales: en la inversión se produce la subversión. El sujeto activo se vuelve pasivo y viceversa. En todo este proceso, como en otros, ningún personaje está a salvo del desequilibrio: éste forma parte inevitable del ser. A pesar del empeño del individuo por el orden, éste nunca tendrá la seguridad de controlarlo todo y eso le incluye a él mismo. La solución descansa en la aceptación incondicional de sí mismo y en el hecho de disfrutar de la intimidad como espacio en el que es posible la autorrealización con plena comodidad.

-Simplemente eso -insistió el médico-. A veces, disfrácese. Compre ropa de mujer y úsela en la intimidad. No necesita exhibirse. Un acto solitario y privado, verdaderamente suyo. Quizás, de esa manera, la “idea” desaparezca. Al saber que puede manifestarse, al dejar en libertad a la mujer que *crea* llevar dentro, dejará de perseguirlo. No necesitará agazaparse. Déle rienda suelta a su deseo -aconsejó el doctor Minnovis.⁵

El consejo del médico terminará siendo seguido por él mismo mientras pasa por una crisis que lo lleva a separarse de su mujer y buscar la soledad. Incluso pensará que las crisis, "a pesar de su dolorosa angustia, arrojan una mirada implacable al interior".⁶ En soledad se descubrirá a sí mismo y obtendrá el verdadero placer de sentirse completo:

Su imagen, ante el espejo, ataviado con un sujetador de encaje negro, de amplias copas, y un liguero del mismo color, con el sexo viril enhiesto, sobresaliendo entre las piernas, le pareció un anuncio de revista pornográfica. Sonrió y enseguida experimentó una grata sensación de placer. Nadie lo veía, podía hacer lo que quisiera, sin testigos, ni jueces, ni censores.⁷

⁵ “Una consulta delicada”, *DI*, página 116.

⁶ *Ibíd.*, página 119.

⁷ *Ibíd.*, página 121.

El psicoanalista o el médico también aparece con frecuencia en las novelas rossinianas. En *LMP* tan sólo se menciona a un médico en el capítulo V, quien expone muy solemnemente una curiosa teoría acerca de la angustia, la cual no servirá para mejorar las cosas, sino para dar una explicación al problema.⁸ En la novela siguiente, *LNL*, el psicoanalista aparecerá fugazmente en el capítulo titulado “El viaje, XI: Las costumbres de Equis” cuando Equis acude a un psicólogo para tratar de curar su depresión. En la consulta, Equis confiesa su padecimiento por primera vez en la novela:

Equis fue al médico porque se sentía deprimido. “¿Qué le pasa?” –le preguntó el médico (era un médico barato, por lo cual sólo podía disponer de cuatro minutos y medio para cada paciente. Pero, en cambio, estaba seguro de que a los enfermos se los podía conformar con tres o cuatro recetas. La medicina también es una burocracia.) “Estoy deprimido –murmuró Equis, en voz baja. El médico lo miró con sorpresa. Habían transcurrido dos minutos. “Vaya, por Dios”, contestó el médico- yo también estoy deprimido. ¿Eso es todo?” (...) “Tómese un whisky doble a la noche y relájese.” “Pero doctor, tengo una sensación aquí.” Del lado del estómago, una protesta, un animalito atrapado. “Pero, ¿qué quiere que haga yo?” insiste el médico, controlando su reloj. Cuatro minutos.⁹

Equis se mueve por la ciudad desconocida, juega a los *bumpers*, reflexiona sobre las noticias tristes que lee en la prensa y no puede sobrellevar la depresión, excepto de la siguiente manera: “Equis serena su inquieto animal en el estómago aplicándose un whisky doble, no sin antes decirle: “Emborráchate, condenado”.¹⁰ Al final, la recomendación del médico parece la única salida aceptable, aunque solamente sirva para esconder el problema por un tiempo. El narrador opta por la ironía distanciadora para reflejar la tristeza del individuo que se siente solo y abandonado, sin caer en el sentimentalismo. La vulnerabilidad de Equis ante la indiferencia de un mundo

⁸ *LMP*, capítulo “V. OLIVERIO. El llanto”, véanse las páginas 77-78. El ejemplo aparece más adelante en este trabajo, bajo el subapartado titulado “Obsesión”.

⁹ *LNL*, páginas 70-71.

¹⁰ *Ibíd*, página 71.

implacable se refleja de modo sucinto pero intenso. Equis se siente solo y deprimido, como la muchacha de la noticia que ha leído en el periódico, la cual se suicida en la calle.

La figura del psicólogo o del médico no resulta positiva en estas dos primeras novelas de Peri Rossi; donde, por otra parte sólo se menciona a este personaje de pasada. En ambos casos el médico no soluciona el problema, pues desconoce el remedio que va más allá de la receta y la medicina. Será en las novelas *SA*, en *UND* y *ADD* donde se aprecie más extensamente esta figura de pensamiento claro y frío. En el caso de *SA* y de *ADD* el psicoanalista es amigo del protagonista y le ofrece consejos para sobrellevar su angustia. En *SA* el psicoanalista se llama Raúl y habla a través de los recuerdos del protagonista, el cual reflexiona constantemente sobre su amor por Aída. Raúl le ofrece una visión desapasionada de su amor y de las mujeres, la cual no parece ayudar en mucho al amante. Tras la ruptura, Raúl le aconseja y lo consuela: “Pasaré”, le dice, o “La desintoxicación es lenta”, afirma, para referirse al apasionado amor que su amigo padece.¹¹ No se sabe nada de este personaje salvo que es psicólogo y a veces comenta sus casos con el protagonista. Su voz es clara y desapasionada, muestra una actitud analítica y solemne en toda la novela y se ocupa de observar y comentar las agitaciones y las palabras de su amigo sobre Aída. Por ejemplo:

-Las mujeres narcisistas son aquellas a quienes consentimos amarlas como ellas lo hacen a sí mismas -dice Raúl-: gran sueño masturbatorio. No nos aman, se aman a sí mismas a través de nosotros. Somos su estuche de lujo, su espejo laminado, su propia fascinación. No soportan la diferencia, el otro que no es ellas mismas, y accedemos, en el juego, a devolverles la imagen que desean ver.¹²

En *UND* el psicoanalista es una mujer implacable llamada Lucía que, mediante

¹¹ *SA* páginas 143 y 145 respectivamente.

¹² *Ibíd.*, página 114.

previo pago de su consulta, trata de curar la ludopatía del protagonista con observaciones agudas y cáusticas sobre sus costumbres. La relación entre ambos personajes es estrictamente profesional, como recalca la propia Lucía, frente a las frecuentes insinuaciones y preguntas del protagonista. Con ayuda de esta mujer, Jorge podrá librarse de su adicción cambiándola por otra más sana: la escritura. Véase un ejemplo de sesión entre ambos personajes, en este caso, Jorge acosa a Lucía y ésta, con su habitual tono severo, cáustico y frío, le responde sin arredrarse:

-No puedo costearme los dos vicios -declaro, malévolamente: el juego y el análisis, juntos, son demasiado caros para mí.

-En efecto -reconoce ella- no puede pagar ambas cosas. Pero si ha de conseguir dinero para seguir jugando, también podrá conseguir dinero para volver aquí.

-Usted es una prostituta muy cara -observo yo-. Nunca he pagado tanto por una mujer.

-No estoy aquí como mujer -responde-, sino como profesional.

-¿Las profesionales no tienen sexo? -pregunto, agresivamente.

-No, durante el ejercicio de su trabajo -responde.

-Para no tener sexo -contesto- tiene unos senos muy hermosos.

Pasa por alto mi observación.

-Al aludir a mi condición de mujer, y no de profesional -dice-, usted ha querido traspasar la frontera. Ha querido jugar en otro campo, para usar una terminología que le resultará familiar. No estoy dispuesta a entrar en ese territorio. Nada nos hemos dicho, usted y yo, de hombre a mujer, o de mujer a hombre, todavía. Como jugador que es, sabe perfectamente que una de las condiciones del juego es respetar las reglas, jugar con las mismas cartas.

Tendría que haberme buscado una psicoanalista más fea.¹³

La relación de amor/odio que se establece entre ambos personajes, psicoanalista y paciente, no aparece en ninguna otra novela. La simpatía se cruza con la antipatía, la ironía y el humor con el sarcasmo. Muchas veces los consejos de Lucía parecen ser ignorados por Jorge, firmemente afincado en su adicción, aunque al final el protagonista seguirá sus recomendaciones. Por ejemplo, le comenta Lucía:

¹³ *UND*, página 106.

-Le gusta el silencio de las salas de juego porque está harto de la cháchara de los diarios y revistas. Debería cambiar de profesión.¹⁴

Al principio la idea le parece absurda a Jorge, pero al final de la novela está dispuesto a renunciar a su trabajo, su adicción y ponerse a escribir.

Por último, en la novela *ADD*, la figura del psicoanalista vuelve a reencarnarse en un amigo del protagonista, el cual aconseja a su amigo y se preocupa por él. El tono con el que habla a su amigo demuestra confianza y sinceridad. Por ejemplo:

-Bien -dijo Francisco-. Si te has enamorado no puedo menos que festejarlo.

-Estoy muy intranquilo -confesó Javier.

-Suele ocurrir. El amor ataca al sistema nervioso, las glándulas, el cerebro y a cierto miembro ubicado en las postrimerías de nuestro vientre.¹⁵

En *ADD* el psicoanalista parece más humano, ya que al final de la historia, se deja seducir también por la imagen de Nora en profunda comprensión con su apasionado amigo.

-No me mires así -protestó Francisco-. No soy de piedra. A mí también me gustaría follar contigo -advirtió-. De las pasiones, sólo me salvan mis pacientes.

Nora no esperaba esta declaración, y decidió ignorarla.

-¿Lo cuidarás? -preguntó.

“Podría cuidarte a ti”, fue su primer pensamiento.¹⁶

Hacia el final de la historia la presencia del psicoanalista es mayor. El narrador lo caracteriza sutilmente mediante la intercalación de algunos pensamientos suyos que revelan debilidades desconocidas hasta el momento, ya que la apariencia de este personaje constituye en toda la novela una máscara de firmeza, seguridad y

¹⁴ *Ibíd*, página 19.

¹⁵ *ADD*, página 72.

¹⁶ *Ibíd*, página 246.

desapasionamiento. Francisco es humano y posee secretos y debilidades, entre las que figura Nora. La novela acaba con el psicólogo encerrado en su despacho para contemplar a solas el retrato de Nora, como Lacan hizo en el pasado con el famoso cuadro titulado *El origen del mundo*.

El médico o el psicólogo (o psicoanalista) se erige como una figura deificada por sus pacientes, quienes acuden a ella en busca de orientación y de alivio para su angustia. Estos personajes vulnerables, acosados por sus propias ansiedades ven en el médico un ser ajeno a los males del mundo que tiene la respuesta adecuada y la solución esperada. En algunas novelas y cuentos el psicólogo se mostraba duro y frío, como un pequeño dios que controla la ansiedad de sus pacientes y conoce su mal. A veces, de todas formas, el psicólogo no sabe qué aconsejar a su paciente y se muestra intolerante. La ignorancia lo vuelve vulnerable y lo pone a la misma altura que su paciente, de ahí la reacción negativa. Otras veces, en cambio, el psicólogo es más accesible, se preocupa por su amigo y con sus recomendaciones busca aliviarle la pena. Las caras de esta figura son múltiples, pero los médicos y psicoanalistas que Peri Rossi retrata de forma secundaria en sus historias poseen como rasgo común una actitud analítica y objetivista que los distancia del sentimentalismo, un discurso culto y desapasionado y una gran autoestima que les otorga confianza en sus propios conocimientos sobre la materia.

Aparte del médico, otro recurso al que acuden los personajes para aliviar su angustia es la soledad, espacio de libertad para el sujeto que necesita encontrarse y ser él mismo. No siempre, en cambio, se la contemplará tan beneficiosa, véase, sino, en *MA*, la angustia que sufren los personajes bajo la presión de la soledad, una soledad que es sinónimo de abandono e indefensión. Otro ejemplo se encuentra en “Sordo como una tapia” de *MEI*, donde un hombre recoge una puerta estropeada (o una mujer maltratada, en otro plano de significación más profundo) y se la lleva a su casa para repararla.

Si bien las cicatrices no eran fáciles de tapar, no creía que la afectaran mucho: le conferían carácter y madurez, algo que no abunda en este mundo. En cuanto a los cigarrillos aplastados, le aseguraba que era hombre pacífico, detestaba la violencia y la casa estaba llena de ceniceros. Sólo quería, lentamente, contarle su vida.¹⁷

La soledad de este hombre lo lleva a rescatar una puerta desechada, metáfora de la mujer abandonada y maltratada. La necesidad de compañía lleva al protagonista a buscar una compañía que normalmente no encuentra en su vida cotidiana. Esta actitud permite contemplar su vulnerabilidad. La soledad es ambigua, ya que se erige como espacio acogedor o como detonador de la angustia del personaje. Se perciben, por tanto, dos tipos muy distintos de soledad: la soledad íntima que calma al sujeto en crisis o, por el contrario, la soledad involuntaria, venida de la marginación o el abandono. Como se verá en ejemplos posteriores, las obsesiones estarán muy relacionadas con ambos tipos de aislamiento. Se encontrarán personajes que desarrollan su patología en el refugio de su soledad o que sufren por sentirse solos y abandonados. En el último caso, el más frecuente en la narrativa rossiniana, la soledad viene dada por la condición marginal y ex-céntrica de los personajes, los cuales no participan del orden convencional y se alejan de sus formas. En consecuencia, dicho orden los margina o los condena al exilio, evidentemente para protegerse a sí mismo y favorecer su continuidad. Esta marginación trae consecuencias negativas para los personajes: exilio, soledad, angustia, desequilibrio. Un personaje representativo del hombre exiliado y ex-céntrico, lo constituye Equis, protagonista de la novela *LNL* quien realiza un viaje permanente en busca de la armonía. Este personaje, como otros que aparecen en esta historia, es desplazado por el mismo orden que lo ha expulsado de su país el cual habita también en otras ciudades y otros países. Equis sufrirá depresión y soledad. En su visión de la vida

¹⁷ “Sordo como una tapia”, *MEI* página 72.

se recoge un supuesto pesimista de filiación sartreana: “Todos somos exiliados de algo o de alguien” afirmará Equis y añadirá “En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre.”¹⁸

Los conflictos del ser impulsan al individuo a diferentes conductas patológicas u obsesivas (a veces manías). Son frecuentes la depresión y la ansiedad en los personajes que subsisten en *MA*, o la angustia en el niño que desea llamar la atención en el capítulo “V. OLIVERIO. El llanto” (*LMP*); o la tensión nerviosa, el pavor, que sufren los personajes que viven bajo la continua amenaza del poder establecido, por ejemplo, en “26. Los trapeceistas”, en “27. Sitiado” y en “28”, entre otros (*IP*). Véase un fragmento del último relato:

El ministro seguía sentado leyendo papeles, sin ocuparse de mí. Yo estaba frente a él, de pie, mirando hacia el suelo, porque no soporta que nadie lo mire de frente, ya ha destituido a muchos funcionarios por eso.

Cuando hubo terminado de revisar las cuentas de gastos militares levantó la cabeza y me vio ahí.

-¿Y usted qué está haciendo aquí parado? -me gritó con fuerza. Con la violencia de su pregunta, mucho aire se le escapó de la boca, y el aire movió un poco las plumas de mi ala derecha, las plumas negras que se sacudieron dándome frío.

Yo no le contesté enseguida: lo ponía furioso que contestaran a sus preguntas. Dejé pasar un poco de tiempo sin levantar la cabeza del suelo y comencé a retroceder lentamente hacia la puerta: era necesario desaparecer poco a poco, sin que casi se diera cuenta, para evitar su furia.¹⁹

En este ejemplo se nota el temor y la angustia del personaje que narra la historia. Su conducta está enteramente condicionada por un poder amenazante que lo reprime y lo somete a una existencia indeseable. Vive en continua tensión y no alberga ningún sentimiento de rebeldía, pues el poder lo ha asimilado y le ha arrancado su voluntad. Es un ser tristemente sometido, condenado a la obediencia.

Pero la obsesión también puede ser de tipo sexual, así aparecen referencias al

¹⁸ *LNL*, página 106.

¹⁹ *IP*, páginas 92-93.

complejo de Edipo en “33. Despedida de mamá” (*IP*), en “Feliz Cumpleaños” (*RN*) y, de una manera muy particular, en “El testigo” (*DI*).²⁰

Esperaba con verdadera ansiedad el día de su aniversario, y cada año que pasaba era un año más, con eso él iba creciendo, volviéndose mayor (un año más y un año menos, según se viera) y la distancia que lo separaba de su madre disminuía. Disminuiría la diferencia de estatura, de edad, las proporciones, y en cualquier momento (en cualquier aniversario) se encontraría de pronto tan alto y grande como su padre, tan fuerte como él, entonces perfectamente podría casarse con ella, como había hecho su padre.²¹

En esta ocasión lo que somete al personaje es la idolatría hacia la figura materna. La admiración se torna en una obsesión peligrosa cuyas consecuencias pueden ser trágicas; por ejemplo, la deseada muerte y suplantación del padre a manos del hijo.

Otras obsesiones también pueden llegar a ser crueles para otros seres, como en “El efecto de la luz sobre los peces” y “La oveja rebelde” (*MEI*). Véase un fragmento del primer cuento:

A veces, lamentablemente, un pez muy voraz consigue devorar al resto de los peces antes de que llegue la hora de irme a dormir. Entonces bajo, corriendo, hasta la casa del vendedor de plantas, perros, gatos y acuarios. Le pido, con ansiedad, que me venda media docena de peces rojos y media docena de peces negros. “¿Está seguro? -me interpela-. Tengo entendido que no coexisten pacíficamente, que suelen devorarse los unos a los otros”. “Media docena de rojos, media docena de negros”, insisto, ansioso.²²

La afición del personaje lo absorbe y lo lleva a actuar de forma extrema y cruel. No le interesa el sufrimiento ajeno, sólo su propia diversión. Pretende mantener su medio de evasión, su propio refugio, a costa de la vida de otros seres. Se presencia una lucha continua y solitaria contra el tedio y contra todo aquello que produce angustia e

²⁰ Véase en el apartado VI.2 un análisis minucioso del tema de la sexualidad, tan importante en la obra literaria de Peri Rossi.

²¹ “Feliz Cumpleaños”, *RN*, página 33.

²² “El efecto de la luz sobre los peces”, *MEI* página 127.

inseguridad en el ser. La satisfacción final se obtiene a través del abuso del poder que un individuo también vulnerable y frustrado ejerce sobre otros seres indefensos. El juego de poder no se acaba ni siquiera cuando el sujeto padece otra clase de opresión, sino que continúa de la mano de éste, perpetuando, así, una conducta sociocultural basada en la imposición de unos sobre otros.

En el caso de las novelas no resulta infrecuente encontrar ejemplos donde señalar alguna obsesión, manía o conducta exagerada. Las novelas de Peri Rossi siguen mostrando obsesiones diversas: soledad, añoranza, pasión amorosa, adicción a las drogas o al juego, entre otras. Estas obsesiones se estudiarán en el apartado que sigue acerca de la obsesión.

Otro tipo de conductas pueden llegar a ser absurdas e hiperbólicas pues toda obsesión implica la reacción exagerada del sujeto ante una serie de causas negativas; por ejemplo en “En la cuerda floja”, “Instrucciones para bajar de la cama” (todos en *MEI*); “La gratitud es insaciable”, “La naturaleza del amor”, “El arte de la pérdida” (en *PP*), “El Club del los Amnésicos”, “Suicidios S.A.”, “El Club de los Indecisos”, “Náufragos”, (en *Cosmoagonías*); “Fetichistas S.A.”, “La ballena blanca” (en *DI*), etc. Obsérvese un ejemplo de *MEI*:

Cuando me dispongo a bajar de la cama, hay que tener mucho cuidado. No se puede dejar a los niños o a los perros sueltos, y los muebles tienen que estar en orden, porque bajar es muy peligroso. Es preciso despejar bien el lugar, quitar lámparas, armarios, mesas y todos esos objetos inútiles que se colocan en las casas, para huir del vacío. Por eso, aviso con mucho tiempo. Digo, por ejemplo: “Mañana voy a bajar de la cama, tengan cuidado. Bajaré a las nueve y cinco minutos. Consulten los relojes, sujeten los muebles, abróchense los cinturones.”²³

Quizá resulte sorprendente o chocante la lucidez del yo narrativo. Su discurso

²³ “Instrucciones para bajar de la cama”, *MEI* página 96. Obsérvese la coincidencia de este cuento con las minuciosas instrucciones para subir una escalera de Cortázar.

muestra un razonamiento lógico, pero se orienta en una dirección extrema. La inseguridad y la paranoia guían sus pensamientos. Se trata de otro ejemplo de un individuo solitario, inseguro, lleno de miedos ante la vida e incapaz de superarlos.

La naturaleza de las obsesiones es múltiple y heterogénea, como múltiples y complejos son los egos humanos y los ámbitos y condiciones bajo los que éstos se desarrollan positiva o negativamente. El hecho de que abunden las obsesiones de apariencia absurda y caricaturesca es un factor más que señala el humor negro que campea por las páginas de los cuentos de Peri Rossi. Ya se apuntó anteriormente, en el apartado de este trabajo donde se estudia la ironía, que la mejor forma de ahuyentar los temores íntimos se realizaba en la narración mediante el uso del humor y la ironía. De esta forma o con solemnidad, desfilan ante el lector una larga serie de personajes peculiares, algunos rozan lo grotesco, otros aparentan normalidad, pero, sea como sea, la angustia se siente cerca de muchos de ellos: son seres atormentados, trágicamente avocados a la destrucción o a la marginación. Para sentirse liberados de la opresión que viene de los otros, de los juicios ajenos, se encierran en sí mismos, se aíslan y esto, a la larga, los convertirá en individuos solitarios y trastornados.

La insatisfacción que estos personajes vulnerables obtienen en su existencia rutinaria les produce ansiedad. Se consagran a la continua búsqueda de lo deseado; y el deseo los mueve de mil maneras, pero éste casi siempre es inalcanzable y el desengaño o el fracaso son frecuentes. ¿Cómo atrapar el deseo cuando éste es oscuro e inconfesable? Podrían desear objetos o personas, pero el verdadero anhelo, el deseo puro y fundamental, se dirige hacia lo impreciso: una sensación, un sentimiento de completitud y felicidad. Y esa plenitud se encuentra, según los existencialistas, en la inmortalidad, la plena realización del ser. Pero el deseo de inmortalidad es imposible, ya que el ser es transitorio. La tragedia del ser es su mortalidad, puesto que supone un

límite infranqueable para él y le roba la sensación de plenitud que tanto necesita. El ser vive continuamente sometido a unas reglas: las de la naturaleza y las de la comunidad; unas y otras lo acompañan en toda su existencia. Para integrarse en la sociedad y en la vida en general, debe seguirlas y adaptarse a ellas. Esto puede llegar a conseguirse, pero a un precio muy alto: la represión de los instintos y el enmascaramiento de su verdadera personalidad. El conformismo puede facilitar las cosas, pero el ser no siempre se conforma con lo que le toca. De ahí surge el conflicto que conduce al individuo a tan diversas conductas. Los individuos más vulnerables sucumbirán ante el poder ajeno o caerán presas del desequilibrio mental. Parece que lo único que puede salvar al ser de tales situaciones es la indiferencia o el desengaño: ya que no le es posible afrontar lo que le desagrade, lo ignorará y se distanciará de todo aquello que se lo recuerde. Sin embargo, estos aplazamientos no conducen a ninguna parte porque el sujeto nunca se liberará de su vulnerabilidad. Al final siempre sucede la tragedia, la muerte resulta inevitable. Por ejemplo, en “El ángel caído” (*PP*), una ciudad vive sometida bajo las armas, los personajes subsisten arrancados de sí mismos, privados de libertad y de deseos. La llegada de un ángel caído, apenas introduce la sorpresa y el propio ángel se muestra indiferente en ese espacio de tragedia. El personaje femenino que conversa con él parece el único que posee convicciones firmes:

La alarma había cesado y un silencio augusto cubría la ciudad. Ella odiaba ese silencio y procuraba no oírlo. Dio una nueva pitada al cigarrillo.

-Se vive como se puede. Yo tampoco estoy a gusto en este lugar, pero podría decir lo mismo de muchos otros que conozco. No es cuestión de elegir, sino de soportar. Y yo no tengo demasiada paciencia, ni los cabellos rojos.²⁴

La mujer se somete sólo en apariencia al orden impuesto, ya que desea sobrevivir, pero este conformismo que parece protegerla no le evita un final violento.

²⁴ “El ángel caído”, *PP*, página 13.

Entonces el ángel se puso en pie. Sacudió levemente el polvo de tiza que le cubría las piernas, los brazos, e intentó algunas flexiones. Después se preguntó si alguien echaría de menos a la mujer que había caído, antes de ser introducida violencia en el coche blindado.²⁵

Como ya se afirmó al tratar el espacio en este trabajo, el sujeto está indefenso ante el poder ajeno, no hay nada que le asegure protección, ante la crueldad del mundo y la ambición de los otros. Tan sólo el útero materno, espacio intemporal y lugar protector por excelencia parece proporcionar calma. A pesar de todo, el ser es finito, y su condena reside en ser consciente de su mortalidad. Por otra parte, en las novelas rossinianas el fracaso y la tragedia final no se producen de forma abundante. En *LMP*, *LNL* y *UND* el protagonista y algunos personajes secundarios logran satisfacer, en alguna medida, sus deseos, después de pasar la experiencia del conflicto interior y la búsqueda de plenitud. En el caso de *SA* y *ADD* el protagonista padece un amor intenso, exigente e implacable. Un amor que anhela pero que nunca lo llena por completo, por ello la obsesión crece cada vez más. En *SA* esta pasión termina trágicamente con la ruptura amorosa y el abandono por parte de la amada. En el caso de *ADD* el amor apasionado que Javier siente por Nora continúa a pesar de su precaria salud y la historia no llega a un fin, parece preferir la permanencia al cambio. En las novelas, por tanto, el conflicto no se atenúa, pero los personajes parecen obtener algún grado de satisfacción o alivio. El fracaso y la tragedia final se recogen en algunas narraciones como expresión y culminación de la tragedia existencial humana. Sea como sea, tanto en novelas como en cuentos, los personajes viven la crisis existencial de diversas formas y para ella encuentran, o no, alguna solución temporal.

Ya se ha notado anteriormente que en la narrativa rossiniana se observan diferentes enfoques del individuo, cuya característica principal es la vulnerabilidad o la

²⁵ *Ibíd.*, página 15.

fragilidad. Siguiendo esta idea, a continuación se mostrará una breve clasificación de los diferentes fenómenos que definen este yo vulnerable, empezando por la obsesión del deseo y las conductas patológicas. Seguidamente se hablará del sueño como reducto aparentemente ajeno a la realidad y del fracaso como parte del absurdo existencial del hombre. Finalmente se cerrará este apartado sobre el individuo con el análisis de la muerte o la desintegración del ser y del mundo. Véase, en primer lugar, un análisis del desorden interior del ser, de sus miedos, crisis, manías y anhelos, los cuales se recogen de forma genérica bajo el epígrafe siguiente.

VI.1.1. La obsesión del deseo

Así pues, en este apartado se reflejarán las inquietudes, angustias y obsesiones del individuo. No se debe olvidar, en relación a esto, la figura del psicoanalista, cuya importancia ya se ha estudiado arriba y a cuya lectura se remite. La importancia del deseo para Peri Rossi ha sido señalada por Olivera-Williams con estas palabras:

La obra literaria de la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), ya sea su prosa de ficción como su poesía, descubre, examina, cuestiona, interpreta los deseos del individuo contemporáneo inserto en una sociedad que desde siempre se ha autodesignado la tarea de gobernar esos deseos con el fin de permitir la convivencia armoniosa de la comunidad. Sabido es que el control de los deseos margina a todo aquél cuyos sueños intentan saltar las limitaciones establecidas por el sistema socioeconómico y cultural.²⁶

Los deseos de los personajes rossinianos los sitúan en franco conflicto consigo mismos y con el mundo. El deseo muchas veces se identifica con la obsesión y la marginalización de los individuos. En este apartado se analizará este aspecto de los personajes en la narrativa rossiniana, siguiendo un orden cronológico. Se empezará, entonces, por *MA*. En esta colección de cuentos se observa que el yo, tanto en la figura

²⁶ M^a Rosa Olivera-Williams, “*La última noche de Dostoievski: la escritura del deseo o el deseo de la escritura*”, en Rómulo Cosse, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Riso, 1995, página 187.

del viejo Lautaro, protagonista de “Los extraños objetos voladores,” como en la figura del narrador-personaje en el resto de los cuentos, es una entidad llena de inseguridad que vive una experiencia extrema. En el caso del anciano, la situación roza la fantasía, pues no se sabe del todo si sus visiones son reales o son producto de la locura. En un principio parecen alucinaciones, pues el resto de los personajes las refutan, pero más adelante, cuando la historia toca a su fin, la nada parece volverse real y lo anula todo ante los atónitos ojos de Lautaro:

Cuando llegó al lugar donde debía estar la estación, miró desesperadamente hacia todos lados; en el sitio donde debían estar asentadas las vías, los trenes mansos esperando su carga de ovejas y de humo largando su hollín, un gran vacío se extendía. Por el suelo, parecía que nunca hubieran existido. La estación con sus carteles y sus lámparas también había desaparecido.²⁷

En “Los juegos”, “Un cuento para Eurídice” y “Los refugios” la figura del individuo es recurrente. Se trata de un personaje que narra su experiencia pos-apocalíptica en el interior de un museo abandonado, como reza el título del libro, al lado de una mujer a la que admira y protege. La extraordinaria situación en que se encuentra, lo lleva a experimentar la angustia de la soledad y de la espera a la muerte. Continuamente intentará distraer a la mujer, a la que contempla en un sufrimiento mayor. En el primer cuento ambos personajes inventarán un juego que los entretenga y los distraiga de la tragedia en la que están sumidos; en el segundo, el yo se dedicará a ejercer de cuentacuentos para el personaje femenino, mientras la amenaza de un sol destructivo se aproxima lentamente. Así el juego y los cuentos servirán para aliviar la tensión de los personajes, del mismo modo que en “Los refugios” el interrogatorio a la mujer y la evocación de las vivencias anteriores al cataclismo aliviarán su insomnio en la terrible espera de la destrucción.

²⁷ “Los extraños objetos voladores”, *MA*, página 77.

La angustia define el estado permanente del yo, también la impotencia ante el desastre y la consciencia desesperada de la inminencia de la muerte. Por tanto, los actos del yo serán compulsivos, pasionales, irracionales y desesperados. A veces incluso el desengaño lo llevará a aceptar su destino con resignación y tristeza.

Cubrí a Ariadna con una de las sábanas que protegían a las estatuas del polvo y del tiempo.

Nos quedamos adentro, en silencio, hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta.²⁸

En la novela *LMP* la situación es notablemente distinta. Los capítulos se encadenan a través de las voces que narran los sucesos de una familia numerosa: la primera, como se ha dicho en apartados anteriores, corresponde a Oliverio, el principal protagonista del libro, un niño que aprende de lo que ve y cuyos pensamientos se contagian de la ingenuidad de la infancia la mayor parte de las veces. Le sigue Federico, el primo mayor de Oliverio, a quien impulsan las ideas revolucionarias y la pasión por sus amadas. Por último, voces ocasionales como las de Alfredo y Oscar, el primo y el hermano de Oliverio, además de Alina, una guerrillera con inquietudes propias.

El motor que impulsa al yo infantil en este libro es la curiosidad por el conocimiento de la vida y el funcionamiento del mundo y de las relaciones con los demás, que ya se examinará con más detalle en el apartado dedicado a los otros y la infancia. La inquietud de Oliverio es de origen incierto, aunque puede tener mucho que ver con la conflictiva relación que tuvo con su padre, al que temía constantemente, en contraposición con la admiración hacia su madre. El motivo de su llanto en el cuento titulado “V. OLIVERIO. El llanto”, es la angustia, tal y como dice su médico; una angustia irremediable causada por múltiples factores posibles, desde las bacterias a otro tipo de organismos:

²⁸ “Los refugios”, *MA*, página 149.

-Existen otros factores, en la vida moderna, que hacen propicia la aparición de esta enfermedad, aunque siempre es necesario un vínculo directo para transmitirla. ¿El niño no habrá ingerido alimentos en mal estado? A veces los productos envasados suelen contener virus de angustia o claustrofobia, como suele llamárselos, que, si encuentran terreno favorable, pueden provocar la enfermedad.²⁹

El médico de Oliverio no está versado en la psicología, puesto que la angustia no surge por algún tipo de virus, sino más exactamente como consecuencia de conflictos indeterminados en la convivencia familiar y en la mente del niño. La ironía del pasaje disminuye la importancia de la problemática del niño y evita el sentimentalismo, pero revela, al mismo tiempo la ignorancia y la vulnerabilidad de los individuos.

Respecto a Federico, su obsesión se centra en la pasión por dos mujeres y en su idealismo libertario. El convencimiento guía los actos de este personaje rebelde, lleno de coraje y sensibilidad. En el último capítulo de la novela se narra el triunfo final de este personaje y el comienzo de un tiempo nuevo de la mano de jóvenes rebeldes al poder establecido. En este caso, la aspiración de este personaje a conseguir el cambio y la libertad encuentra realización:

y Rafael se acerca, compañero, a la orden, estamos listos, y Rafael se sonríe, como nunca, en la noche blanca de inmaculada noche blanca claranoche contento pone su brazo sobre mi hombro se sonríe. Es la hora.

HEMOS LLEGADO.³⁰

La obsesión que entristece a Alfredo en “VI. ALFREDO. Noche de fiesta” es la soledad y tristeza que proviene de su familia y contagia la casa en la que vive. Afirma ser huérfano de padres a causa de la guerra. Su único alivio es una joven con la que tiene un encuentro sexual y con la que comparte su orfandad. Lo que angustia al

²⁹ *LMP*, página 78.

³⁰ *Ibíd.*, capítulo XVIII, página 236.

personaje es el recuerdo de su familia, al igual que a la joven. Ambos adoptan la misma actitud desesperanzada ante la presión del poder militar.

En otro lugar ajeno a la casa familiar, el personaje llamado Alina representa a una guerrillera comprometida con la causa cuya preocupación se enfoca hacia Federico (llamado Pablo entre ellos). Se muestra desconfiada debido a la tendencia de Federico a idealizar y poetizar. Como ella no lo comprende, mantiene las distancias y lo vigila. Para ella lo prioritario es la rebelión y su pragmatismo no le permite ver en el poeta ninguna utilidad.

Pablo poetiza y eso no está bien. No está bien. Hemos discutido varias veces, con la dirección, acerca de sus características. Rafael, que está inclinado a la tolerancia, piensa que no debemos decirle nada, dejarlo estar, darle pequeñas tareas de todos modos. “No nos hará daño” dice, pero yo no pienso lo mismo. Creo que puede perturbarnos con su manera de ver las cosas, o de no verlas.³¹

La desconfianza tiene su razón de ser en el peligro que corren todos estos rebeldes, en la continua amenaza a la que están expuestos debido a sus ideas y sus acciones. Sin embargo, Alina se mantiene fuerte y parece resistir la presión, aunque le inquiete Federico.

Por último Oscar, en “XVII. SEGUNDO FINAL. Oscar”, expresa su temor a la rebelión que está a punto de llegar a la casa, considera a Federico un traidor y, como una desdichada Casandra, advierte del peligro a toda su familia, que lo ignora porque no quieren enfrentarse a la verdad. Su angustia es permanente e intensa, a causa de la pasividad de su familia:

Hoy he encontrado por azar, al cruzar el patio, los últimos diarios que el repartidor lanzara desde la verja; estaban doblados en tres, como él los arroja desde su vehículo y se habían mojado un poco, seguramente por el rocío, la humedad y la lluvia de estos días. Quiere decir que los tíos no se toman la

³¹ *Ibíd.*, capítulo XV, página 201.

molestia de leerlos, de informarse; los diarios ilustran claramente acerca de la situación, nos advierten del peligro que corremos, pero este aviso es despreciado por los tíos y las tías, que siempre han considerado a los periódicos como vanos, superfluos y alarmistas.³²

De todo este panorama se deduce que ninguno de los personajes goza de la calma y la tranquilidad, excepto, quizá, Federico, el único que sale de la casa familiar para luchar y actuar según sus ideas. Nadie está a salvo de la preocupación, de la angustia y del miedo a un futuro nefasto. A pesar de todo, estos personajes se presentan como individuos equilibrados, cuya conducta se muestra acorde con la situación de crisis que experimentan. Pero en *LMP* la obsesión afecta no sólo a Oliverio y a algunos de sus primos, como ya se ha visto. Los miembros de esa familia viven sometidos a un estricto orden jerárquico sostenido por la abuela y el padre de Oliverio. Por ejemplo, en el conocido capítulo V, Oliverio llora constantemente, pero también en el capítulo I se muestra como un soñador incansable, cuyo interés en el mundo onírico se muestra como una forma de escapar de la realidad. Por otro lado, sus tías se obsesionan con la limpieza³³, algunas con simular un embarazo³⁴, otras con mantener el orden (la abuela)³⁵, otros tíos se obsesionan o se muestran maniáticos con temas diversos, como la sequía³⁶, el crecimiento exagerado del jardín³⁷, la simulación de la flora del jardín o de la comida con objetos artificiales y la colocación de micros ocultos.³⁸ Los niños se mueven en este ambiente familiar estático encubriendo o exhibiendo sus propias

³² *Ibíd.*, capítulo XVII, página 227.

³³ *Ibíd.*, capítulo II. Incluye a la madre de Oliverio en ese afán por la higiene.

³⁴ *Ibíd.*, capítulo XII, páginas 185-186. Se trata de la tía Ernestina.

³⁵ *Ibíd.*, capítulos V, XII, XVII.

³⁶ *Ibíd.*, capítulo IX. Se trata del tío Andrés.

³⁷ *Ibíd.*, capítulo IV, páginas 41-43. Se trata del tío Alejandro, quien vigila el jardín y a los niños para evitar que surjan extrañas ideas en sus mentes. El jardín, en este caso, es la metáfora de la guerrilla, de los rebeldes, de lo incivilizado o salvaje, de todo aquello que no se somete a un orden fijado por otros. El tío Alejandro pretende primero domesticar el jardín, pero es indomable y la estrategia pasa a ser la de resguardarse en la casa familiar, metáfora del orden establecido. Mientras, este hombre, que toma el rol de padre de Oliverio tras la muerte de éste, se preocupa también de vigilar a los niños y mantenerlos domesticados.

³⁸ *Ibíd.*, capítulos II y VI. El tío Andrés confunde a las visitas con frutas y plantas falsas y también espía con micrófonos ocultos a los invitados a las fiestas que organiza la familia en el jardín.

obsesiones, por ejemplo, Gastón y su lascivia por las estatuas³⁹, Alejandra y su adicción a las pastillas⁴⁰, entre otros casos.

Véase ahora el segundo libro de cuentos de Peri Rossi, *IP*; aquí, el yo vive aquejado por diversas preocupaciones: el temor al gobierno, a la muerte, a la pérdida, a la soledad. En este libro de relatos, poemas y cuentos la angustia del individuo viene señalada a través de diversos indicios pánicos:

(...) Desde que los estudiantes han adquirido la peligrosísima costumbre de enfrentar a los soldados con hojas caídas de los árboles, éstas han pasado a ser consideradas por el gobierno como armas ofensivas contra la seguridad del estado. Aunque mi conducta es irreprochable, mejor me deshago de ellas: todos los días hay allanamientos y no quisiera imaginar mi destino si las encuentran en mi cuarto. Ya no se puede estar seguro en ningún lado.⁴¹

Pero también se encuentran escasos personajes decididos y tranquilos, aparentemente conformes con su existencia. En este tipo de cuentos no se remarca tanto la referencia al poder, a la muerte y a tantos otros temas que inquietan al ser humano. En cambio, suelen ser breves miradas hacia la cotidianeidad, la experiencia sensitiva, el amor y la rebeldía.

Yo estaba saboreando un helado en la Plaza Matriz cuando Juan Carlos Onetti se sentó en el borde de la vereda y me saludó:
-Buenas tardes, m'hija -me dijo.⁴²

En *TD* se recogen diversas situaciones en las que el individuo se encuentra acosado por la pasión, la soledad y las ansiedades. Desde el deseo incestuoso de “De hermano a hermana” al amor frustrado de “Simulacro”, pasando por un caso de

³⁹ *Ibíd.*, capítulo IV, páginas 44-45.

⁴⁰ *Ibíd.*, capítulo XVII, páginas 232-233. La adicción de Alejandra es otra forma de escapar de la realidad, la cual pertenece al orden familiar, como le sucedía a Oliverio con los sueños.

⁴¹ *IP*, relato número 1, página 16.

⁴² *Ibíd.*, relato número 39, página 147.

marginación infantil en “En la playa”, de exilio en “La influencia de Edgard A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”. También tienen cabida los problemas familiares, como el divorcio reflejado en la vida de un niño en “La tarde del dinosaurio”, o la pasión amorosa (“Gambito de Reina”) y la angustia de vivir sin deseos (“Simulacro II”). En este último relato, los personajes viven una intensa angustia por carecer de deseos que les impulsen a vivir:

(...) No experimentábamos ni calor ni frío. No sentíamos hambre ni sed. No padecíamos trastorno o enfermedad alguna. No había ni oscuridad ni sombra. Los sonidos eran pequeños, débiles, atenuados. No necesitábamos acostarnos o ponernos de pie. Podíamos dormir o estar despiertos. Nadie se vestía o se desvestía.

Al final, con todo mi esfuerzo, pude pronunciar una palabra:
-Piedad.-dije.-⁴³

En *RN*, las inquietudes que afectan a los diferentes personajes se dan sobre todo en el seno familiar, ya sea por motivos de desavenencias entre los miembros adultos de la familia, generalmente padre y madre, ya sea por las presiones que ejerce el régimen autoritario sobre los individuos en su cotidianidad, o por algún caso extremo de obsesión sexual. En “*Ulva Lactuca*” el conflicto reside en los dos personajes principales de la historia: un padre y su hija. El primero no cesa de pensar en su mujer y en la ruptura de su relación; la niña, en cambio, se angustia ante la visión de la cuchara que empuña su padre.

(...) volvió a aparecer la cuchara, la terrible cuchara de metal terminada en una palita cóncava que sirve para llevar a la boca las cosas líquidas. Y ella apretó fuertemente los labios. Si no habían comprado el colchón de agua era porque ella no quiso. Seguramente ya entonces no lo amaba, por eso no le entusiasmó la idea del colchón flotante, donde yacer como en un bote en perpetuo movimiento.⁴⁴

⁴³ “Simulacro II”, *TD*, página 148.

⁴⁴ “*Ulva Lactuca*”, *RN*, página 7.

En “El Laberinto”, la tensión familiar descansa también en la separación de los padres, y en la separación del padre y del hijo, al final del relato, debido al perjudicial ejemplo del padre sobre el niño.

Las niñas habían dejado de venir. De pronto, de un día para otro (como maduran las naranjas), las niñas habían dejado de venir. No supo por qué. ¿Había sido, quizá, por lo que su padre llamó concupiscencia? ¿Acaso ellas lo habían notado y él tenía que avergonzarse?

(...)La vida se había desordenado. La vida se había desordenado mucho. Sin las niñas, los objetos parecían monótonos y tristes, y él vagaba por las habitaciones como un perro perdido. En cuanto al padre, cada vez estaba menos en la casa, tenía mucho trabajo afuera, mucha gente de pronto quería estudiar inglés, y eso se ve que lo ponía muy triste, porque ya no hablaba con él y no respondía a sus preguntas.⁴⁵

En “Feliz Cumpleaños”, la inquietud reside en el niño, en su impulsiva carrera hacia la edad adulta para poder casarse con su madre. A tal punto llevará su obsesión edípica que se apostará junto a la puerta del dormitorio de la madre con un hacha en la mano para evitar que el padre entre.

No se animó a entrar, porque ella dormía, pero decidió aguardar a la puerta, con un hacha en la mano. Le había costado poco convencer al hombre del bazar del cambio, pero al final aceptó.⁴⁶

“La Anunciación” representa un ejemplo del miedo y la angustia ante el poder establecido. La mujer protagonista huye del ejército, el niño, sin embargo, vive ajeno al conflicto, hasta que le llega la hora de enfrentarse a él para proteger a la mujer. El ser más perjudicado será el niño, que terminará muerto bajo las armas de los soldados; sin embargo, es la mujer quien más sufre en todo el relato. El temor la atenaza continuamente, el miedo a ser descubierta por los soldados, el miedo a morir en sus manos...

⁴⁵ “El Laberinto”, *RN*, páginas 25-26.

⁴⁶ “Feliz Cumpleaños”, *RN*, página 43.

*Llevábamos diez días escondidos sin que nadie nos hubiera visto, sin que ninguno de nosotros fuera reconocido. Sólo el niño encontró a una de las nuestras caminando por la playa.*⁴⁷

Esta situación recuerda a la vivida por los personajes refugiados dentro de los museos abandonados, cuyas vidas estaban llenas de terror ante el futuro, un futuro incierto, pero lleno de mortales presagios.

Se vuelve a los retratos familiares en “Vía Láctea”, esta vez es un retrato más armónico que en “Feliz Cumpleaños”, aunque sólo en apariencia, puesto que los padres repetidamente chocan en las opiniones. Dentro de la cotidianeidad existe este conflicto de fondo a medida que el protagonista de la historia, el niño, descubre las proporciones del espacio. Por otra parte, en “Pico Blanco y Alas Azules”, la vida familiar sufre una serie de cambios motivados por el peso de un gobierno totalitario y con ello las relaciones entre los padres parecen deteriorarse.

*¿Hacían el amor una vez por semana o acaso una vez cada quince días o cada veinte? Era difícil saberlo. Como no podía recordar con exactitud -ahora que su marido no estaba- si tenía o no bigote.*⁴⁸

Los personajes se ven obligados a vivir tal y como les dicta un régimen ante el que se sienten impotentes.

El siguiente cuento, “*Estate Violenta*”, ofrece un caso de zoofilia que absorbe la mente de la protagonista. En todo momento se siente atraída por el tigre del zoológico y sus fantasías no hacen más que aumentarle su atractivo. La obsesión, en este caso, es de tipo sexual. Sin embargo en “La Rebelión de los Niños”, el poder del Estado vuelve a ser tema recurrente y motivo de trastornos en la vida de unos niños que han debido

⁴⁷ “La Anunciación”, RN, página 58. La bastardilla es de la autora.

⁴⁸ “Pico Blanco, Alas Azules”, RN, página 86.

separarse de su familia e ingresar en instituciones educativas programadas por el gobierno. Tales cambios han hecho de su existencia un cúmulo de malos momentos y por ello decidirán tomar venganza.

El público, enloquecido, engeuecido por el golpe de agua sobre el rostro, en el cuerpo, presa del pánico, giraba en medio del torbellino acuático intentando en vano encontrar las salidas (...) Entonces yo, que había saltado a través de la ventana en el preciso momento de comenzar la fiesta, desde afuera, (...) lancé una tea ardiente hacia el interior del local, tal como Laura me lo había indicado. Entre los álamos, ella, tranquila, serena, indiferente al paisaje, me aguardaba. Ajena también al espectáculo de la gasolina con la que había regado el salón, emanada de los surtidores como si fuera agua, y que se había convertido en un feroz incendio.⁴⁹

En *MEI*, libro compuesto por treinta cuentos de diversa extensión, el yo continúa enfrascado en sus obsesiones y sus manías. Algunos se obsesionan con un museo (“El museo de los esfuerzos inútiles”), otros con vivir sobre una cuerda (“La cuerda floja”) o confinados en una cama (“Instrucciones para bajar de la cama”), lejos de los peligros del suelo, otros con aeropuertos (“Aeropuertos”) o viajes (“El viaje inconcluso”, “Cuaderno de viaje”) y otros con una mujer o con una relación rota (“Mona Lisa”, “La navidad de los lagartos”, “El tiempo todo lo cura”, “Historia de amor”), con una rutina (“Las bañistas”) o con un sueño (“La ciudad”). También hay verdaderos casos de locura o alucinación, como en “Sesión” o en “La grieta” o en “El rugido de Tarzán”; reacciones inesperadas como en “El corredor tropieza”, etc. Hay una gran variedad de situaciones y conductas, pero coinciden en el hecho de que continuamente rozan el límite de la cordura o desarrollan una particular fijación por algo que despierta la atención del yo. Algunas veces tales conductas obedecen a un patrón de rebeldía (por ejemplo, en “El corredor tropieza”) o simplemente al azar (en “La grieta”), pero todas revelan una carencia o un problema de fondo, no siempre alcanzable. La mayoría de los

⁴⁹ “La Rebelión de los Niños”, *RN*, página 137.

seres que pueblan estas páginas no encuentran su lugar y cuando creen haberlo localizado, se esconden en él para no tener que afrontar la dureza de la realidad y las amplias vicisitudes de la vida. Por ejemplo, en el cuento “En la cuerda floja”:

Ella alzó la cabeza y sonrió. Me gustó su sonrisa. Era parecida a la del viejo.

-¿Sabe?- me dijo, en voz baja, humilde, casi confidencial-. En realidad, ardo en deseos de subir. Lo he deseado toda la vida.

Me quedé en silencio.

-En realidad, yo también -murmuró el viejo, en seguida-. Pero ya sabes, la edad, los achaques, el calor, el frío. No resisto mucho tiempo de pie. Ya ni siquiera me preocupo por la bolsa. Pero él no la necesita. Ni la bolsa, ni a mí. No necesita a nadie.⁵⁰

“Todos quieren subir” dice el viejo al protagonista, que se encuentra subido permanentemente a una cuerda. La cuerda representa el mundo ideal, protegido y ajeno al conflicto del exterior; es un modo de eludir las responsabilidades y cargas habituales del ser humano en la sociedad. Dicho de otro modo, es una forma de prolongar la infancia, con sus juegos y su falta de obligaciones.

En la novela *LNL*, el conflicto fundamental del individuo remite a su experiencia del exilio y sus consecuencias: marginación, soledad o indefensión. Los personajes de esta novela carecen de espacio propio y se consagran a la búsqueda de él: Equis desea y busca y su espacio en la resolución de los sueños y en una mujer intocable, tras múltiples viajes; por su parte, Vercingetórix se inclina por su amor hacia las niñas y las enanas, Graciela busca la igualdad femenina y la liberación de la mujer de tradiciones opresoras, Morris busca el conocimiento y encuentra en un niño sabio su propio Paraíso. Otros personajes añoran espacios idealizados, como el astronauta Gordon, exiliado de la Luna, o añoran amores imposibles, como el dueño del bar que nunca cierra.⁵¹ Véase un ejemplo breve:

⁵⁰ “En la cuerda floja”, *MEI*, páginas 22-23.

⁵¹ Ambos casos se observan respectivamente en los capítulos XV y VI.

-Soy un exiliado -farfulló Equis, atragantándose con el líquido, como toda vez que tenía que dar esa respuesta.

-¡Magnífico! -comentó Gordon-. Así que a usted también lo han echado de alguna parte y no puede regresar? ¡Qué duro es el exilio, amigo mío! ¡Cuánto se sufre!

-Todos somos exiliados de algo o de alguien -contemporizó Equis-. En realidad, ésta es la verdadera condición del hombre.

-De noche, -continuó Gordon, exactamente como si no lo hubiera oído-, porque es de noche cuando más me pasa, no puedo dejar de pensar en esa superficie. En esa blanca superficie que pisé, que tuve bajo mis pies.⁵²

Equis y Gordon comparten el recuerdo de un espacio perdido. Al final del capítulo, Equis se percata de que “había viajes de los cuales no se regresaba”, como Graciela le dirá más tarde.⁵³ No resulta difícil dilucidar que la característica esencial que une a estos personajes es su condición de marginados, de “descolocados”. Ninguno de ellos se muestra realizado o completo: todos experimentan un vacío cuya causa varía, pero que remite a su condición de apartados de la sociedad, de seres carentes de centro en perpetua búsqueda de una razón que de sentido a su vida, o mejor, al absurdo de la vida humana, ya sea mediante el amor a un espacio o una persona o mediante el compromiso.

Continuando con esta línea de carácter existencial, *PP* vuelve a mostrar la incomodidad del yo en el mundo real, ya sea a causa de un régimen totalitario, a causa de una obligación moral o laboral, etc. El mismo título del libro revela la naturaleza de la existencia humana: el incumplimiento de nuestros deseos o expectativas por imposiciones ajenas o propias. A veces, sin embargo, el ser humano encuentra esos refugios de los que ya se ha hecho referencia arriba; así en “El constructor de espejos”, “El tañedor de campanas” o “Cantar en el desierto”. Sus actos son aparentemente

⁵² *LNL*, capítulo XV, página 106.

⁵³ *Ibíd.*, página 111. En el capítulo XIX, página 179, Graciela dice: “Hay viajes de los cuales no se regresa”, refiriéndose a Equis. Los personajes experimentan la añoranza como una sensación permanente, ya sea de un espacio de ensoñación (la luna recordada por Gordon) o de un ser amado, por ejemplo, Lucía en el caso de Equis.

inútiles o superfluos, pero cuadran con su propia naturaleza y armonizan su existencia.

Véase un ejemplo:

La naturaleza del canto nos es desconocida, aunque estamos persuadidos de que el canto existe. Cuando ella baja a la ciudad (...) la aceptamos como una habitante más, porque en realidad, nada la distingue de nosotros mismos, salvo el hecho de que canta en el desierto: algo que podemos olvidar, puesto que nadie la oye. Cuando vuelve a desaparecer, suponemos que ha regresado al desierto y que en medio de las arenas blancas y el cielo como un océano, ella alza la voz, eleva su canto que, como una gota de agua caída del espacio, el médano se traga.⁵⁴

La actividad de la mujer supone para ella la manera de realizarse como ser único y diferente, al contrario de cuando reside en la ciudad, donde la muchedumbre roba la particularidad de cada uno y su espacio de intimidad. De este modo, la satisfacción humana encuentra realización en pequeños actos que el sujeto debe descubrir por sí mismo, no en la realización material de los deseos. La mayoría de las veces es mucho más edificante para uno mismo la procura del deseo antes que su obtención; así se lee, por ejemplo, en “La parábola del deseo”. En este cuento, que recuerda a “Simulacro II” de *TD*, se narra la consecución de un deseo anhelado por todos los habitantes de una ciudad y, una vez celebrado el acontecimiento, sucede lo siguiente:

Laxos y vacíos por la satisfacción de nuestro deseo, vagamos por las calles como quienes han perdido algo. Apenas nos saludamos. (...)

(...) Un tonto nos ha hecho observar que la consecución de un deseo suele llamarse el *fin* del mismo, palabra que también designa, en casi todas las lenguas, el término definitivo, la muerte, el acabamiento, y que esta coincidencia debería habernos advertido acerca del carácter de la satisfacción, pero no hemos tenido en cuenta su comentario, ya que estamos casi sordos y ciegos. Somos criaturas sin resonancia, porque ya no sabemos desear.⁵⁵

El deseo es la vida y es la muerte. Lo único que puede hacer el individuo en esta

⁵⁴ “Cantar en el desierto”, *PP*, página 184.

⁵⁵ “La parábola del deseo”, *PP*, página 93.

vida es actuar permanentemente en busca de la calma interior; quizá nunca se cumplan sus deseos, pero, al menos, su procura le hará sentirse vivo. Así, la tragedia del ser puede llegar a volverse soportable. Esta pequeña luz en la vida humana se observa en las siguientes obras de Peri Rossi. Por ejemplo, en su penúltimo libro de cuentos titulado *Cosmoagonías*. En él aparecen otras formas de combatir la soledad y convivir con las obsesiones, como la integración en un club o en alguna sociedad, o como la dedicación a diferentes tareas inútiles. De esta forma el amnésico y el indeciso encuentran su lugar en la sociedad, aunque sea en un club o grupo reducido; también los suicidas se encuentran incluidos en la vida ciudadana, aunque esta inclusión sea del todo sarcástica. La dedicación a alguna tarea aparentemente vana integra, asimismo, al personaje en la vida social (“Los espejos de colores”). En cambio, los desarraigados, tal y como pregona su nombre, son marginados, jamás encuentran un lugar de reposo: están condenados a vagar sin descanso en busca de un vínculo y un espacio que jamás conseguirán. Algo parecido sucede con aquél personaje que busca el centro del mundo y se ve en continua peregrinación.

Peregrina. Desde entonces peregrina. El carácter huidizo del centro del mundo lo obliga a buscarlo, de manera incesante, y quizá los pocos años de su vida individual, como los de cualquier hombre, no le alcancen para hallarlo.⁵⁶

A pesar de todo, los conflictos siguen presentes dentro de la familia (“La sintaxis”), en las relaciones amorosas (“Te adoro”), bajo el peso del poder (“La cabalgata”, “El mártir”, “La índole del lenguaje”), durante la estancia en una ciudad extraña (“La ciudad de Luzbel”, “Lovelys”) e, inevitablemente, en los personajes desequilibrados, como “El centinela”, que se aferra a un pasado en guerra y niega los cambios del presente.

⁵⁶ “Los aledaños”, *Cosmoagonías*, página 114.

La guerra terminó hace varios años, pero él permanece allí, en el que fuera el campo de batalla, custodiando los despojos. A ambos lados del yermo, se han construido largas autopistas por donde los autos resbalan, raudos, en fila, con las plateadas carrocerías incendiando el horizonte.⁵⁷

De algún modo este personaje encuentra refugio en el recuerdo de una etapa traumática y teme afrontar otras situaciones. Desde otro punto de vista, puede considerársele como la conciencia de la guerra, que se resiste al olvido deliberado, por muchos cambios y avances que velen el pasado.

Una de las novelas de Peri Rossi que mejor y más profundamente expresa la obsesión amorosa es *SA*. En ella es posible observar la angustia permanente del enamorado. Su pasión es insatisfactoria ya que su amada se muestra ajena a sus conflictos y no renuncia a su independencia. El amante anhela la unión total con su amada, pero no es posible semejante fusión por habitar cuerpos distintos y experimentar el amor de forma diferente. Él vive la pasión como una dependencia, ella como una relación que no suprime su espacio propio, en la que no consiente ninguna manifestación de poder o control, como la Nora que se observa en *ADD*. La relación que el protagonista establece con Aída se inserta en la dinámica del exceso, como él mismo afirma en la novela:

El amor es derroche, es exceso. No se puede estar enamorado y al mismo tiempo preservarse, guardar algo, producir, lucrar, invertir, “enriquecerse”. Yo me gasto, me derrocho, me excedo: no me canso ni siquiera cuando estoy cansado; el amor es antieconómico, inflacionario.⁵⁸

Este enamorado sigue al pie de la letra el discurso bartheano sobre el amor.⁵⁹ Su

⁵⁷ “El centinela”, *Cosmoagonías*, página 145.

⁵⁸ *SA*, página 93.

⁵⁹ Véase, sino, R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México-España, Siglo XXI, 1993. En relación esto comenta Raúl, el amigo del protagonista de *SA*: “-El enamorado -dice Raúl- es un hombre

espacio, su tiempo y su referencia fundamental es su amada, centro de todo por quien lo supedita todo. Este ejemplo ilustra con precisión la obsesión amorosa. Pero el protagonista no es el único afectado por una obsesión, también Aída experimenta una angustia cuya causa es no es determinable con toda seguridad, pero parece corresponder a las negativas experiencias con el amor y el matrimonio que ella ha tenido. En varias ocasiones el narrador observa la pena de su amada sin saber qué hacer, sin poder implicarse en ella directamente. Aída afronta su pena a solas y con su ira y su resentimiento contamina el ánimo de su amante, el cual sufre estos accesos de rabia en silencio. Aída se angustia y el amante por simpatía siente lo mismo, pero no puede intervenir en la pena de su amada, sólo puede describirla, intentando encontrar su causa:

Algo está dislocado en ella, algo muy antiguo: igual que esas estatuas de épocas pretéritas que admiramos en medio de su casi imperceptible deterioro, en medio de su falta de perfección. (...) Rodeada de sí misma, envuelta en su propio recuerdo como en el líquido prenatal, como en un afina bolsa membranosa que no la deja crecer ni salir. (...)

Aída no me oye. Aída, testigo de sí misma, está sumida en su remoto como una concha invertida. Como un caracol encerrado. Sorda. Muda, anterior a la palabra, anterior al signo, de sus brazos cuelgan racimos de cartas, dibujos y papeles como palimpsestos incomprensibles.⁶⁰

El protagonista observa a su amada sintiéndose lejos de ella, incapaz de aliviarla de su angustia o de satisfacerla lo suficiente para hacerle olvidar las experiencias negativas con sus anteriores amantes. Su posición es vulnerable ante ella: Aída no se libra de su propio pasado y se empeña en teñir el presente de rencor y dolor. Así pues,

miedoso. Teme por sí mismo, teme perder la integridad de su yo, teme el yugo al que está sometido. Desea dejar de amar y, al mismo tiempo, teme la falta del amor.” (página 131) Estas palabras coinciden con el discurso amoroso que define tan acertadamente Barthes.

⁶⁰ SA, páginas 41-42. Otros ejemplos de la angustia de Aída se encuentran en las páginas 17-20, 114; también hay ejemplos del resentimiento de Aída hacia sus ex-amantes y su ex-marido y de la inquieta posición que ocupa el protagonista como testigo del odio y del dolor de su amada. Por ejemplo, en las páginas 51-56, 79-80, 82-83, 88. En varias ocasiones Aída manifiesta su odio hacia el matrimonio en las páginas 91-92 y 114-117. En el fragmento número 22, situado en las páginas 127-129, el narrador habla de Aída utilizando el símil Aída-comadreja, para relatar la forma de vivir el amor de su amada. Esta forma de amar se describe como un proceso adictivo agotador que finaliza bruscamente cuando ella se harta del amante.

en esta novela los amantes son seres tristes y serios que se toman su pasión con actitud solemne, el narrador se deja arrastrar por el exceso y Aída se deja llevar por su pasado lo cual aviva su deseo de tener una relación libre de ataduras.

Para terminar con los cuentos, se estudiará *DI*, de 1997. Quedan atrás los malos recuerdos de las dictaduras y los abusos de poder y toman importancia capital las relaciones de pareja, el descubrimiento de otras formas de sexualidad y las experiencias sexuales libres. En “Fetichistas S.A.”, en “La ballena blanca” y en “La destrucción o el amor”, el yo se siente satisfecho consigo mismo y no teme publicar sus fantasías sexuales, puesto que no se avergüenza de ellas, a excepción de “Una consulta delicada” y “Extrañas circunstancias”, donde el personaje sólo revela su condición en la intimidad. En el resto de los cuentos surge el conflicto a causa del abandono (“Desastres íntimos”, “Entrevista con el ángel”), por motivos sexuales (“El testigo”, también “Extrañas circunstancias”) o por desavenencias en la pareja (“La semana más maravillosa de nuestras vidas”).

-Ya hablé con mi marido. Ahora podemos hacer lo que queramos.

(...)

-¿Nos ha dado permiso?

Eva ignoró el golpe.

-Le dije que los trabajos de la comisión duraban una semana más.

-¿Y se lo ha creído? -pregunté, escéptica.

-Por supuesto -afirmó Eva, como si nadie pudiera poner en duda su sinceridad.

-¿Le has dado el nombre del hotel y el teléfono de la habitación? -interrogué, asombrada.

-No me los preguntó -afirmó Eva.

-Yo tampoco te pregunté si estabas casada -le recordé.

No suelo dar información que no me solicitan -declaró Eva.

-Supongo que a eso lo llamas *privacidad*. -ironicé.⁶¹

En las dos últimas novelas de Peri Rossi, *UND* y *ADD* se encuentra una obsesión común que remite a la adicción al juego en la primera y a las drogas en la segunda. En

⁶¹ “La semana más maravillosa de nuestras vidas”, *DI*, páginas 82-83.

UND el protagonista trata de librarse de su ludopatía visitando a una psicóloga, pero también padece otras obsesiones, como la del recuerdo de un amor trágico, la presión de un trabajo que detesta y un amor frustrado. Peri Rossi ha comentado sobre esta novela: “La literatura y el amor son actividades lúdicas; quizá, por eso, desarrollé el tema de la ludopatía en la novela *La última noche de Dostoievski*.”⁶² Por otro lado, afirma Olivera-Williams:

Obsesionado por el juego y el amor, el narrador se irá autodescubriendo y gracias a las sesiones con un psicoanalista irá encauzando su deseo vital hacia la escritura, una escritura como la de Dostoievski y, por supuesto, la de Peri Rossi, se vuelca hacia “Los sueños, el delirio, las fantasías”, o sea, hacia el interior del individuo.⁶³

Para Olivera el tema esencial de esta novela no es tanto la ludopatía como el deseo o las pasiones humanas. El azar del juego es el instrumento mediante el cual el protagonista alcanza la libertad del deseo y el placer del desorden opuesto al orden social y económico de su vida cotidiana en el trabajo y las relaciones humanas. Para Jorge, el narrador-protagonista, ganar en el juego y el azar no remite a una cuestión de triunfo monetario, sino de trascendencia de los límites de la realidad mediocre en la que vive. El deseo consiste, entonces, en sobrepasar los límites, desear libremente, ajeno a cualquier orden. El riesgo de alcanzar este deseo es la negación del propio deseo. Finalmente, y con la ayuda de la psicoanalista, el protagonista sublimará su deseo mediante la escritura, pues “el escribir, el poder nombrar lo que se siente es la única manera de conocerse, de controlar nuestras pasiones, o mejor dicho los objetos de nuestra pasión.”⁶⁴ Esta nueva pasión surge tras un período de aprendizaje lingüístico

⁶² C. Peri Rossi, “Piezas para una biografía”, en la antología poética titulada *Cristina Peri Rossi*, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Gneración del 27, 1993, página inicial.

⁶³ M. R. Olivera-Williams estudia el deseo en esta novela en su artículo “*La última noche de Dostoievski*: la escritura del deseo o el deseo de la escritura”, Ed. cit., página 188.

⁶⁴ *Ibíd.*, página 191.

con Lucía, ya que “aprende a nombrar los deseos vertiginosos que lo llevaban al juego y al erotismo, le permite controlarlos y cambiar el objeto de sus pasiones.”⁶⁵ La escritura se convierte en deseo sublimado e instrumento de conocimiento.

En el caso de *ADD* el personaje principal padece adicción a las drogas y síndrome de Stendhal, además de una adictiva y dependiente relación amorosa con una mujer inalcanzable. El personaje de Jorge, admite su adicción al juego con cierto humor e ironía y afronta los problemas de su vida sin dejar el comentario sarcástico. Por ejemplo:

Verdaderamente, soy un tipo adictivo. Tengo adicción al juego, al cigarrillo, a las mujeres, a la lectura del periódico, a la ducha, y a la vida: detesto la certeza de ser mortal. Pero los otros -los que no juegan- tienen, también, sus adicciones: son adictos al trabajo, al dinero, al fútbol, al alcohol, a los medicamentos, a las hierbas, a la actualidad, o a la moda. Hay adictos a la religión, y otros, a la política. Por lo menos, las mías, son adicciones lúdicas. Y no hacen daño a nadie, salvo a mí mismo.

(Lucía diría que esto es una autojustificación.)⁶⁶

En cambio, Javier vive su pasión con melancólica solemnidad y su adicción a las drogas, con peligrosidad, ya que su salud es precaria. Javier recuerda al protagonista de *SA* en muchos aspectos, pues Nora ocupa su pensamiento en todo momento:

Se preguntó qué raro fenómeno le estaba ocurriendo. No podía atribuirlo a las rayas de coca que esnifó: nunca le habían producido ese efecto. Quizás la voz le hablaba a él, pero siempre el discurso estaba dirigido a Nora. Ella era la última destinataria de esa permanente rememoración. (...) ¿Qué quería decirle? Quería decirle *todo*. Y con una urgencia que lo convertía en un individuo obsesivo, trastornado, atento a esa voz interior que no lo dejaba en paz, que por un lado

⁶⁵ *Ibíd.*, página 196. Olivera efectúa un análisis interpretativo de la novela tomando como referencia el psicoanálisis y el feminismo. Es particularmente interesante su enfoque del protagonista como individuo despojado del pensamiento falocéntrico por una educación singular a lado de una madre deseante liberada del poder patriarcal del padre, el cual está desaparecido. Para Olivera, Jorge representaría al hombre nuevo que se buscaba y vaticinaba en *LNL*. Un hombre en armonía con el sexo femenino, libre de las convenciones patriarcales y que “no cree en el poder fálico ni lo asume” (página 189). En palabras de Olivera: “Podríamos decir que Jorge es un amante no-fálico, sensible y apreciativo de las mujeres.” (página 192)

⁶⁶ *UND*, página 95.

quería oír -nunca había gozado de mayor lucidez-; y por otro, agotado, quería acallar, parar poder descansar, para volver a la normalidad. La normalidad no era el estado ansioso del enamorado. La normalidad era carecer de voz interior.⁶⁷

El enamorado vive permanentemente angustiado y acosado por su voz interior, sólo alivia la espera de su amada con las drogas o con alguna tarea consagrada a ella. En este caso a la adicción amorosa se suman otras y el sujeto se muestra extraordinariamente vulnerable a su amor. La pasión lo lleva a descender poco a poco de nuevo hacia las drogas, el estrés y la angustia. Pero su amor es tan intenso, que prefiere vivir esa angustia a perder a su amada. Javier elige su destino, aunque sea trágico.

Como se ha visto en este apartado, las obsesiones de los personajes rossinianos son de diversa naturaleza y apelan a la vulnerabilidad de éstos. Hay personajes obsesionados (o adictos) con el amor, el juego, las drogas, el trabajo, la rutina; personajes obsesionados por encontrar un espacio propio, por recuperar las tierras del Paraíso o combatir las múltiples formas del poder. Estos personajes persiguen la felicidad, recorriendo diversas vías para alcanzarla. Todos desean encontrar la armonía y la calma, la plena realización de sí mismos. El sentimiento de carencia es común a todos ellos: se parte de la falta para contar una historia y esa ausencia es la que motiva la búsqueda incesante y obsesiva de la felicidad. La naturaleza de ese vacío es misteriosa, pero la causa más probable proviene del orden de este mundo, un orden establecido mediante normas impositivas a las cuales los personajes se ven obligados a someterse. Dicho orden familiar, socio-político o cultural coarta la libertad del individuo y provoca angustia y malestar en él. De ahí que muchos personajes rossinianos opten por alejarse de la realidad mediante la insistente realización de tareas que llegan a hacerse imprescindibles y obsesivas. Otra forma de evasión de la realidad

⁶⁷ ADD, página 68.

es el sueño o la ensoñación, espacio acogedor la mayoría de las veces, donde es posible encontrar indicios o revelaciones. Estas formas de evadirse de la realidad no eximen a los personajes de la angustia, ya que éstas mismas provocan otra clase de inquietudes.

A continuación se estudiarán con detalle dos temas que afectan fuertemente a los personajes rossinianos y que se manifiestan como una viva obsesión: son el exilio y el amor. Vivencias ambas que provocan situaciones de conflicto y que remiten, en última instancia, a la soledad del individuo y el deseo inalcanzable de la armonía del Paraíso Perdido.

VI.1.1.1. El exilio en *La nave de los locos* y en los cuentos

En estrecha relación con el apartado de “Los otros” en el que se analiza la crítica al poder y el machismo, el exilio se constituye como consecuencia negativa y destructiva de las guerras y las dictaduras. S. R. Wilson⁶⁸ examina el fenómeno del exilio como nostalgia y ansiedad de un espacio y un tiempo diferentes; considera que en el exilio el tiempo debe ser reinventado. En la partida, se produce una fragmentación y divergencia interior en el individuo, que duda permanentemente de todo. El exiliado se sabe vivo gracias a encontrarse en otro espacio fuera de la amenaza militar, pero es consciente de que lo que deja atrás es la muerte de los suyos. Para el escritor exiliado el silencio y la comunicación guardan parecido, el escritor exiliado no tiene público y por ello debe adherirse a ideas y formas de la expresión política y social del país de destino. Para el exiliado toda frontera es símbolo de partida y aislamiento y las fronteras cambian constantemente bajo las armas. Pero en el exilio el escritor adopta formas múltiples de expresión. El lenguaje muestra nuevas formas para él y nuevas exigencias

⁶⁸ S. R. Wilson considera que el exilio producido en el Cono Sur durante los años 70 constituyó el acontecimiento histórico fundamental para la unificación de tales países afectados por la dictadura. Véase su artículo titulado “*El Cono Sur: The Tradition of Exile, The Language of Poetry*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8, n° 2 (1984), páginas 247-262.

bajo la censura. La censura monopoliza el lenguaje porque en la comunicación es posible la perpetración de ideas subversivas. El escritor debe sortear la censura con nuevas estrategias comunicativas. Al mismo tiempo, el exilio universaliza al escritor y le da la oportunidad de conocer otras culturas y observar desde una distancia más objetiva su propio país y sus propias circunstancias. Pero el exiliado también debe luchar contra su propia autocensura y su propio sentimiento de aislamiento y prisión interior. Al fin y al cabo, afirma Wilson, el exilio no es una experiencia catártica, pues el exiliado se convierte en un educador y un reconstructor de la historia de su país, no en un agente solidario o participante. Comenta Wilson: "To be an exile today is to be a constant pattern of integration and disintegration -a type of cubist painting that constantly takes on the dimensions and shadows of surrounding conditions."⁶⁹ Sobre Peri Rossi dice lo siguiente: "An inherent poetic nature involves in this period of dispersion. For the exile, both poetry and time represent the extensions of his solitude. No measured evaluation can interpret, can adequately explain, the effect of disruption and distance. Cristina Peri Rossi, an Uruguayan writer and poet, has been able to evoke salient aspects of the condition of isolation and dispersion."⁷⁰

Para Cristina Peri Rossi, como para muchos otros escritores de su generación y de generaciones próximas, el exilio se convirtió en una experiencia real, trágica y obsesiva de la cual algunos, entre los que se cuenta esta autora, han sabido capitalizar. El exilio se ha convertido para éstos en una carga aprovechable, una experiencia que les ha abierto a la universalidad y a la comprensión del mundo. Nuestra autora ha vivido el exilio y lo ha definido en su obra literaria, tanto en verso como en prosa; en numerosas ocasiones ha explicado y reflexionado sobre este estado en entrevistas y artículos. De hecho, el exilio ha marcado un antes y un después en su trayectoria literaria, según

⁶⁹ *Ibíd.*, página 257.

⁷⁰ *Idem.*

Gustavo San Román, el cual establece dos etapas diferenciadas en la obra de esta escritora: el período uruguayo y el período español.⁷¹ En una ocasión comenta: “Se desembarca como se nace: desnudo. Hay que empezar a ser otra vez, y a veces no se consigue. A veces es una especie de no ser, hasta el regreso.”⁷² Peri Rossi es consciente del peligro del exilio en la identidad del individuo y en la personalidad del escritor, el cual puede quedar completamente enmudecido por la experiencia. Sin embargo, una vez superado el dolor y asimilado las nuevas condiciones de identidad, tiempo y espacio, el sujeto puede llegar a alcanzar algo muy importante. Peri Rossi comenta al respecto:

El exiliado es un ser desplazado en el tiempo y en el espacio. Este desplazamiento, involuntario, no deseado, es vivido, al principio como la parábola bíblica de la expulsión del paraíso, del Edén primigenio, y psicológicamente, como un nuevo parto. Pero si ha vuelto a nacer, en un lugar que no conoce y rodeado de gente extraña, su dolor es el del desamparo: no hay padre ni madre que lo nombren, no hay historia común que conforme su traición, no hay referentes físicos para apoyar su identidad. ¿Qué ha perdido? ¿Cómo objetiva esa pérdida? Ha perdido el microcosmos que valía por el mundo entero, ha perdido los paisajes familiares, los objetos con los que revinculaba y con los que mantenía una relación afectiva.

Pero es posible que frente a tanta pérdida, gane en cambio una universalidad que no conocía.⁷³

El desarraigo que vive el exiliado afecta de forma directa a su propia identidad, ya que carece de espacio y tiempo conocidos y debe asimilar el de una sociedad y un país ajenos. Según Peri Rossi:

(...) debe ceder en aquellos rasgos de su identidad más locales, para que lo diverso lo empape, para que lo diferente lo inunde y del mestizaje entre lo que quien era y quienes son los demás, surja una criatura mutante, un nuevo ser, más amplio que el original, mucho más tolerante, el ser de ninguna parte, la criatura

⁷¹ Véase el capítulo III de este trabajo que se ocupa de la poética de la autora.

⁷² C. Peri Rossi, “Estado de exilio o ida y vuelta”, en Rita Gnutzmann (editora), *I Encuentro de Escritores Iberoamericanos en Euskadi*, Bilbao, Universidad del País Vasco (Servicio Editorial), 1991, páginas 15-20. La cita pertenece a las páginas 15-16. Este encuentro fue celebrado en San Sebastián del 10 a 13 de julio de 1990.

⁷³ *Ibíd.*, página 18.

del universo, no de la aldea. Mientras su ser antiguo se desvanece, se va creando una nueva identidad que quizás no tiene un correlato geográfico preciso; por eso su lugar es un universo, la especie, no una ciudad fortificada, ni una frontera custodiada.⁷⁴

Esta idea de capitalizar la experiencia del exilio mediante la universalización de uno mismo, conduce a la escritora a lo largo de su vida fuera de su país. Al comienzo del artículo afirma solemnemente: “el exilio es una instancia simbólica y narrativa”⁷⁵ pues, una vez superado el desarraigo, el exilio “permite que aparezcan los deseos más profundos, aquellos que el ojo social, la represión histórica del momento impedían aflorar.”⁷⁶ Y continúa:

Por eso he dicho, al principio, que el exilio es una experiencia simbólica y narrativa; porque hay una historia de esa identidad que al ser empujado a tierra de otros se quiebra, y en su lugar, a veces, asoman los deseos reprimidos, aquél ser que no se animaba a realizar sus deseos más auténticos por temor a ser juzgado. Entonces comprende que si bien ha perdido mucho, con lo mucho que perdió también perdió algo que valía la pena perder: los actos impulsados por la conciencia social o la especularidad generacional que no tenían que ver con su yo profundo.⁷⁷

⁷⁴ *Ibíd.*, página 19.

⁷⁵ *Ibíd.*, página 16.

⁷⁶ *Ibíd.*, página 19.

⁷⁷ *Ibíd.*, página 20. El exilio como fuerza objetivadora de uno mismo y del país de origen se ve también en el artículo de Claude Cymerman “La literatura Hispanoamericana y el Exilio”, *Revista Iberoamericana*, nº 164-165 (1993), páginas 523-550. Cymerman cita a Roa Bastos para señalar que ese “alejamiento provoca “distanciamiento” con respecto al país de origen y que este distanciamiento, si bien corta al escritor de sus fuentes locales de información, puede significar también una mayor objetividad.” (página 525) También el exilio es beneficioso para la literatura (la literatura del boom fue escrita en el extranjero) y para el propio país de origen del escritor, pues en la distancia el escritor no está sujeto a la censura militar y puede denunciar la crisis. Además, el contacto entre escritores de diferentes nacionalidades y culturas enriquece el conocimiento de los escritores no exiliados respecto de los exiliados y permite que éstos se abran al mundo. Hay, en cambio, casos de mala acogida que los escritores latinoamericanos sufrieron a partir de los años 70 y 80 en España, donde antes eran bienvenidos (véanse las quejas de Peri Rossi en la página 527). Aparte, Cymerman nota la interesante evolución degenerativa de la figura del héroe en la literatura del exilio y cita nueve posibles explicaciones para este fenómeno, marcando en particular el fracaso de las revoluciones armadas y el sentimiento general de escepticismo iconoclasta en el escritor exiliado. Termina su artículo citando a Abdellatif Laâbi: “la creación es una subversión que no puede menos que atropellar lo admitido, lo establecido, lo adquirido. (...) No puede tomarse más que por un acto de autoproscrición. (...) en cuanto la crisálida de la creación está en nosotros, estamos ya en los umbrales del exilio. El exilio está en nosotros, antes de imponérsenos. Se revela tan pronto como empieza nuestra migración y se despliega en nuestra búsqueda.” (páginas 549-550) El escritor es siempre un proscrito entre los suyos y el exilio “no hace más que añadir una dimensión o un avatar más a lo que es la condición natural y exclusiva del escritor y del creador.” (página 550: son palabras de Cymerman)

En estas largas citas de la autora se recogen ideas que se desarrollarán en sus novelas, cuentos y poemas en las décadas 70 y 80.⁷⁸ Especialmente en la novela *LNL*, pero también en cuentos como “La tarde del dinosaurio” y “La influencia de Edgard A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, de *TD*, “La ciudad” y “Las estatuas o la condición del extranjero”, de *MEI* o “Los desarraigados”, de *Cosmoagonías*.⁷⁹ En toda su obra literaria se da acogida al sentimiento del exilio, ya sea por la huida de las dictaduras ya sea por la ruptura amorosa: el individuo es un ser en permanente exilio, como afirmaba Equis ante Gordon, el astronauta exiliado de la luna: “Todos somos exiliados de algo o de alguien (...). En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre.”⁸⁰ Equis, por tanto, se erige como figura representante del hombre exiliado, el cual se encuentra despojado de un espacio y un tiempo conocidos e identificadores, despojado, también, de nombre (símbolo de la identidad personal) y de futuro. Equis realiza un complejo periplo que no tiene fin por ciudades diversas, espacios que lo excluyen por el mero hecho de no pertenecer a ellos por nacimiento. No es el único personaje en semejante situación, ya que hay otros exiliados como, por ejemplo: el astronauta Gordon, quien siente nostalgia de la luna; el ex-céntrico Morris, extranjero solitario en la isla; Graciela y Lucía, marginadas o exiliadas de la sociedad patriarcal y

⁷⁸ Véase también el prólogo que escribe Peri Rossi para su premiado libro de poemas *Estado de exilio*, Madrid, Visor Libros, 2003.

⁷⁹ A este ejemplario se añade un cuento breve de Peri Rossi titulado “El exiliado” que se incluye en la antología *Las mujeres del cono sur escriben* y que ha sido publicado por internet, constituye otro ejemplo interesante sobre la experiencia del exilio. Asimismo, Parizad Tamara Dejbord, en *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998, señala la novela *SA* como “novela del exilio” con la particularidad de que el desencadenante de la ausencia de espacio propio es el amor, el cual hace constante referencia a su contrario: el desamor o desencuentro. Afirma Dejbord: “La presencia de la dualidad -el *adentro* y el *afuera*- y la articulación, en boca del protagonista, de un discurso negativo sobre el exilio, en apariencia, reconcilian narrativamente esta novela con la “novela del exilio”.”, página 172. Por último, otros cuentos como “Aeropuertos”, “El viaje inconcluso” y “Cuadernos de viaje” de *MEI*, y “Una pasión inútil”, del libro homónimo, recogen la experiencia del exilio de manera muy sutil y velada. En este trabajo se analizarán los cuentos más destacados que relaten las consecuencias del despojamiento del espacio propio, como se verá más adelante. Hay que tener en cuenta, además, que en la poesía rossiniana también se recoge la vivencia del exilio, por ejemplo en *Descripción de un naufragio* (Barcelona, Lumen, 1975) y *Diáspora* (Barcelona, Lumen, 1976), entre otros poemarios.

⁸⁰ *LNL*, página 106. Un ejemplo de desarraigo provocado no por las dictaduras, sino por la ruptura amorosa, se observa en la novela *SA*. En ella el protagonista, tras ser rechazado por Aída, describe una serie de sentimientos idénticos a los de un exiliado: abandono, orfandad, pérdida de identidad, nostalgia y soledad. Véase una muestra de la obsesión amorosa en el apartado que sigue.

machista por su condición femenina, Percival, excluido de la sociedad por ser niño. La diversidad de personajes es justificada por Peri Rossi con las siguientes palabras:

La complicidad que propone *La nave de los locos* es la de las víctimas. Equis ha sufrido persecución política, igual que Vercingetórix; la anciana gorda con la que Equis se acuesta está en período de exclusión de su vida (es anciana, es gorda, es extranjera); la prostituta que conoce también es una marginal y la mujer a la que ama ha sufrido un aborto (es decir: es víctima de su biología y de las leyes que le impiden abortar en su país) y además, bisexual, “diferente” eróticamente. Morris es homosexual y Graciela, feminista. Reuní, por tanto, en esta novela, a varios personajes heterodoxos; son cómplices y se pueden amar porque se reconocen como víctimas. Son semejantes, en este sentido.⁸¹

Así pues, la novela da paso a estos personajes de manera inesperada, en base a una estructura fragmentaria y aparentemente dispersa, que favorece estos encuentros y que expresa el carácter errático del viaje permanente de Equis, viaje en el que falta un destino, un lugar deseado, un punto de llegada que cese el movimiento errático iniciado en el pasado incierto del personaje. Vagando por ciudades y países diversos Equis encuentra a estos personajes con los que comparte la marginalidad. Parizad T. Dejbord, en su estudio del exilio en la narrativa rossinana, afirma acerca de esta novela: “el concepto multidimensional de exilio es el elemento que organiza y estructura un texto que se construye a partir de la instalación de la multiplicidad, de la dispersión y de la fragmentación.”⁸² En la novela se intercalan textos diversos (notas, artículos, un diario de a bordo, cartas, poemas, citas, etc.) y fragmentos de la descripción del tapiz de la catedral de Gerona. Esta heterogeneidad de textos, géneros y estilos sumada a la omisión y distorsión de información que ejerce el narrador omnisciente en tercera persona infunden en el lector la sensación de una lectura inacabada, ambigua, llena de

⁸¹ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 100.

⁸² Parizad T. Dejbord, Op. cit., capítulo 4, página 126. Véase, también el artículo de Sonia Mattalía titulado “Islas a la deriva, identidades flotantes: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, en *La isla posible. III Congreso de la AEELH* (Alicante, Universidad de Alicante, 2001) donde estudia la partición del texto y de la aventura de Equis, además de lo que ella llama “el delirio de la escritura”.

incertidumbres y no de verdades asentadas; una lectura en la que tiene cabida la multiplicidad semántica, con todas las posibilidades que evoca. *LNL* muestra una caleidoscópica perspectiva del mundo y de las relaciones humanas articuladas a partir de la experiencia del exilio, asimismo es una novela llena de intertextualidades y referencias a las múltiples formas del arte y la cultura desde un enfoque posmoderno contagiado de existencialismo, humor e ironía.⁸³

Equis protagoniza un oscuro periplo, a bordo de la simbólica nave de los locos, en el transcurso del cual muestra mediante sus reflexiones, sus reacciones y sus encuentros y desencuentros, la experiencia dolorosa y formativa del exilio, no exenta de humor e ironía.⁸⁴ La nave se erige como símbolo tomado de la tradición para representar la expulsión de la sociedad de aquellos que no acatan su orden, ya sea por carecer de cordura, ya sea por representar una amenaza ideológica contra él. Comenta Jorgelina Corbatta: “la nave consiste en un réplica del mundo en pequeña escala y tiene algo de “ghetto” y de cárcel.”⁸⁵ La nave condena al exilio y la marginalidad permanentes a los orates y a los disidentes, encerrados todos en una nave que los etiqueta como locos, es decir, como seres carentes de razón y entendimiento, por no

⁸³ Vid. en este trabajo el apartado IV.3 dedicado al estudio de la intertextualidad, en el que se estudia particularmente la intertextualidad externa que ofrece esta novela.

⁸⁴ Dejbord define esta novela como parte de las llamadas “novelas del exilio” que se escribieron en las décadas 70 y 80 por escritores exiliados de países del Cono Sur a raíz de las dictaduras que se impusieron allí durante esos años. Sin embargo, considera esta novela de Peri Rossi como ejemplo original y único de “novela del exilio” ya que, al contrario que las novelas adscritas a este título, *LNL* no recoge la contraposición de espacios (el allá conocido y el acá desconocido que se veía, por ejemplo en *Rayuela*, entre otras novelas del exilio), ni tampoco se ocupa en retratar el dolor de un exilio nostálgico e idealizador del espacio perdido. Afirma: “Divorciado de precisiones geográficas binarias, de la exploración psicológica y, muy frecuentemente, del desplazamiento geográfico, el “viaje” instala el fenómeno del exilio en las experiencias vivenciales de los personajes de la novela. Sin embargo, nunca se articula en la novela un discurso subjetivo sobre el exilio construido únicamente sobre el dolor o el llanto. Textualmente, se acude al humor y a la parodia para articular una posición de distancia objetiva con respecto a dicha experiencia. Esta distancia es lograda también a partir de la presencia de un narrador omnisciente, en tercera persona, no representado en el texto, que no es un personaje de la ficción.”, Op. cit., capítulo 4, página 125. La novela se desmarca de la acostumbrada construcción biográfica de las “novelas del exilio”, niega el desarrollo psicológico de los personajes y rechaza el testimonio histórico a favor de un narrador que presenta informaciones ambiguas, que juegan con lo ficticio y lo real, confundiendo toda posible clasificación biográfica o histórica.

⁸⁵ J. Corbatta, “Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”, en *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, nº 1, 1994, páginas 167-183. La cita pertenece a la página 171.

compartir las ideas del orden impuesto por la tradición y la fuerza.⁸⁶ La idea del desplazamiento social y espacial al que hace referencia esta nave de locos, se acompaña de otras evocaciones: el viaje se produce en algunos personajes de forma voluntaria como forma de transgredir y liberarse del orden impuesto, el cual se rechaza; el viaje puede organizarse también en el eje temporal a través de la memoria y el motivo de la infancia o en el eje cultural, mediante la multiplicidad de referencias a lecturas, textos fílmicos, históricos y musicales que remiten a la nostalgia y al desplazamiento.⁸⁷ La ausencia de espacio propio provoca el extrañamiento y dislocación del propio exiliado respecto a sí mismo. Equis refleja una identidad borrosa y múltiple, como múltiple y pluridimensional es el concepto del exilio.⁸⁸ Este personaje sin nombre propio, quien toma por propia iniciativa una letra significativa del abecedario para identificarse, viaja de una ciudad a otra con los mismos objetos y en cada lugar compra los mismos libros.⁸⁹ Equis es el extranjero, el exiliado, el extraño, el ex-céntrico, aquél que no tiene identidad ni pretende simularla, ya que no desea estar determinado por ella. La letra equis, elegida por él mismo como nombre, lo identifica a la perfección como figura

⁸⁶ Señala Dejbord acerca del motivo de la nave de los locos: “*La nave*”: por un lado apunta a la travesía impuesta; el viaje marítimo como castigo nos remite directamente al exilio como medida punitiva. “*De los locos*”: por otro lado, la “locura”; condición de “diferencia” se convierten, textualmente, en coordenadas del exilio, en los criterios que configuran su articulación conceptual y su presencia organizadora en la novela. Esos dos elementos mantiene, además, una relación causal. La condición de diferencia es el determinante que genera el desplazamiento, su efecto.” Op. cit., capítulo 4, página 138.

⁸⁷ Vid. Dejbord, Op. cit, capítulo 4, páginas 139-141.

⁸⁸ J. Corbatta, Ed. cit., comenta acerca de la identidad de Equis: “Pero, en la práctica, ¿qué significa para Equis ser extranjero? Ante todo un intenso sentimiento de *orfandad* que lo vuelve altamente vulnerable ante los seres humanos (sobre todo mujeres) que encuentra a su paso (...)”, página 173. Equis se muestra intimidado por las mujeres: la Bella Pasajera, Julie Christie en el film, la desconocida a la que invita a una copa. “Emite balbuceos ante una desconocida en un café que lo toma por loco porque -como el mismo Equis se explica a sí mismo- “la extranjería es una condición sospechosa” para el ser sedentario que “cree que se nace extranjero, no que se llega a serlo”. Orfandad que lo vuelva asimismo extremadamente vulnerable ante ancianas de aspecto maternal (la del metro o la de la isla)” página 173. Señala SA como otra novela del exilio aunque con la variante del exilio amoroso “el protagonista será el exiliado de la mujer que ama.” *Ibíd.* Pero Equis no se conforma con esta situación e inventa “estrategias defensivo/ofensivas que le permiten protegerse y, a la vez, afirmar su amenazada identidad.” *Ibíd.* Estas estrategias son: el ocio en las plazas donde conversa con otros marginados: los ancianos y los niños, y su plan de lectura particular en el bus.

⁸⁹ *LNL*, capítulo V. Equis instala en su buhardilla diversos objetos que siempre lleva consigo y compra a la ciudad que llega los mismos libros: “La Biblia, La Odisea, La Eneida, Robinson Crusoe, Los viajes de Gulliver, Los Cuentos, de Poe, El proceso, La metamorfosis, Los Epigramas, de Catulo y los sonetos de Shakespeare.” (página 36), además de un diccionario viejo. Como se puede ver, la mayoría de estas obras hacen referencia al motivo del viaje y a la marginalidad.

errática, ambigua y vaga del individuo desplazado. Comenta Dejbord:

Previo a la lectura del texto, la asignación de *Equis* (X), como nombre propio de su protagonista anuncia, la imposibilidad de atribuirle una identidad singular y fija, al instalar la ambigüedad, la multiplicidad y el anonimato como coordenadas de su subjetividad.⁹⁰

Esta letra escapa a toda clasificación: niega la identidad singular del individuo y establece un interrogante acerca del sexo del sujeto y de su identidad genérico-sexual, con lo cual no es posible asignarle ninguna preferencia sexual concreta ni un rol social asociado culturalmente a su sexo. Equis es un ser ajeno, no se inscribe en ninguno de los índices clasificatorios de la sociedad excepto en aquél que remite al exilio y la marginación. Raúl Rodríguez-Hernández comenta al respecto:

Al no poseer un nombre propio que construya su individualidad, Equis se ha despojado de su propia identidad, de la identidad heredada de su padre. Simbólicamente, se ha despojado de sus raíces, de su familia y del tronco común de su grupo. Nombrar, dar un nombre, en la mayoría de las culturas es un acto que confiere identidad; nombrar es la transferencia del “Nombre del Padre” (...) y la transferencia de formas culturales y del lenguaje. Por eso, tener nombre y “nombrar” al mundo- como un acto adánico- es estar en control del lenguaje, de su sintaxis (y, como ya se sabe, sintaxis significa orden, sistema, propiedad) y del orden simbólico. Equis no nombra nada, no desea participar en el sustento de la realidad que lo envuelve, como tampoco en la construcción del orden social. De ahí su desarraigo de viajero sin rumbo determinado, protagonista del “viaje nunca terminado” (...) ⁹¹

El segundo capítulo de la novela comienza así: “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir.”⁹² En esta enumeración de palabras asociadas por significado y forma, la letra equis remite inmediatamente al

⁹⁰ Parizad T. Dejbord, Op. cit., página 143.

⁹¹ R. Rodríguez-Hernández, “Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, n° 1 (1994), página 129. A ello añade en la misma página: “Equis no tiene reparos en despojarse o en alterar sus actividades sexuales con la misma facilidad que eliminó su nombre propio.”

⁹² *LNL*, página 10.

personaje y define su condición.⁹³ Este capítulo se encabeza con una cita de la Biblia, que es la que provoca la asociación de términos citada arriba, que la propia Peri Rossi resume y comenta en su artículo:

En la Biblia, en el Libro del Éxodo, se recoge la siguiente admonición: “Y no angustiarás al extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto.” Si hubo de hacerse esta recomendación, es sin duda porque “el extranjero”, el “exiliado”, es decir, el otro, suele ser el chivo expiatorio, la víctima propicia de la inquietud, la hostilidad que se cierne sobre ellos. Suma ceguera del locutorio, del lugareño, que ignora que él, a su vez, es el extranjero, el exiliado de los demás. “Nadie nace extranjero, sino que llega a serlo”, hice decir a Equis (...) observación perogrullesca que sin embargo hay que repetir, por esa pueril fantasía humana de creerse los dueños de algo: de un trozo de tierra, de una patria, de una religión, de unos mares, de un pasado histórico. No se es extranjero: se está, a veces, en situación de extranjería, y es una circunstancia intercambiable: alcanza con trasladarse de una frontera a otra (...)⁹⁴

La intercambiable e involuntaria condición del extranjero es remarcada por el propio Equis en la nota final del capítulo IV, donde este personaje rememora con nostalgia un episodio lleno de ternura ante una mujer que acaba de conocer, uno de los pocos personajes no exiliados que se recogen en la novela.⁹⁵ Véase el fragmento:

-¿Es usted extranjero? -le preguntó la mujer, como si eso tuviera mucha importancia. Equis se fastidió.

-Sólo en algunos países -le contestó- y posiblemente no lo seré durante toda la vida.

Ella lo miró con cierta sorpresa.

⁹³ Acerca de ello afirma también Dejbord: “Nuevamente, el signo exilio funciona como clave que vincula a todos los significantes de la identidad de Equis, construidos algunos a partir de asociaciones fonéticas - *Ex*, *Éxodo*, *Extranjero*, *Extrañamiento*, *Expulsión*, *Exilio*- y, otros, a partir de nexos conceptuales -por una parte nociones de marginalización: anonimato, soledad, incomunicación y transgresión y, por otra, movimientos de dislocación: viajes, nacimientos y expulsiones.” Op. cit., capítulo 4, página 145.

⁹⁴ C. Peri Rossi, “Estado de exilio o ida y vuelta”, Ed. cit., página 17. La asignación de una letra como nombre del personaje remite, además, a la escritura de Franz Kafka y a sus personajes simbólicos, carentes de identidad.

⁹⁵ Esta mujer que Equis conoce un día y que le recuerda a otra mujer que conoció, es un ejemplo clave de personaje dotado de espacio y carente de la capacidad de comprensión hacia los marginados y exiliados. Toma a Equis por loco, desconfía de él y no se identifica en ningún momento con su dolor. También está el dueño de la agencia de viajes en autobús a la clínica abortista de Londres, llamado José, entre otros personajes no exiliados que aparecen de forma breve en la novela y muchas veces sin un nombre que los identifique.

-No nací extranjero -le informé-. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia. Usted misma podría llegar a serlo, si se lo propusiera, aunque no se lo aconsejo. Por lo menos, no de una manera definitiva.⁹⁶

El exilio remite tradicionalmente a una oposición binaria (dentro/fuera) que la cultura androcéntrica defiende en su concepción del orden de la realidad. La realidad se organiza desde su punto de vista mediante oposiciones de elementos tales como hombre/mujer, integrado/rebelde (que equivale a la oposición cuerdo/loco en ese orden), nativo/extranjero, etc. Este sistema binario privilegia uno de los miembros de la oposición sobre el otro, otorgándole un poder y una presencia que al otro se le niega. Equis, tomado como exiliado, loco y rebelde, es decir, como elemento no privilegiado de la oposición, invalida este sistema mediante la afirmación que se recoge en la cita de arriba, de la *mutabilidad* y la *reversibilidad* de la condición del sujeto dentro de ese esquema binario.⁹⁷ Una vez comprendida la idea de que la oposición no es estática, el exiliado predica la hospitalidad como medida para evitar la exclusión, tal y como anunciaba la Biblia en los textos del Éxodo y del cual se extrae la cita que encabeza el capítulo II de la novela. A las propiedades de mutabilidad y reversibilidad que señalaba Equis para el exilio, añade Dejbord la condición de la *contaminación*: “Es decir, dentro de la misma oposición binaria puede ocurrir que las características que, supuestamente, definen la identidad social de un miembro de la oposición se hallen duplicadas en su

⁹⁶ LNL, “El viaje, IV: Historia de Equis”, página 29. También en el poema de Equis titulado “Las leyes de la hospitalidad”, intercalado en el capítulo V, el personaje menciona la cualidad de la reversibilidad del exilio con estos versos: “Una vez, por cortesía, me enamoré de una extranjera./ (Condición reversible de la extranjería:/ yo para ella también era un extranjero.)” Este poema deja entrever las diferencias que los personajes que provienen de otros lugares o residen en lugares distintos deben conciliar para comunicarse entre sí. Equis narra su amor por una extranjera a la cual acoge hospitalariamente, pero ese amor venido de la hospitalidad (en referencia a la ley de hospitalidad que expresa la cita bíblica introductoria del capítulo II) lejos de consolar a la amada, le recuerda su condición de extranjera. El amor se rompe y Equis, contagiado por la extranjería de la mujer se vuelve extraño en su propia tierra. El amor es capaz de borrar las diferencias de origen entre los individuos: en este caso, es el motivo que provoca el cambio en la condición de nativo de Equis, el cual se vuelve extranjero. Por ejemplo: “Cuando se fue/ me quedé muy solo,/ mi lengua ya no era la mía,/ balbuceaba palabras raras,/ vagaba por los alrededores/ de una ciudad vacía/ y en la hospitalidad,/ perdí mi nombre”, página 40.

⁹⁷ Vid. Dejbord, Op. cit., capítulo 4, páginas 155-163.

“opuesto” y viceversa.”⁹⁸ Así, toma como ejemplo el capítulo homónimo de la novela, el número VIII, y señala la caracterización de Artemius y de Glaucus como personajes cuya cordura y locura resultan ambiguas y equívocas. De esta manera, en la novela se señala la invalidez de la oposición nativo/exiliado y de cualquier práctica exclusionista practicada a partir de ella. La identidad de Equis se vuelve múltiple y fragmentaria, rechazando así la identidad única, determinante y prefijada para cada individuo dentro del marco de la sociedad androcéntrica. La propia morfología de esta novela, fragmentaria y múltiple, traduce el deseo de derribar conceptos tradicionales monológicos y unitarios. También en la auto-asignación de la equis como nombre propio por parte del personaje principal de la novela se quiebra otra oposición tradicional, la de hombre/mujer, en la cual el elemento secundario y marginal es la mujer. Equis se muestra como un personaje de sexualidad masculina que tiene ocasionalmente relaciones heterosexuales, pero cuya condición de viajero perenne le lleva a tener una identidad genérico-sexual indefinida, en base a continuas reformulaciones que le plantean sus experiencias.⁹⁹ Por ejemplo, cuando conoce a Graciela, pero especialmente a Lucía, estos encuentros “le van proporcionando claves hacia la reformulación de su propia relación con el mundo, con las estructuras de poder y con su identidad genérico-sexual.”¹⁰⁰ Equis presencia el espectáculo porno de Lucía vestida como un hombre, con un hombre o una mujer vestido/a de mujer. En esta experiencia llena de significados y ambigüedades se observa la naturaleza múltiple de estos personajes, los cuales escapan a toda clasificación unitaria o esencialista proveniente de la tradición patriarcal heterosexista. Esta forma de constituirse se erige

⁹⁸ *Ibíd.*, página 158.

⁹⁹ Raúl Rodríguez-Hernández comenta: “La alteridad sexual de Equis se ve en la transgresión que él hace de las normas sociales, éticas, religiosas, de decoro, que estipulan lo que debe ser una conducta sexual “apropiada”. La transgresión de Equis va desde el acto del simulacro erótico hasta las formas de actividad sexual que, ante los ojos de las normas sociales, podrían considerarse “reprobables” o “degeneradas.” (Ed. cit., página 129)

¹⁰⁰ Dejbord, *Op. cit.*, página 161.

como una muestra de rebeldía a este orden tradicional y represivo, como afirma Dejbord:

Los personajes Lucía y Equis encuentran la liberación de un determinismo opresivo cultural en la re-formulación activa de sus propias identidades genérico-sexuales. Este acto de transgresión, al no mantenerse dentro de los parámetros de las convenciones sociales, irónicamente los situará nuevamente como exiliados dentro de la cultura dominante.¹⁰¹

Aparte de esto, en la novela, Equis desarrolla otras formas de rebeldía: por ejemplo, un plan educativo personal para llevar la lectura hasta los pasajeros del autobús en una ciudad desconocida: “A este sistema de lectura a la fuerza, Equis lo llama su plan particular de alfabetización.”¹⁰² Este personaje se toma la responsabilidad de culturizar a la población de las ciudades a las que llega y también se encarga de hacerles llegar, en secreto, textos considerados por el gobierno opresor de turno, como subversivos y peligrosos:

En épocas de clandestinidad, no vacila en llevar en el bolsillo unas hojas impresas que desliza en las manos del lector que está aprovechando la página 51 de *Tristram Shandy*, de Sterne, y que contienen una cuidadosa selección de libros que hay que leer.¹⁰³

A este tema se refiere Cristina Peri Rossi en su artículo cuando dice:

El exiliado se convierte en un elemento civilizador allí donde llega porque es un hombre desprovisto, más desprovisto que nadie: no tiene un pasado en común con los habitantes de la nueva tierra, no comparte su memoria, ni sus costumbres, ni sus orígenes, ni a veces, su lengua. Si todo lo separa, si todo lo diferencia del resto, si la relación de identidad con los otros es la de especularidad por contraste, sólo puede vincularse por aquellas partes de su yo no sujetas a la historia, ni al espacio, ni al tiempo. El exiliado, como todo el mundo, tiene hambre, tiene instinto, ha de morir, como todos, pero tiene la

¹⁰¹ *Ibíd.*, página 167.

¹⁰² *LNL*, “El viaje, XI: Las costumbres de Equis”, página 69.

¹⁰³ *Ibíd.*, página 69.

exigencia, además, de abrir su cultura, de ensanchar su cosmovisión para que la relación con los demás no sea de rechazo, sino de comprensión.¹⁰⁴

Equis es un personaje hipersensible, culto y triste. El exilio lo ha vuelto más receptivo: “Los emigrantes tenemos una vida emocional muy inestable” afirma en el capítulo IV, y añade: “Nos volvemos hipersensibles.”¹⁰⁵ La pérdida del espacio original es vivida por los personajes de esta novela con sensibilidad, pero, como ya se ha dicho, su discurso no se instala en el dolor, sino que utiliza el humor y la ironía como instrumentos distanciadores, capaces de instaurar el componente crítico y la visión desmitificadora en el proceso narrativo.

Por otra parte, la ausencia de espacio propio en el exilio de Equis y otros personajes marginales encuentra su contrapartida en el tapiz de la catedral de Gerona, el cual representa un espacio ideal, armónico y saludable. Lucía Guerra-Cunningham en un artículo suyo analiza la presencia del tapiz como “un *locus* de una armonía primigenia en la cual se da la unión indisoluble de Dios, el hombre y el cosmos.”¹⁰⁶ La armonía trascendente del tapiz se refleja en la disposición de las figuras y en la integración de éstas, de naturaleza heterogénea, en el mismo espacio, sin marcas de jerarquía entre ellas (salvo en la posición que ocupa en Pantocrátor). A este respecto afirma Guerra:

¹⁰⁴ C. Peri Rossi, “Estado de exilio o ida y vuelta”, Ed. cit., página 19.

¹⁰⁵ *LNL*, capítulo IV, páginas 30 y 31 respectivamente.

¹⁰⁶ L. Guerra-Cunningham, “La Referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIII, n° 2, mayo 1989, páginas 63-72. La cita pertenece a la página 64. Parizad T. Dejbord analiza la estructura de la novela y establece dos series: una serie narrativa, que cuenta los viajes y sueños de Equis y otra serie, descriptiva, que se refiere al tapiz. Señala, como Cunningham, una contraposición entre estos textos: “Ambas series, que se contraponen en forma y contenido, son representaciones de dos mundos completamente inversos. El mundo estructuralmente ordenado y armonioso del tapiz -que representa la creación del mundo según el Génesis- y el mundo caótico, fragmentado y disperso de la realidad exterior en el que se mueve el protagonista Equis y los múltiples personajes de la ficción. Es un mundo caótico en donde ya no existe la armonía y en donde prevalece la dispersión, la soledad y la alienación, un mundo social configurado por la experiencia del *exilio*. La naturaleza espejular de esta relación es definida -numéricamente- en la correspondencia inversa entre el número de segmentos descriptivos y el número capítulos que integran la serie narrativa.” Op. cit., capítulo 4, páginas 128-129.

Realidad y ficción, centro y orilla son límites que se desvanecen en el espacio mítico y armonioso del tapiz que funciona como realidad y metáfora del universo. Y, en su calidad de estructura perfecta, las figuras del tapiz constituyen una Totalidad invulnerable a todo tipo de mutilación.¹⁰⁷

Esta invulnerabilidad se señala en la novela al afirmar que las partes que faltan del tapiz se pueden reconstruir “en el bastidor de la mente”¹⁰⁸; la existencia de una estructura perfecta, lógica y ordenada en el conjunto de las imágenes que se conservan hace posible esta reconstrucción imaginaria. Esta ordenación circular y concéntrica contrasta con la realidad que viven los personajes exiliados. Señala Guerra:

(...) el tapiz funciona como símbolo de un núcleo de cohesión que está totalmente ausente en las peregrinaciones de Equis, personaje que carece de un nombre y sólo es nominado a partir del anonimato de la sociedad moderna. Su existencia junto con la de los otros personajes constituye, en efecto, hilos y puntadas dispersas, figuras excéntricas que han perdido irrevocablemente todo centro mítico y que se deslizan por los márgenes de otro centro que ha sido totalmente degradado: el Gran Ombligo de la ciudad como signo de la civilización de occidente.¹⁰⁹

Ese Gran Ombligo, esa ciudad moderna occidental, con pretensiones de perfección, progreso y prosperidad, es retratado por Morris¹¹⁰ mediante un lenguaje paródico, ya que se trata de un espacio en el que, lejos de existir la perfección y la armonía, la alienación y la degradación del orden sagrado se contemplan día a día. La ciudad en realidad representa “una individualidad que se dobla sobre sí misma alienándose en lo Mismo, violentamente excluyendo lo diferente para subsumirlo engañosamente en ese Mismo al cual se le adscribe el carácter de universal.” Guerra define esa sociedad como patriarcal y capitalista en la que “los hombres de Ombligo del Mundo hacen arte, política e historia ombliguista basándose en valores epistemológicos

¹⁰⁷ Guerra-Cunningham, Ed. cit., páginas 64-65.

¹⁰⁸ *LNL*, página 21.

¹⁰⁹ L. Guerra-Cunningham, Op. cit., página 65.

¹¹⁰ Véase su apéndice en el capítulo significativamente titulado “XVI: Morris, un viaje al ombligo del mundo”, de *LNL*, en las páginas 119-124.

que son característicos del falologocentrismo (dominio del objeto, determinación de una estructura y de un centro, extensiones pragmáticas de la dilucidación teórica).”¹¹¹ Por tanto, esta ciudad moderna con pretensiones de perfección no se equipara al tapiz de ninguna manera. “Marcada por la vanidad, la ambición y el egoísmo, llena de un ruido infernal, de pobreza y de suciedad, la metrópolis moderna se presenta en *La nave de los locos* como la antítesis y el contra-espacio de “El tapiz de la creación”.”¹¹²

Por otra parte Guerra hace notar un aspecto interesante en la naturaleza del exilio de Equis. Según ella, Equis se constituye como héroe anti-épico que “representa en la novela la modalidad liberadora del exilio.”¹¹³ No hay aventura épica, como en los textos antiguos de viajes míticos, ni tampoco un proceso de aprendizaje como en la *Bildungsroman* puesto que en ambos tipos de narraciones, el héroe culminaba su trayectoria con su incorporación útil a la sociedad, la cual lo aceptaba como héroe. En el caso de esta novela, como hace señalar Guerra, Equis se mueve por los aledaños de una sociedad corrompida en la que se rechaza al extranjero y se le impide formar parte de su orden exclusivo e impositivo. Además, en la propia naturaleza de Equis, y en su nombre, se realiza la esencia misma de la extranjería permanente. No hay tierra prometida para Equis, no hay aventura épica, por tanto, para un personaje que simboliza al exiliado, al viajero sin descanso, embarcado en contra de su voluntad en una nave de locos, disidentes y subversivos que no tiene destino, porque no arribará jamás ningún puerto. No hay puertos que acojan este tipo de naves, ya que “la nave errante constituye un signo de la exclusión, del exilio forzado por un orden social que posee como asidero los cuarteles de la razón.”¹¹⁴ La naturaleza anti-épica y marginal de esta nave -por tratarse de un viaje impuesto a los locos, es decir, a los exiliados sociales-, es señalada

¹¹¹ L. Guerra-Cuningham, Op. cit., páginas 66-67.

¹¹² *Ibíd.*, página 67.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibíd.*, página 68.

acertadamente por el mismo Foucault en su famosa *Historia de la locura*, la cual aparece citada por Guerra en su artículo.¹¹⁵ La angustiada vivencia del exilio, sin embargo, muestra un lado positivo. Señala Guerra:

En un eterno viaje sin itinerario y sin sentido, Equis avanza en las aguas ambiguas y pasajeras de distintos países extraños, de espacios a los cuales deliberadamente la narradora omite el nombre puesto que todos poseen la misma marca alienante de la civilización. Y aunque Equis pasa por las experiencias marginalizadoras de la extranjería, la condición del exilio responde a un acto de elección con carácter liberador.¹¹⁶

En este punto Guerra justifica esta reflexión con el ejemplo de la isla que se menciona en la novela en la que se refugian temporalmente los exiliados y los alucinados que han sido rechazados por la sociedad. Pero esta isla no se conforma como paraíso anhelado, ya que tan sólo sirve como refugio provisional, como parada breve en el periplo constante de los personajes. Guerra concluye:

Se anulan así los dos movimientos básicos de nuestra tradición cultural para compensar imaginariamente la condición del exilio y de carencia a través de la nostalgia de una sociedad en el futuro. Y esta negación responde en *La nave de los locos* a una postura ideológica que concibe la sociedad de occidente y sus construcciones culturales bajo un orden falocrático que se aspira a eliminar. En este sentido, entonces, el leit-motif del exilio plasma no sólo una

¹¹⁵ Guerra utiliza la misma edición que se ha consultado para este trabajo: Michel Foucault, *Historia de la locura*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1967. Parizad T. Dejbord expresa en su trabajo de forma similar la cualidad de viaje impuesto que caracteriza el exilio y añade algo más: “En un primer momento, la movilización de la noción del exilio obedece a la necesidad de señalar la naturaleza particular del fenómeno como condición *social impuesta*. Sin embargo, la novela también reflexiona sobre el exilio como concepto necesariamente inscrito en el ámbito de lo personal, en la exploración ontológica de la identidad y de la subjetividad. Esta reflexión se logra textualmente mediante la activación del exilio en la novela como política de marginalización y como acto de *transgresión* llevado a cabo *voluntariamente* por los personajes de la ficción.”, Op. cit., capítulo 2, página 126. El exilio se convierte también en acto voluntario de protesta e inconformismo respecto de las estructuras de poder impuestas, detalle que Guerra también apunta en la cita que sigue en el texto de arriba.

¹¹⁶ L. Guerra.Cunningham, Op. cit., página 68. Parizad T. Dejbord señala el lado positivo del exilio en esta novela: “Si en un primer momento se incorpora conceptualmente el exilio al texto para dar cuenta de determinadas condiciones *sociales impuestas*, en última instancia será activado en la novela como política de marginalización *personal* y como acto de *transgresión* llevado a cabo *voluntariamente* por los personajes de la ficción. Se divorcia, de esta manera, el concepto de exilio de sus coordenadas negativas, de su ubicación como fenómeno o experiencia negativa, como discurso centrado únicamente en el dolor, reformulándose conceptualmente en la novela como experiencia también positiva y liberadora.” Op. cit., capítulo 4, página 168.

dimensión ontológica o política sino también genérico-sexual como estructura que impone relaciones de poder.¹¹⁷

Como ya se apuntaba antes, en la novela es posible captar esta dimensión feminista expresada a lo largo de la narración, al principio de forma sutil y puntual, mediante comentarios, símbolos y situaciones que se observarán más abiertamente y con más frecuencia en los últimos capítulos, desde que Graciela y Lucía hacen acto de presencia. La primera hace ver la persistencia de ritos y conductas que marginan y someten a la mujer en una sociedad falocéntrica en la que lo femenino es considerado como lo otro, como la segunda naturaleza, asociada con motivos negativos y disociada del poder.¹¹⁸ Lucía, por otro lado, representa a la mujer estigmatizada por su embarazo, sometida por el azar a un estado que no desea y a un viaje oscuro a la clínica abortista, espacio representativo de la marginalización femenina.¹¹⁹ El enigma soñado, que finalmente resuelve Equis gracias a una prostituta apaleada que le ofrece pistas y a su reencuentro con una ambigua Lucía, plantea el problema de los géneros en la sociedad regida por el orden falocrático tradicional. El mayor homenaje que un hombre puede ofrecerle a la mujer que ama es su virilidad:

¹¹⁷ *Ibíd.*, página 69. Véase, en relación con esto, el artículo de Elia Kantaris, “The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi”, *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXV, nº 3 (july 1989), páginas 248-264. Como se verá en el apartado del feminismo, Kantaris destaca la relación que se establece entre la opresión dictatorial de un orden inconfundiblemente patriarcal y la negación del deseo femenino. En las páginas 254-262 Kantaris analiza *LNL* desde un punto de vista feminista, como se recoge en el apartado VI.2 de “Los OTROS” en este trabajo.

¹¹⁸ Véanse sino las conclusiones de su encuesta a los escolares respecto al mito de Adán y Eva y su estudio de las infibulaciones practicadas en África. Al mismo tiempo, Graciela deja entrever el tipo de trabajos que se adscriben a lo femenino, como el de vendedora de cosméticos, por ejemplo.

¹¹⁹ Otros espacios que Equis asocia al estado de marginalización son los manicomios y las cárceles, entre otros, en la página 176. Véase en relación a este tipo de asociaciones el estudio de Parizad T. Dejbord, en concreto, apartado titulado “Sistemas de equivalencia”, *Op. cit.*, capítulo 4, páginas 146-155. En este apartado Dejbord estudia las relaciones de equivalencia que se dan entre los personajes de la novela y las clasifica en tres tipos: relaciones paralelísticas (por ejemplo, la historia de la soledad de Kate, la joven que se suicida, y la depresión de Equis, que también se siente solo), relaciones de oposición ético-moral (Equis frente a José, el dueño de la agencia de viajes en autobús a Londres) y, por último, relaciones establecidas por el propio Equis (véase el ejemplo al comienzo de esta cita) o relaciones de contacto entre los personajes que establecen nuevas asociaciones y paralelismos (Gordon, el astronauta equipara su exilio al de Equis) o relaciones de oposición que establece un personaje no exiliado con otro personaje exiliado (la mujer desconfiada que Equis invita en un encuentro fortuito en la calle).

De este modo se desconstruye en el texto el núcleo básico de la virilidad en sus connotaciones de potencia y de dominio como reafirmación del orden falocrático y que se representa simbólicamente a través de la escena fílmica en la cual Julie Christie es violada por una máquina infernal.¹²⁰

En relación con esto, por tanto, la representación ambigua de Equis y de Lucía se muestran como formas de subvertir el orden patriarcal y jerárquico de los géneros, el cual privilegia al hombre al considerarlo la primera naturaleza y margina a la mujer, la segunda naturaleza. La ambigüedad rompe el esquema dual tradicional de los sexos, situados en oposición por el orden patriarcal, e invalida ese orden y ese poder falocéntrico, el cual promueve la anulación del sexo femenino por parte del masculino. La ambigüedad y la heterogeneidad de discursos ofrecen la posibilidad de alcanzar la armonía anhelada:

Es desde esta ambigüedad que anula las jerarquizaciones de lo épico androcéntrico como debe comprenderse la trayectoria de Equis significativamente iniciada en la primera sección por un sueño en el cual lo significativo y lo insignificante, la paja y el grano están mezclados.¹²¹

La eliminación del poder falocéntrico supone la desaparición de las estructuras de poder que afectan no sólo a lo sexual sino también al ámbito de lo social, político, económico y cultural.¹²² Hay que tener en cuenta que, si al principio el tapiz de la

¹²⁰ L. Guerra-Cuningham, Op. cit., página 70. Parizad T. Dejbord señala al respecto: “Mediante la entrega a ésta (Lucía) de su “virilidad”, Equis propone un nuevo modelo de sujeto masculino -aquél que renuncia al poder- y una nueva forma de amar -de igual a igual. Por lo tanto, la entrega de su virilidad no significa una castración anatómica auto-infligida, sino la renuncia al falo como símbolo cultural de poder asociado tradicionalmente con la subjetividad masculina.” Op. cit., capítulo 4, página 167.

¹²¹ L. Guerra-Cuningham, Op. cit., página 71. Guerra, además, pone como ejemplos de armonía anhelada por los personajes la representación simbólica de las relaciones amorosas entre Morris y Percival y entre Equis y la anciana obesa. Relaciones armónicas en las que no se observa en ningún momento actitudes de dominio o violencia fálica.

¹²² Afirma Guerra: “En la compleja textura significativa de la novela, la ambigüedad trasciende, por supuesto, la literalidad de lo exclusivamente sexual para hacer de la virilidad omnipotente la estructura de poder que domina todas las actividades de la sociedad moderna a niveles tales como los de la dictadura y represión, capitalismo y explotación, creación artística y poder editorial. De este modo la Ley del Padre se inscribe como signo que hace del Falo el núcleo sobre el cual se construye no sólo el sistema económico

creación representa la armonía perfecta, ahora, conocido el testimonio de Eva,¹²³ se sabe que representa también el orden falocéntrico que establece la marginalización de la mujer, en tanto en cuanto se la señala por la tradición teleológica androcéntrica como nacida de la costilla del hombre, culpable del Pecado Original y de la consiguiente expulsión del Paraíso. Este orden teleológico se derrumba al resolverse el enigma planteado a Equis (cae el “Rex Fortis”, es decir, el Pantocrátor).¹²⁴ Por último, la novela concluye con la señalización de la falta de los meses del año en el tapiz y dos de los cuatro ríos del Paraíso, lo cual señala para Guerra la ruptura del sistema falologocéntrico “que concibe el devenir histórico en una linealidad de carácter teleológico”¹²⁵ y destruye la perfección aparente de la estructura de la tela, en la que están ausentes dos de los cuatro vértices del mundo (los ríos de Paraíso) que mantienen el centro en su lugar.

Cuatro vértices que revierten a un centro subversivamente anulado por una posición ideológica que ha hecho del exilio y el excentrismo la negación de todo Paraíso mistificante y la afirmación de la identidad en la zona fluida de una ambigüedad que se opone al orden o al poder.¹²⁶

Olivera-Williams resume el dilema planteado en esta novela en breves palabras

sino también todos los órdenes simbólicos de las relaciones humanas, el conocimiento y la imaginación.” Op. cit., página 71.

¹²³ Véase la sección de la novela titulada “Eva”, en particular, el texto inicial de dicha sección en la página 153.

¹²⁴ Vid L. Guerra-Cunningham, Op. cit., página 72 que se refiere a la página última de la novela, donde Equis revela el enigma ante el rey de sus sueños.

¹²⁵ *Ibíd.*, página 72. Añade Guerra que esta concepción “infunde el elemento de la evolución en toda trayectoria de sus héroes imaginarios y ha estructurado todos sus relatos en términos de iniciación de la fábula, desarrollo y desenlace.” A ello se debe que Peri Rossi en esta novela niegue la trayectoria épica tradicional con la eliminación del héroe épico y el espacio ideal. Equis no es un héroe, Equis no regresa a la patria, porque su viaje es involuntario y porque no hay puertos acogedores para los marginados en las sociedades modernas. La armonía anhelada no es un espacio sino un nuevo orden de vida, armónico, heterogéneo y ambiguo, liberado del falocentrismo y el heterosexismo.

¹²⁶ *Ibíd.*, página 72. Otros artículos que analizan esta novela y también el fenómeno del exilio son los de José Mas, “El viaje, mito estructurador de la literatura de Cristina Peri Rossi”, Lucía Invernizzi Santa Cruz, “Entre el tapiz de la expulsión del Paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos*”, Gabriela Mora, “*La nave de los locos* y la búsqueda de la armonía”, todos en Rómulo Cosse, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.

con las que se cerrará este apartado:

(...) Equis, ser que carece de las características estereotipadas de su sexualidad y, por lo tanto, carece de nombre, ya que el suyo es el signo matemático de una incógnita, descubre al final de su viaje simbólico por la cultura occidental -viaje por los libros, por el arte, por el cine, por las tradiciones populares, por la historia desde la perspectiva del exilio- que: “El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad” (196). La virilidad, origen de la supremacía que se le atribuye al hombre por el poder simbólico de su falo, ese poder que ha legitimado sólo los deseos del sexo masculino en la creación de naciones, en la escritura de la historia, en el patrón de la conducta heterosexual, es lo que debe (re)examinarse para que los deseos de la otra mitad del mundo tenga asimismo la posibilidad de una existencia simbólica y para que no se corra el riesgo de la formación de una “contrasociedad”, de esa *atopía* de la que habla Julia Kristeva en “Women’s time”.¹²⁷

También en los cuentos, como se ha mencionado anteriormente, el exilio es retratado desde la experiencia de unos personajes marginales. En el cuento homónimo de *TD* el exilio se representa a través del fracaso político de los revolucionarios en los años previos al golpe de estado en el Uruguay. La historia se cuenta a través de la mirada de un niño que tiene dos padres, tras el divorcio de su madre del padre 1º, el chico se ve obligado a obedecer y convivir con el padre 2º, como él mismo los llama. Entre ambas figuras paternas existen perspectivas marcadamente diferentes acerca de la política, la economía y la sociedad en virtud a su respectiva ideología y a la posición económica que ocupan. El padre 1º es un hombre sumido en la indigencia, un intelectual cuyo proyecto revolucionario ha fracasado y el cual se halla marginado por la sociedad de los vencedores. Este personaje frágil, anonadado por los acontecimientos, hasta tal punto que es incapaz de desarrollar ningún plan de vida, asume el rol pasivo de los marginados incluso ante su hijo. El padre 2º es, en cambio, un próspero hombre de negocios, relacionado directamente con las estructuras de poder de la dictadura, y cuyo rasgo principal de carácter es su seguridad y su autoritarismo. El niño establece una

¹²⁷ M^a Rosa Olivera-Williams, “*La última noche de Dostoievski: la escritura del deseo o el deseo de la escritura*”, Ed. cit., páginas 187-188.

relación de distanciada obediencia con el padre 2º, mientras que con el padre 1º siente gran simpatía. El exilio social del padre 1º, que proviene de su afiliación ideológica y política, en cierto modo iguala el exilio social de su hijo, el cual por su corta edad carece de todo tipo de autoridad o control sobre su vida. A nivel alegórico, el padre 1º representa la facción liberal uruguaya, incapaz de solucionar la crisis económica del país o de articular una respuesta política alternativa, mientras que el padre 2º representa la facción dictatorial y vencedora, cuyo símbolo lo constituye la máquina que le muestra al niño. Una máquina que representa la obediencia ciega e impersonal, en palabras de Cynthia A. Schmidt:

The machine represents its impersonal and alienating rule as well as the sterile and unimaginative future to be created in a country where intellectuals were considered subversives, and the most talented and creative people were censored, imprisoned, tortured and exiled.¹²⁸

La madre, por otro lado, representa para Schmidt la sociedad uruguaya, débil y subordinada al estado paternalista.¹²⁹ El chico representa las nuevas generaciones que crecen bajo el mando y el ejemplo de la dictadura, las cuales acusan la tensión entre las dos facciones: el chico siente lealtad por su padre 1º pero debe obedecer al padre 2º. Padre 1º e hijo son componentes de la marginalidad y el exilio social. Por otra parte, el niño sueña constantemente con un dinosaurio que le provoca miedo y familiaridad. El brontosaurio es un símbolo que en el sueño final se fusiona con la identidad del niño y se vuelve, según Schmidt: “a paradoxical creature: he is baby-like but prehistoric, fearful yet familiar. He opposes Father nº 2’s vision of the future as a supercomputer - the irruption of this irrational nightmare was not calculated in Father nº 2’s meticulous

¹²⁸ Véase el análisis de Cynthia A. Schmidt en su artículo “A Satiric Perspective on the Experience of Exile in the Short Fiction of Cristina Peri Rossi”, *The Americas Review*, Vol. 18, nº 3-4 (1990), páginas 218-226. La cita pertenece a la página 221.

¹²⁹ Idem.

plans for obedience, order and progress.”¹³⁰ Los símbolos que expresan la alucinación paranoica del perseguido muestran una forma más de interpretar el mundo para Peri Rossi. La realidad interpretada es la pesadilla del Cono Sur en las décadas 60 y 70, donde surgían dictadores y se multiplicaban las desapariciones. El dinosaurio, entonces, representa para Schmidt:

(...) an oneiric representation of paranoia of persecution at both a personal and political level. The prehistoric dinosaur represents the repressed horror at the torture and abuse of the regime wich had accumulated gradually behind the boy's submissive daytime facade. The dinosaur is the revelation of the future, suggesting an apocalypse when the youth rise up against the absurd and alienating structures of the military dictatorship.¹³¹

En este cuento, pues, van parejas la crítica a las dictaduras y la crítica al exilio social en el que se ven sumidos involuntariamente los perdedores en la disputa ideológica y política. Peri Rossi continúa su lucha contra las dictaduras y sus consecuencias, adelantando el germen de la revolución en los jóvenes.

El cuento titulado “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, también en *TD*, narra más extensamente la experiencia de exilio de un padre y su hija, donde la niña, llamada Alicia, toma el papel activo, como afirma Kaminsky:

(Alicia) assumes the role of parent when she and her father are in exile in Spain. In the improbable disguise of a South American Indian (the European confusion about the meaning of Latin America enables her to carry off the masquerade) she begs enough money for them to live. Her father, at a loss in Europe like the other male exiles in these stories, is politically, economically, and socially impotent.¹³²

El exilio incapacita a unos y activa a otros. Esta experiencia dual separa a ambos

¹³⁰ *Ibíd.*, página 222.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Amy Kaminsky, *Reading the Body Politic*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993., capítulo 3: “The Presence in Absence of Exile”, página 38.

personajes y reestructura sus relaciones. La niña reacciona movida por el disgusto y por la rebeldía, el padre, conmovido por el trauma de la expulsión, se refugia en sí mismo y en su hija, incapaz de reaccionar.

Alicia suspiró consciente de sus responsabilidades. No era una tarea muy agradable tener que responsabilizarse de un padre, o de una madre, en estos tiempos difíciles. Aunque su padre no era muy rebelde, a veces pretendía tomar decisiones por su cuenta, y las empresas que iniciaba a partir de esas decisiones, casi siempre eran un fracaso. Entonces, no lo criticaba demasiado, porque su padre era muy sensible y temía desalentarlo; había que estimular el crecimiento de su personalidad, aunque fuera a través de esas iniciativas tan desgraciadas.¹³³

En el pasado de ambos personajes hay una esposa que los abandona (abandona a un marido intelectual burgués) para unirse a la guerrilla. Padre e hija se ven obligados a exiliarse y se desplazan en barco a un país¹³⁴ donde no les espera nadie ni son bien recibidos, ya que sólo les espera la burocracia, la sospecha policial y social, en una escena que recuerda invariablemente a Kafka. En este país la lengua es diferente y al mismo tiempo es la misma lengua:

Ella comió entonces dos raciones de pan con mantequilla y mermelada de melocotón, que era como en este país llamaban a los duraznos. En el país de donde venían, a los melocotones les llamaban duraznos. (...)
Las fresas eran frutillas; las frutillas eran fresas, en el país donde habían decidido ir, por hablar el mismo idioma-.¹³⁵

¹³³ “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, *TD*, páginas 54-55. La niña incluso se preocupa por la vida sexual de su padre, sobre la cual éste se siente avergonzado y tímido.

¹³⁴ El país de destino, que constituye según Schmidt “the here and now” es España, opuesto al “over and then” que es el país de origen de ambos personajes. Se trata de una oposición que se repite con estos términos deícticos a lo largo del cuento. (Schmidt, *Op. cit.*, página 222) Además, ese viaje marca un momento importante: “The transition between the home land and the country of refuge -the sea voyage- creates a third space, both in the surface of the narrative and in psychic dimensions. This passage is characterized by loss, symbolized by the loss of time as they sail from west to east. Alicia is incensed by the fact that they have stolen four hours from her. She imagines traffickers in stolen time. (...) Her image creates a metaphor for the exiles’ divestment of their inalienable rights.” (Ed. cit., páginas 224-225)

¹³⁵ *Ibid.*, página 51. Kaminsky analiza el problema de la lengua en la experiencia del exilio y afirma: “The dislocation produced by exile serves to clarify and intensify linguistic identity.” *Op. cit.*, página 43. Por ello considera que Peri Rossi y Valenzuela utilizan el lenguaje como tema importante en muchas de sus obras. “Both writers are relentlessly modern, maintain thick narrative masks, and rupture traditional narrative patterns. Their writing requires constant work on the part of the reader. Peri Rossi asks not for the suspension of disbelief of anecdotal fiction, since her stories often have no plot, but rather for a

Pero el mismo idioma no les facilita las cosas, ya que deben sobrevivir en la marginalidad y aprender que la rebeldía individual está condenada al fracaso, como se ocupa en repetir el padre de Alicia.¹³⁶ Este hombre se siente paralizado por el sentimiento de fracaso y humillación: el trato recibido en el país de destino y el trabajo que debe desempeñar como vendedor de jabones -en lugar de su fallida labor de escritor y ensayista (el título del cuento es el título de uno de sus trabajos)- confirman estos sentimientos. Pero conserva una débil esperanza en la nueva generación de niños criados en la crisis y el exilio, los cuales, desde el punto de vista del padre de Alicia, son niños y niñas fuertes, decididos y resistentes, como su propia hija. Sin embargo, Alicia no se muestra de acuerdo. El exilio ha creado una fisura entre lo que se es y lo que se muestra y entre las mismas relaciones familiares: Alicia es una sobreviviente que sufre en silencio a pesar de su apariencia invulnerable y rebelde y su padre no es capaz de ver esa angustia ni de interpretarla, demasiado sumido en su propio sufrimiento.¹³⁷ En este cuento, como se puede comprobar en el papel de la madre de Alicia y en la propia Alicia, se observa un marcado cambio de roles entre los personajes masculinos y femeninos. El padre asume el rol pasivo y sumiso, mientras que su mujer se va a las guerrillas y su hija se ocupa de criarlo y de buscar una fuente de ingresos.¹³⁸ El exilio se convierte en motivo de acción y parálisis, en crítica del poder y del fracaso de los liberales, incapaces de impedir el golpe de estado. Peri Rossi se muestra implacable con los vencedores y con los vencidos y no duda en exponer la falsedad y la perversidad de

submission to emotive states.” *Ibíd.* Así, Kaminsky observa en *MEI* el ejemplo de “Las avenidas de la lengua”, donde su protagonista considera la lengua como un refugio “because is a connective device, and not only because it can conceal and project even as it reveals.” *Op. cit.*, página 44.

¹³⁶ *Ibíd.*, páginas 51 y 52.

¹³⁷ Schmidt afirma: “However, since Peri Rossi’s vision of a disharmonious and fractured world allows for no heroes, Alicia’s final words serve to demystify this elevated vision of the country’s youth.” (*Ed. cit.*, página 225)

¹³⁸ Aprovechándose de la ignorancia de los europeos, Alicia se vestirá de falsa indígena de una tribu inexistente en su propia cultura y actuará en la calle para obtener dinero. Véase el artículo de Schmidt al respecto, *Ed. cit.*, página 224.

estos personajes. Como afirma Schmidt: “Their creative and unexpected self-transformation serve to both defy and parody the alienating structures of which they are victims. While the ominous dinosaur is a paranoid response to life under the dictatorship, Alicia’s Indian disguise calls attention to the humiliation and incomprehension which the Latin American exiles must endure in Europe.”¹³⁹

En siguiente cuento que reflexiona acerca del exilio se titula “Las estatuas o la condición del extranjero”, en *MEI*, el extranjero protagonista se siente ajeno al lugar que ocupan las estatuas, imagen metafórica de los seres sedentarios o enraizados, “ordenados” y sometidos al orden impuesto. Las estatuas son mudas y frías, como las personas que desprecian a los extranjeros por carecer de espacio propio e invadir el suyo.¹⁴⁰ En este cuento, el país de exilio se representa mediante la plaza de una ciudad desconocida, lugar que representa el centro de la comunidad urbana para los que la habitan. Para el extranjero la plaza carece de rasgos definitorios ya que está despojada de símbolos (iglesia, ayuntamiento, casas, cárcel) y constituye un lugar vacío, sin vida, poblado por estatuas que no reconocen al extranjero y no comparten con él su espacio. Allí sólo el extranjero siente angustia y frío. Comenta Kaminsky:

Rendered invisible by those around him, the speaker projects his own emptiness onto the surroundings. Here, as in Mistral, the familiar items of home are displaced but not replaced, and the land of exile becomes a spectral land of absence.¹⁴¹

Las estatuas son un símbolo frecuente en los cuentos de exilio de la autora y aluden a diversos significados. El arte, como ideal, se concentran en ellas, como representación plástica de la perfección humana: su magnificencia sobrecoge al individuo. Son casi divinas: el tiempo apenas les afecta, sobreviven al individuo y

¹³⁹ Schmidt, Ed. cit., página 226.

¹⁴⁰ “Las estatuas o la condición del extranjero”, *MEI*, páginas 131-132.

¹⁴¹ A. Kaminsky, Op. cit., capítulo 3: “The Presence in Absence of Exile”, página 33.

prevalecen a través de la historia humana. Han visto muchas más cosas que cualquier persona y en su interior reside una imitación inquietante a la vida. Más que objetos artísticos parecen seres congelados en el tiempo y el espacio que pueden despertar en cualquier momento. Inspiran tiempos antiguos que se idealizan, pero también sugieren un estado de vigilancia permanente, muy inquietante y amenazadora. De ahí que también se las vea como artificios del ser humano, autómatas que usurpan la condición vital humana. Lo malo y lo bueno se entremezclan en su representación: parecen humanas, sus cuerpos inspiran pasión y erotismo, veneración, un pasado artístico superado (el de la mimesis), la representación de las pasiones humanas, el peso de una mirada que juzga y excluye. En este caso, las estatuas ocupan un espacio que se niega al extranjero y en virtud de su situación espacial expresan la condición alienada y desplazada del exiliado o del emigrante.

En este mismo libro de cuentos, se observa otro ejemplo de exilio en el cuento titulado “La ciudad”, del cual comenta Kaminsky: “even the experience of alienation is denied to the exile by acquaintances who relieve that he has had plenty of time to acculturate. Peri Rossi’s striking imagery evoking the sense of loss in exile is reminiscent of Mistral’s.”¹⁴² En esta representación del exilio se traduce el discurso del deseo y de la nostalgia por la tierra perdida, por recuperarla y recuperarse a sí mismo en el proceso. Señala Kaminsky: “Not only the place of exile, but the homeland as well, is a dream space to the exile.”¹⁴³ Así pues, la ciudad que sueña el protagonista tiene algo familiar y extraño a un tiempo. Ella misma se conforma en el sueño como un espacio ambiguo y evocador que remite a su ciudad natal pero bajo una serie de cambios que la transforman en un espacio extraño y ajeno:

¹⁴² *Ibíd.*, página 32.

¹⁴³ *Ibíd.*, página 33.

Esa ciudad lejana, que los sueños le devolvían, en un viaje que no había intentado hacer, era y no era la misma, y su presencia en ella no tenía más justificación que provocar ese sentimiento de extrañeza y de reconocimiento, al mismo tiempo, similar al que experimentamos delante de una vieja fotografía.¹⁴⁴

Los cambios que observa el personaje soñador remiten a símbolos del vacío, como en un cuadro de Chirico: barrancos inclinados, pastos altos, ventanas simétricas, luz mercurial, pozos de agua, inquietantes pájaros negros, montañas móviles, sin puerto, ni vehículos, ni ascensores, pero, sobre todo, con “plazas desiertas cubiertas de estatuas, con la vasta superficie de sus calles sin casas, y un enorme reloj caído en el suelo, que señalaba una hora siempre improbable.”¹⁴⁵

En la ciudad el personaje se siente extraño y nativo según lo indique su sueño:

Nadie lo reconocía, lo cual lo asombraba, a pesar de que él tampoco reconocía a nadie; a veces, lo tomaban por forastero, a veces, lo trataban como si siempre hubiera vivido allí.¹⁴⁶

A la serie de cambios que anota el protagonista se añade un secreto y una presencia extraña y misteriosa que lo obsesiona:

As a result the protagonist feels that he both does and does not belong to the city. Caught between home and exile, desire and fear, followed by an ambiguously gendered presence that is oppressive and annihilating, the protagonist is consigned to, and consumed by, his nightmare city.¹⁴⁷

Para descubrir la identidad de la presencia comienza a indagar en la realidad, ya que en el sueño no le es posible hacerlo. Tras descartar a amigos y vecinos cotidianos, el protagonista se dedica a interrogar a personas con las que ya no tiene una relación de

¹⁴⁴ “La ciudad”, *MEI*, página 161.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, páginas 161-162. Es evidente la relación de referencia intertextual entre este cuento y el cuento que se ha analizado arriba, por lo demás incluido en el mismo volumen de cuentos.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, página 164.

¹⁴⁷ A. Kaminsky, *Op. cit.*, página 34.

continuidad, como su ex-esposa Lucía, una mujer sedentaria y fuertemente arraigada en su espacio natal con la que no puede encontrar la solución al enigma.¹⁴⁸ Pero con su amigo Juan es diferente: Juan, personaje lleno de obsesiones e inseguridades, comparte con el protagonista la condición del extranjero. Éste le cuenta sus sueños sobre la ciudad, donde las estatuas están de espaldas y es incapaz de verles la cara porque la misma ciudad se lo impide.¹⁴⁹ Tampoco es capaz de determinar la identidad sexual de la presencia lo cual carece de importancia para Juan, ya que para él la identidad genérico-sexual y la necesidad de determinarla viene dada por una imposición cultural.¹⁵⁰ Poco saca en claro el protagonista tras este encuentro. Al salir a la calle observa que la ciudad no es la misma de siempre y en ella se han producido cambios desorientadores: “No había nadie en los alrededores, la ciudad parecía completamente desierta y los faroles del alumbrado no emitían luz.”¹⁵¹ De pronto se encuentra con la misteriosa presencia que se le acerca y ante la cual todo se vuelve borroso. El cuento termina en el clímax de ese encuentro en el que no sólo no se revela la identidad de la figura, sino que además se superponen y confluyen los planos de la realidad y el sueño, como se venía viendo desde el momento en que el personaje deja a Juan y sale a la calle.¹⁵²

¹⁴⁸ Kaminsky habla de la experiencia del exilio como la experiencia de ser feminizado (“feminized” en el original) ya que la condición del exiliado y la condición de la mujer en la cultura patriarcal son muy parecidas. La mujer en dicha cultura es el elemento invisible, malinterpretado por el colectivo dominante, marginalizado, y al cual se le atribuyen características indeseadas. Kaminsky pone como ejemplo a Lucía. Op. cit., capítulo 3, página 36.

¹⁴⁹ Algo muy similar a los sueños de representación de Equis en *LNL*, donde Equis se soñaba de espaldas al escenario de un teatro (representación simbólica del viaje sin movimiento) o incapaz de acceder a los asientos, o finalmente, en medio del escenario sin saberse el guión. Véase el capítulo XIX.

¹⁵⁰ Véase las páginas 173-174.

¹⁵¹ “La ciudad”, Op. cit., página 177.

¹⁵² Mercedes M. de Rodríguez, utiliza el tema del exilio como clave interpretativa de los cuentos de *MEI* en su artículo “Variaciones del tema del exilio en el mundo alegórico de *El museo de los esfuerzos inútiles*”, en *Revista Monográfica*, vol. IV (1988), páginas 69-77. Acerca de “La ciudad” afirma: “El desarraigo que sufre el desterrado fuera de su espacio vital es aun más devastador cuando lo siente dentro del que fuera su ambiente anterior. (...) el personaje retorna en sus sueños a la ciudad perdida para recuperarla y recobrar su identidad, pero tanto una como otra existen solamente en el ámbito onírico. La separación espacial y el tiempo transcurrido alteran la percepción del exiliado y llega a sentirse parcialmente ajeno también a aquella ciudad que añora nostálgicamente, pues la mira ahora con la perspectiva del que ha vivido en otro mundo (...). No se reconoce a sí mismo ni reconoce plenamente la ciudad que dejó, pero no puede desprenderse de esa parte de su vida y sigue siendo un desplazado (...) se siente también desplazado en el tiempo; no se da cuenta del efecto de los años en la visión que conserva

Finalmente, en otro volumen de cuentos titulado *Cosmoagonías* se encuentra “Los desarraigados”, cuento que refleja también la experiencia del exilio y de la extranjería como una búsqueda constante de asidero, de espacio propio del cual se carece. El sujeto siente la angustia del ostracismo y la soledad:

Aunque algunos al nacer poseían unos filamentos nudosos que sin duda con el tiempo se convertirían en sólidas raíces, por alguna razón u otra las perdieron, les fueron sustraídas o amputadas, y este desgraciado hecho los convierte en una especie de apestados. Pero en lugar de suscitar la conmiseración ajena, suelen despertar animadversión: se sospecha que son culpables de alguna oscura falta, el despojo (si lo hubo, porque podría tratarse de una carencia de nacimiento) los vuelve culpables.¹⁵³

Este cuento constituye una muestra de historia construida a partir de una metáfora alusiva al exilio: la metáfora de las raíces como lugar natal o identidad/nacionalidad. Las raíces caracterizan a los sedentarios, a los que no son extranjeros y disfrutan de una identidad propia. En el lado opuesto flotan los que carecen de raíces y se mueven sin rumbo fijo por espacios que les son negados. La carencia de espacio, además, los vuelve culpables a los ojos de los sedentarios; por alguna extraña razón levantan sospechas ya que han sido expulsados de su tierra por alguna razón poderosa. Los desarraigados, además, jamás tendrán raíces en ninguna parte:

Otros piensan que permaneciendo mucho tiempo en la misma ciudad o país es posible que alguna vez le sean concedidas unas raíces postizas, unas raíces de plástico, por ejemplo, pero ninguna ciudad es tan generosa.¹⁵⁴

No hay lugar ideal ni tiempo propio, salvo el añorado, para aquellos que han

del pasado y se empeña en mantenerla cristalizada en su memoria. (...) uno de los personajes de “La ciudad” (...) advierte al protagonista que la ciudad con la que él sueña no tiene nada que ver con la que lo vio nacer.” Página 74.

¹⁵³ “Los desarraigados”, *Cosmoagonías*, página 142.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

sido exiliados, deberán adaptarse a un nuevo ámbito, una nueva cultura y a un nuevo régimen político y hacer de su experiencia algo aprovechable. El cuento de “Los desarraigados” concluye así:

Sin embargo, hay desarraigados optimistas. Son los que procuran ver el lado bueno de las cosas y afirman que carecer de raíces proporciona gran libertad de movimientos, evita las dependencias incómodas y favorece los desplazamientos. En medio de su discurso, sopla un viento fuerte y desaparecen, tragados por el aire.¹⁵⁵

En este final ambiguo se observa la posibilidad de utilizar positivamente la experiencia del exilio, aunque la frase final instala la duda de si esto es posible. Los exiliados deberán afrontar solos la experiencia de la adaptación con los problemas que les plantea debido a los prejuicios ajenos. Por aprovechable que se vuelva la experiencia del exiliado, nunca quedará exenta de dolor.¹⁵⁶ Concluye Peri Rossi:

Cuando el exiliado deja de serlo, es decir, el día en que tiene la posibilidad de volver a su lugar de origen, se convierte en un escéptico, es decir, en un filósofo: ha perdido, también, el sueño del Paraíso lejano. Quizás, entonces, sustituye esa región mítica -sólo porque él no estaba -por cualquier realidad -ésta, la otra o la de más allá- que como realidad que es, no es ni el infierno ni el paraíso, sino la azarosa circunstancia histórica y temporal que no se elige, la dimensión metafísica de no ser, no saber, o sea, la humilde condición

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ En *Cosmoagonías* es posible encontrar otros cuentos que aluden al exilio. Por ejemplo, “Los aldeaños” habla de la búsqueda del centro por un personaje obsesionado por encontrarlo. En su búsqueda se desplaza, viaja a otros lugares y se relaciona con los demás; llega el momento en el que cree estar en ese espacio privilegiado, pero pronto se disipa la ilusión al experimentar rechazo por parte de los habitantes de ese lugar “insolidario, frívolo y egoísta”, página 113. No le queda más remedio que seguir la búsqueda y peregrinar eternamente buscando el centro del mundo en los objetos más inesperados. Otro cuento publicado en la red, como ya se ha señalado al principio de este apartado, se titula claramente “El exiliado” y narra en breves líneas la vida de un exiliado en una ciudad desconocida a la que intenta adaptarse mediante la sumisión y la aceptación positiva de lo malo que en ella sucede. Su deseo de integrarse lo vuelve vulnerable a la desconfianza y el odio ajeno, el odio de quienes se sienten dueños del lugar y no consienten la presencia de intrusos. El exiliado, como ya apunta Peri Rossi en otros cuentos, lo será para siempre en virtud de ese rechazo irracional. Véase el final de esta narración: “Si el interlocutor persiste en enumerar los vicios y defectos del país, él da por terminada la conversación con un enfático “¡Ustedes no saben lo que tienen!”, y el ciudadano se interrumpe, mira alrededor, confuso, convencido de que el exiliado ama más el lugar que él. Pero de inmediato se recupera: no está dispuesto que nadie hable de su patria superlativamente, si no nació allí. Es entonces cuando el Exiliado comprende que ha cometido una falta irreparable y que por más esfuerzo que haga, siempre será un extranjero.” Incluido en el volumen *Las mujeres del Cono Sur escriben*, Estocolmo, Nordan Comunidad, 1984. (Ver bibliografía)

humana genérica.¹⁵⁷

Con estas palabras se describe el futuro de Equis y de otros personajes sin espacio ni tiempo, que se mueven en un mundo hostil y extraño regido por un orden justificado por la razón de quienes ostentan el poder.¹⁵⁸

VI.1.1.2. El amor como obsesión en *Solitario de amor*

Entre las obsesiones que los personajes rossinianos experimentan, se encuentra de forma especial el amor, motor de múltiples inquietudes en muchos cuentos, novelas y poemas de la autora. Como ella misma afirma:

Solitario de amor es un libro sobre la obsesión amorosa. Yo escribo *Solitario de amor* que es la parte trágica, la parte sentimental de ese tema, pero escribo paralelamente la parte lírica que es *Babel bárbara*. Y, además, inconforme con haber intentado abordar este tema sólo por estos dos lugares escribo un ensayo *Fantasías eróticas* con lo cual yo me siento más contenta de haber abordado el tema del sexo y de la obsesión amorosa por tres lados.¹⁵⁹

Cristina Peri Rossi en su novela titulada *SA*, representa el amor como absoluto en la existencia de un amador que narra su propio y fascinante sentir en su relación con una mujer. El amor constituirá el discurso absoluto, la única sinrazón y el único deseo del protagonista, el cual vivirá la pasión como un exilio de la amada, espacio vivo en el

¹⁵⁷ C. Peri Rossi, "Estado de exilio o ida y vuelta", Ed. cit., página 20.

¹⁵⁸ Para un estudio profundo acerca del exilio se recomienda la lectura de Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y Experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minnesota, Society for de Study of Contemporary Hispanic en Lusophone Revolutionary Literatures, 1985 y los artículos de S.R. Wilson, "El Cono Sur: The Tradition of Exile, The Language of Poetry", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8., n° 2, 1984, páginas 127-262 y de Claude Cymerman, "La literatura hispanoamericana y el exilio", en *Revista Iberoamericana*, n° 164-165, 1993, páginas 523-550.

¹⁵⁹ Adriana J. Bergero (coord.), "Yo me percibo como una escritora de la Modernidad. Una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Mester*, vol. XXII, n° 1 (Spring 1993), página 69. Seguidamente aplica este ejemplo en defensa de la necesidad de evitar reducciones en el ámbito temático literario, cosa que ella logra en virtud de su mentalidad abierta, un estilo cambiante y unos intereses heterogéneos. Véase también en el capítulo III.5 donde se trata su poética lo que opina la autora acerca de la reducción de la identidad y del estilo literario.

que él desea integrarse y que le es constantemente negado. Sobre esta novela declara Peri Rossi:

La nave de los locos pretendía ser una novela sobre el exilio como metáfora o alegoría, como condición del hombre. En cambio, ésta es una novela donde la pasión amorosa es el absoluto. Es decir, una novela romántica. Pero creo que también entra en relación con alguno de mis libros de cuentos, especialmente con *Una pasión prohibida*, donde todas las pasiones eran inútiles. Aquí, por el contrario, la pasión se vive como única posibilidad de vida.¹⁶⁰

Alejandro Varderi define SA como una novela en la que se “retrata desde la intimidad del otro”¹⁶¹, mientras que lo habitual ha sido siempre en literatura “retratar la intimidad del otro”.¹⁶² Esta última forma de narrar “no se aparta de la tradición literaria, donde el deseo masculino describe el cuerpo femenino para realzarlo, objetualizarlo o denigrarlo pero siempre manteniéndolo como ausencia, perpetuando así los modelos hegeliano, freudiano y lacaniano que justifican teóricamente la territorialización de ese mismo deseo por parte de la sociedad patriarcal falocéntrica. Una teorización culpable de que, históricamente, no haya tenido su contrapartida en la escritura hecha por mujeres.”¹⁶³ En el caso de Peri Rossi la tradición se queda atrás pues retratar desde la intimidad del otro procede con otros mecanismos ideológicos y narrativos. Como explica Varderi:

¹⁶⁰ Susana Camps, “La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 81 (1988), página 40.

¹⁶¹ A. Varderi, “Cristina Peri Rossi (*Solitario de amor* entre dos mundos)”, *Actas XXIX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, T. III, Universidad de Barcelona, 1992, páginas 679-686. La cita pertenece a la página 679.

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*, páginas 679-680. Para Varderi la literatura hecha por mujeres “ha contribuido más bien a perpetuar el estereotipo, al escribir al hombre equívoca, ambiguamente. De Jane Austen a Alice Walther, de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Antonia Palacios, la estrategia ha sido escribir la intimidad del hombre, en la medida que dicha intimidad ha lastimado la intimidad femenina; con lo cual la representación hecha por la mujer del cuerpo masculino no ha disminuido sino acentuado las diferencias, y por ende agudizado las oposiciones entre los sexos.” (página 680)

(...) retratar la intimidad del otro conlleva que quien escribe se desplaza hasta el lugar de ese otro haciéndose con su cuerpo y su psiquis, para generar una escritura que irá a representar al propio sexo o al sexo desde el cual se escribe. En ambas instancias dicha escritura se arma desde el otro, en un desplazamiento que desterritorializa el deseo y el cuerpo de quien escribe: el deseo, porque tal proceso de desterritorialización lo transforma en un flujo de energía que descentra a la sociedad patriarcal, al romper las barreras psíquicas y sociales que lo constreñían; y el cuerpo, porque ese mismo proceso lo transforma en un cuerpo sin órganos, es decir, sin organización y, por lo tanto, en un cuerpo dable de ser desmantelado y rearmado –si bien, de acuerdo con la estrategia utilizada, el discurso se hará o no como metáfora del otro. Esto es, justamente, lo que a mi entender hace Cristina Peri Rossi, en *Solitario de amor*: desmantela su cuerpo, reconstituyéndolo con los órganos que necesita para ponerse en el lugar del hombre y dirigir su deseo hacia la construcción de la mujer como presencia.¹⁶⁴

Peri Rossi es, por tanto, una de las pocas escritoras que ha logrado retratar de forma novedosa la intimidad de la mujer desde la visión de un personaje masculino que narra su vivencia extrema del amor. Así pues, como el amor es el centro desde el cual transcurre esta novela, se procederá a la definición del amor desde el punto de vista de varios pensadores y escritores, para luego observar las coincidencias con el texto rossiniano. Con este análisis se definirán las características del amor en la narrativa rossiniana, ya que *SA* constituye un ejemplo de referencia para el resto de la narrativa rossiniana, aunque hay que tener en cuenta que es un ejemplo quintaesenciado. En los cuentos y en algunas novelas de la autora el amor aparece representado de manera más atenuada. Una excepción, sin embargo, se observa en *ADD*, novela que muestra grandes puntos en común con *SA*, ya que en ella el amor es también una vivencia extrema, solitaria y profunda.

Es conocida una larga tradición de definiciones del amor. A mediados del siglo XXI un importante pensador y filósofo español, Ortega y Gasset, lo definió con estas palabras: “es un acto centrífugo del alma que va hacia el objeto en flujo constante y lo envuelve en cálida corroboración, uniéndonos a él y afirmando ejecutivamente su ser.” El amor es, por lo tanto, un acto de naturaleza voluntaria y al mismo tiempo es una necesidad.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, página 681.

Desafortunadamente, también es un eterno insatisfecho¹⁶⁵, donde no hay descanso, pues emigramos virtualmente hacia el objeto de nuestro amor, y “ese constante estar emigrando es estar amando”. Lacan define el amor desde su lado trágico y existencial. Según él, “amar es dar lo que no se tiene a quien no es”¹⁶⁶. Los amantes existen sólo en virtud del amor, son porque aman. El enamorado carece de verdadera libertad, pues sus actos, aunque sometidos a su elección, son influenciados por la necesidad, por la obsesión amorosa. En consecuencia, de la pasión se produce el exceso acompañado de soberbia (la conocida *hybris*): el amor es gasto y derroche, es darse incondicionalmente al otro. Y esta idea queda bien reflejada en la novela de Cristina Peri Rossi en la figura del narrador y protagonista. Por otra parte Octavio Paz¹⁶⁷ afirma que todo amor es inmoral, pues constituye una ruptura del orden social pues los amantes se alejan de la sociedad. En el amor se produce la gran subversión, que no es otra cosa que la de contemplar en el cuerpo los atributos del alma y viceversa. Para él la pasión constituye la verdad en un alma y un cuerpo, es un estado de tensión absoluta de un ser hacia otro ser que encarna sus razones de vivir, y al que subordina su concepción del universo en sus más mínimos detalles.

El mismo poeta define el amor en su conocido ensayo como una elevación, un cambio de estado, una trascendencia de la condición temporal humana. El amor es ansia de completud y descubrimiento de la unidad de la vida. La felicidad y la desdicha configuran la naturaleza doble del amor. Es intensidad, pues alarga el tiempo y lo vuelve discontinuo e inconmensurable. Es también padecimiento, “porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; a su vez es dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria.”¹⁶⁸ Por tanto, el amor es temporal, pues es humano y está sometido, como éste, al cambio y a los agravios del tiempo. Sea

¹⁶⁵ Cristina Peri Rossi pone en boca del narrador protagonista de su novela estas palabras: “(...) este estado anhelante, siempre insatisfecho que es el amor (...)” SA, p. 47.

¹⁶⁶ J. Lacan, *Le Séminaire*, XI, Paris, Seuil, 1973, pp. 179-187.

¹⁶⁷ O. Paz, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, página 213.

como sea, aunque el amor no nos de la eternidad, en él nos sentimos regresar a la totalidad original, aquella que antes de nacer conocimos y que volveremos a conocer en la muerte.

En el discurso de SA, el amante, ocupado todo su pensamiento en su pasión y en su amada, se muestra completamente ajeno al mundo empírico, aislado por su propia subjetividad. Será su discurso, es decir, su visión, la que nos guíe. De este aislamiento en la subjetividad habla Octavio Paz cuando define el amor como una ruptura del orden social y más extensamente Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* cuando explica el discurso amoroso del siguiente modo:

(El) discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso (...) completamente abandonado por los lenguajes circundantes; o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación.¹⁶⁹

El amor es un estado de enajenación monomaniaca del individuo. No hay lugar para el descanso en la mente del enamorado. Según Barthes, el amor no es ciego, porque en realidad “abre grandes los ojos, hace clarividente”¹⁷⁰ y convierte al amante en el máximo conocedor del amado. En consecuencia, la palabra del amante, es decir, el discurso amoroso, es circular, atemporal, asocial y se compone de una serie de figuras

¹⁶⁹ R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México-España, Sigo XXI, 1993. Esta cita ha sido extraída de la nota inicial del libro. La presencia del discurso bartheano ya ha sido señalada por Carlos Raúl Narváz en su interesante artículo “Los fragmentos de un discurso amoroso (Roland Barthes) de un solitario de amor (Cristina Peri Rossi)” en *Letras de Buenos Aires*, nº 23, 1990. Carlos Raúl Narváz recoge también esta cita de Barthes en su artículo titulado “Eros y Thanatos en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi”, *Alba de América*, vol. 10, nº 18-19 (1992), páginas 245-250. Afirma: “el ensayo sobre el discurso amoroso escrito por Barthes se construye como palimpsesto (escritura de escrituras) que explica con lujo en detalle esta “afirmación” (dice el autor: “Esta afirmación es, en suma, el tema del libro que comienza”), y la anatomía de la pasión rigurosamente realizada en la novela de Cristina Peri Rossi textualiza el drama de dicha “afirmación”. Separados del poder (político, social, etc.) y de sus herramientas (conocimiento, racionalidad, ciencia), los agentes desmemoriados de ambos discursos (su obsesión los convierte en sujetos a-históricos) poseen una mirada vertical que examina hondo todo estado anímico que brota de la pasión amorosa.” (páginas 247-248)

¹⁷⁰ Ed. cit., p. 249.

que se activan por el azar de los accidentes internos y externos en la conciencia del sujeto amante. Esas figuras que Barthes ordena alfabéticamente en su libro corresponden a diversos estados de conciencia y ánimo del amante. Por ejemplo: la angustia, el exilio, el gasto, el rapto, la unión...

En la novela de Cristina Peri Rossi se materializan este tipo de figuras del discurso amoroso pues ésta reproduce la visión del narrador protagonista, víctima complaciente de una absorbente pasión que lo exilia e inhabilita para el mundo pero no para el propio amor. En palabras del protagonista: "...el amor me traslada, me transporta, me separa de las cosas."¹⁷¹

Para Cristina Peri Rossi, "el amor es de uno" o es "cuestión de uno".¹⁷² Su novela trata un amor solitario:

Digamos que una de las posibilidades psicológicas es el enamorarse de otro que no está capacitado para el amor. Lo ama lúcidamente, porque el amor no es ciego, todo lo contrario, y lo ama precisamente porque el otro no le puede amar. Es decir, yo creo que hay que amar a la gente por lo que tiene y por lo que no tiene; que el amor siempre es inválido frente al otro, porque lo ama como es. De manera que si lo ama como es, lo ama también con su incapacidad de amar... lo cual lo vuelve más solitario, eso sí: hace solitario el amor porque vuelve imposible la correspondencia. Ése es el amor romántico por excelencia.¹⁷³

El amor es contradictorio, ya que "en esta novela subyace la idea de que el amor no invita al amor del otro. Creo que se puede amar solitariamente, sin provocar correspondencia, y aceptando el hecho de que no la hay, o de que es limitada, no total. Aunque se busque en la entrega total, absoluta."¹⁷⁴ Por otro lado, en esta novela el protagonista carece de nombre, ya que, como los personajes de Kafka es un símbolo,

¹⁷¹ SA, página 9. Varderí asevera sobre ese sentimiento de exilio que rodea al amante: "*Solitario de amor* ubica a Peri Rossi entre dos mundos: el de los cuerpos y el de los países. Al articularse en el otro, la autora ha dejado un país y ha ganado una tierra nueva que es, para ella, la única morada que le corresponde: "escribo desde el cuerpo del otro porque representa lo desconocido. El cuerpo del otro es la verdadera patria." Ed.cit., página 682.

¹⁷² Susana Camps, "La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi", Ed. cit., página 42.

¹⁷³ *Ibíd.*, páginas 40-42.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, página 42.

más específicamente, “un símbolo del amor” o un individuo simbólico porque su carencia de individualidad lo vuelve universal, susceptible de desarrollar “una angustia general con la que podría identificarse cualquier lector”.¹⁷⁵

Carlos Raúl Narvárez define esta forma de amor con estas palabras:

En este relato apasionado, aria para una voz monológica, Peri Rossi sigue las pistas del agónico viaje del enamorado que, solitario, abismado e hipnotizado con la imagen abstracta de su amada, se desplaza del mundo fenoménico al centro genésico de toda creación, y de aquí, por razones ajenas a su voluntad, se ve forzado a re-integrarse en el mundo empiricista, en el que queda a la intemperie, flotando por las calles sin raíces. Vastas zonas narrativas se concentran en la primera parte de la trayectoria del viaje imaginario.¹⁷⁶

En ese amor contemplado como viaje imaginario el amante se siente sólo y se exilia voluntariamente de la realidad y la sociedad para refugiarse en Aída.¹⁷⁷

Amar, por lo tanto, es abandonar el mundo y penetrar en otra realidad en la que impera la subjetividad y el individuo se aísla del mundo exterior. Dicha realidad hiperestesiada sólo posee el presente, es decir el no-tiempo, distribuido en el discurso de la novela a través del constante uso de tres tipos de presentes: el presente *momentáneo*, que corresponde a las partes de la novela en las que la acción toma protagonismo en el encuentro sexual de los amantes; el presente *habitual*, el más utilizado en toda la novela

¹⁷⁵ Ibíd., página 45. Carlos Raúl Narvárez comenta respecto a la ausencia de nombre para el protagonista: “(no tiene nombre porque es una lograda metáfora del amor).” Véase la página 246 de su artículo.

¹⁷⁶ C. Raúl Narvárez, Ed. cit., página 248.

¹⁷⁷ Varderí analiza este amor como un exilio cuyo refugio y nostalgia es el cuerpo de Aída. Cuando Aída está ausente de él “el amante se aboca a la ciudad, ya inexistente o aún por fundar para que pueda ser llenada con los recuerdos perdidos que el Tiempo proustiano le habrá llevado a recuperar en territorio extranjero (...) el *Solitario de amor* de Peri Rossi recobra el suyo (su tiempo perdido) desde los retazos informes y desordenados de memorias que le asaltan a la intemperie y en paisajes a los que se ha visto lanzado cada vez que Aída lo ha desterrado de sí; con lo cual esa ciudad que el sueño del amante construye es un collage de casas, avenidas, plazas, y, sobre todo, puertos, pues se hace imprescindible que las ciudades que le acogen tengan una salida al mar desde donde puedan zarpar los barcos -siempre presentes en la narrativa de la autora- “que desplazan a los viajeros fantasmales, que han perdido el sentido del tiempo y del espacio”. Como un espectro, (...) el amante navega y recuerda (...) que no recuerda nada fuera de su amor por Aída: el mundo le es indiferente, los hábitos también se han borrado; (...) la mirada del amante también será distinta (...) al no estar intervenida por la nostalgia y el sentido de culpa, dada la franqueza con que él ha asumido su exilio. Sólo la falta de Aída tendrá (...) el poder de sacudirlo” (Ed. cit., página 684-685)

y que se refiere a los momentos en que el protagonista habla sobre Aída. También expresa con este tiempo verbal su confusión al ser interrumpido momentáneamente por el mundo exterior, el ajeno a su mundo interior de enamorado. Por último, el presente *atemporal* habla de verdades generales y tiene un uso categorizante de los personajes, sobre todo para idealizar a Aída.¹⁷⁸

El amor es aislamiento del mundo, es, también, un estado cuasi hipnótico, el amante se siente flotar en un tiempo y un espacio inabarcables, sutiles, apenas perceptibles:

El amor actualiza (...) mi tiempo es el tiempo de la actualidad con Aída, y cuando estoy lejos de Aída mi tiempo es el de la espera: entonces tampoco tengo pasado, sólo tengo futuro: el de mi reencuentro con ella (...) Soy incapaz, también, de proyectar un futuro. Estoy inmerso en el presente hechizado del encantamiento: en la hipnosis, el tiempo está detenido, fijo; sólo al despertar –al desenamorarse- se recupera la noción habitual de tiempo.¹⁷⁹

El horizonte temporal del protagonista está descolocado, y tampoco hay un espacio concreto para este exiliado de la sociedad. El único lugar apetecido por el amante es Aída, su amada, su refugio y receptáculo:

(...) Despegado del mundo, separado por el hecho de ser un enamorado, es decir, un hombre anormal, estoy en dos espacios al mismo tiempo: el de la mundanidad social que aparentemente comparto con los demás, y otro, íntimo, solitario, reservado, el de mi secreto amor por Aída. La gente que veo en la sala me parece extraordinariamente plana: tienen una sola dimensión, la social.¹⁸⁰

¹⁷⁸Esta clasificación del presente ha sido ideada por Dorrit Cohn y la doctora Parizad Tamara Dejbord la ha recogido y aplicado a la novela de Cristina Peri Rossi que se está analizando. Para más información consúltese el trabajo de Dejbord, Op. cit., capítulo 5: “Narciso enamorado y los paraísos irrecuperables en *Solitario de Amor*”, pp. 171-207. Dejbord realiza una interpretación de SA desde la lente del exilio y señala abundantes detalles que definen esta novela, según ella, como otro ejemplo original de “novela del exilio” al que se añade LNL. Véase el apartado anterior. Carlos Raúl Narváez (Ed. cit.) define el presente temporal de la novela con estas palabras: “Solitario y desconocido, el protagonista se retira de su contexto histórico inmediato y se instala mentalmente en un presente móvil, elástico, presente sin principio ni fin, y se ubica en una isla imaginaria, que al fin y al cabo no es sino su doloroso amor por Aída.” (página 247)

¹⁷⁹ SA, página 57.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, página 62.

El hecho de que el amante no posea un espacio único lo lleva a considerarse diferente, poseedor de algo que los demás no tienen, por lo tanto, un ganador, un privilegiado. Roland Barthes¹⁸¹ define a los otros, a los seres sociales y gregarios, es decir, desenamorados, como “colocados”: miembros de un orden no compartido por el sujeto amador, quien se siente voluntaria e involuntariamente excluido pero al mismo tiempo superior.

El amante insiste en diferentes lugares de la novela en declararse apátrida del espacio y del tiempo¹⁸², como ser insensible al paso de las estaciones, atérmico.¹⁸³ Es la subjetividad la que lo ha despojado del tiempo y la memoria, del espacio y las raíces, de los hábitos (“El amor hace estallar los hábitos- le digo a Raúl.”¹⁸⁴), de los otros y de sí mismo. Su tiempo y su espacio lo constituye Aída. Ella lo actualiza y lo cobija en su interior, ella es su rutina y su alimento. Mientras la realidad cotidiana queda completamente desplazada, el amor se materializa como una fuerza mayor y se lo relaciona metafóricamente con un objeto valioso: “No puedo cuidarte ni cuidarme. El amor tiene un precio.”¹⁸⁵

Al mismo tiempo, al amor se lo equipara con una droga: “El amor de Aída es droga dura.”¹⁸⁶ Por lo tanto produce estados de euforia y ansiedad que conducen al exceso¹⁸⁷. Afirmar el protagonista de SA:

¹⁸¹ “El sujeto amoroso ve a todos los que lo rodean “colocados”, pareciéndole cada uno como provisto de un pequeño sistema práctico y afectivo de vínculos contractuales, de los que se siente excluido; experimenta entonces un sentimiento ambiguo de envidia e irrisión.” R. Barthes, Op. cit., p. 61.

¹⁸² SA, página 29.

¹⁸³ *Ibíd.*, página 43.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, página 45.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, página 68.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, página 145.

¹⁸⁷ R. Barthes habla de este exceso cuando menciona el “gasto” como una figura más del discurso amoroso. Lo define así: “Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar al amor en una economía del puro gasto, de la pérdida “por nada”.” (Op. cit., p.142.)

El amor es derroche, es exceso (...) el amor es antieconómico, antinflacionario. Cualquier reflexión que venga de una economía que no sea la del gasto pertenece al sistema del desamor, no del amor.¹⁸⁸

El amor aísla y transforma al individuo y lo lleva a reaccionar de maneras antaño impensables. Ya que carece de tiempo y de espacio, por tanto, también carece de vida social que lo sitúe en el mundo real y le otorgue una identidad útil para la comunidad en la que vive. Es más, el amante declara: “Sólo puede ser gregario el hombre que no ama, sólo habita el mundo el desamorado.”¹⁸⁹ Esta afirmación conduce al protagonista, más adelante, a definir el amor de la siguiente manera:

... el amor es una energía socialmente improductiva... no produce nada... no construye fábricas, no levanta casas, no genera plusvalía, ni beneficios, no circula, como el dinero, no acumula bienes, ni institucionaliza, ni le sirve a nadie.¹⁹⁰

La amada, al contrario que el protagonista, no sufre la dependencia de éste, no comete excesos. Es una mujer que vive en el mundo, en el espacio y el tiempo, que posee hábitos y desarrolla una vida social normal. Es una mujer productiva. Y es esto lo que lleva a pensar al protagonista en más de una ocasión que Aída está fuera de su alcance. En sus dudas se entreve el final de la historia. Es por ello que se trata de un narrador en constante tensión, temiendo la pérdida, la ausencia de Aída y su vida después del amor. Es un enamorado angustiado.¹⁹¹ Por ejemplo:

Pero el hecho de que no me hables del amor que sientes por mí me parece una prueba irrefutable de tu falta de amor. ¿Cómo es posible hablar de otra cosa que no sea del ser amado?¹⁹²

¹⁸⁸ SA, página 63.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, página 59.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, página 78.

¹⁹¹ R. Barthes (Op. cit.) incluye la angustia como figura del discurso amoroso y la define así: “El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza -sentimiento que expresa con el nombre de *angustia*”. (página 37)

¹⁹² SA, página 65.

Afirma Cristina Peri Rossi: “el amor por excelencia, la plenitud del amor, se libera en las relaciones intrauterinas. Es ahí donde hemos estado unidos por única vez a algo”.¹⁹³ En la novela, el amador y protagonista, guiado por su deseo de plenitud amorosa, procura tener con Aída, su amada, “una unión equivalente a la que ésta ha tenido con su hijo en su útero”, por ello explora el cuerpo de Aída en busca de esa unión proverbial o cohabitación armónica, ya que no penetración (puesto que semejante acto es una invasión e implica violencia).¹⁹⁴ Se muestran pasajes de intenso erotismo donde los sentidos corporales juegan un papel fundamental como instrumentos coadyuvantes de esa unión. Y es que el amor actualiza los sentidos y agudiza la percepción del lenguaje¹⁹⁵, todo ello al margen del mundo y la sociedad, donde los amantes no tienen cabida porque son improductivos.

En especial, el amor se vale de la mirada para ejercer un poder magnético sobre el protagonista. Es la vía por la cual el amor penetra al ser humano y Peri Rossi ilustra esta teoría amorosa platónica en la novela a través de la inclusión del relato breve de la joven hindú y el médico inglés.¹⁹⁶ Octavio Paz también estudia la mirada en el amor y afirma: “el amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira. ¿Qué vemos? Todo y nada. No por mucho tiempo, al cabo de un momento,

¹⁹³ En Susana Camps, “La pasión desde la pasión: Entrevista con Cristina Peri Rossi”, página 42.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, página 46. Varderi señala citando a Peri Rossi: “Incluso arriba de ella, él no experimenta “ninguna sensación de poder” porque el dominio de lo masculino está aquí del otro lado; por eso al ausentarse Aída en el sueño o en su propio cuerpo, el amante queda a la deriva, expulsado de la casa, proscrito de sí mismo, sometido a una voluntad que no es la suya, separado del mundo que no experimenta ya sino ve desde un afuera siempre incómodo por lo forastero, y donde él deja de ser él para volverse un compendio de todos los extrañamientos posibles, de todas las marginalidades existentes que sobreviven en los intersticios de los países poderosos o a orillas de su propia tierra conquistada.” (Ed. cit., páginas 683-684)

¹⁹⁵ Parizad T. Dejbord analiza el discurso del amante y lo equipara con el lenguaje pre-verbal y pre-racional del niño, al considerarlo fuera del discurso racional y verbal de la cultura, fuera del lo *simbólico*. En cambio, el discurso del enamorado es un discurso *semiótico*, es decir, representa lo no-codificado. *Op. cit.*, páginas 186-189. C. Raúl Narváez afirma también: “Su lenguaje nace, a espaldas de la razón, de la norma y la costumbre, en el ámbito de lo pre-lógico y lo pre-verbal; nace directamente de la pasión atormentada. (...) Las características principales de este discurso *sui generis* evocan las propiedades fundamentales del discurso amoroso cifrado por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*.” (*Op. cit.*, página 247)

¹⁹⁶ SA, página 119.

desviamos los ojos. De otro modo nos petrificaríamos”¹⁹⁷ La mirada establece un punto de arranque para el amor. Es el terreno del primer contacto con el otro, convertido en objeto amado, y siempre hechiza. Roland Barthes, en la figura del discurso amoroso llamada “raptó”, dice lo siguiente: “Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado”¹⁹⁸ Es una situación también conocida como flechazo o prendamiento y no se aleja del famoso síndrome de Stendhal. Más brevemente, Ortega y Gasset menciona la importancia de la mirada en la fase inicial del amor, llamada enamoramiento, al definir éste como un estado del alma en el que se manifiesta una manía de la atención sobre un objeto en particular. Tal manía despoja de interés el resto de las cosas y angosta el horizonte visual del amator. Su mirada sólo ve una cosa: el objeto amado.¹⁹⁹

Para Cristina Peri Rossi, según deja entrever en la novela, la mirada, en la contemplación del cuerpo de Aída mediatiza el deseo del protagonista. La mirada es el instrumento que impulsa la fuerza del deseo de unión del protagonista con la amada, en cuerpo y alma; impulsa la rememoración de la etapa fetal, tiempo de maravillosa plenitud y de unión perfecta con la madre. Lo que el protagonista desea es unirse de nuevo a alguien, pero a un alguien muy especial: a su objeto amado.²⁰⁰

La mirada del amante es también un juego de espejos, un juego de dependencias. El amante es el espejo en el que Aída se refleja, por tanto, no es autónomo, pues vive de

¹⁹⁷ O. Paz, Op. cit., página 214.

¹⁹⁸ R. Barthes, Op. cit, página 205.

¹⁹⁹ Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Alianza Ed./ Revista de Occidente, 1983. Véase el volumen 5: *Estudios sobre el amor* de 1941. En concreto, el artículo titulado “Amor en Stendhal”, páginas 577-579.

²⁰⁰ Como señala C. Raúl Narváez: el protagonista busca tener con Aída una unión semejante a la que ha tenido ella con su hijo “Es por esto que tanto su anhelo y lucha inquebrantables por conseguir su meta, al igual que sus exploraciones del cuerpo de Aída, siempre se hilvanan con metáforas asociadas tácita o explícitamente con el útero materno. Las asociaciones por contigüidad que establece el protagonista entre Aída, centro genésico y útero materno, lo llevan a confesar en un momento clave de la obra: “Creo que sólo amamos a las madres.” ” (Ed. cit., página 249)

la contemplación admirada de Aída. Él mismo admite: “soy el espejo que te refleja.”²⁰¹ En este vínculo especular de las miradas el protagonista revela su propio narcisismo al idealizar a la amada y situarla como una segunda madre a la que aspira unirse por completo. Al mismo tiempo, el amante percibe la fascinación narcisista de Aída cuando ésta se aísla en una intensa autocontemplación.²⁰² Raúl, psicoanalista y amigo del protagonista -cuya imagen del amor es el desencuentro- explica la naturaleza del narcisismo de Aída con estas palabras:

-Las mujeres narcisistas son aquellas a quienes consentimos amarlas como ellas lo hacen a sí mismas (...): gran sueño masturbatorio. No nos aman, se aman a sí mismas a través de nosotros. Somos su estuche de lujo, su espejo laminado, su propia fascinación. No soportan la diferencia, el otro que no es ellas mismas, y accedemos, en el juego, a devolverles la imagen que desean ver.²⁰³

El personaje de Raúl aporta al discurso amoroso la visión racional y la única nota irónica y se conforma como “alter ego” del protagonista.²⁰⁴ En conclusión, el amante protagonista piensa:” (...) para amarte, sólo puedo ser tu propio sueño.”(...) “Para que me ames, no he de tener ningún sueño, he de ser un hombre espejo, un hombre que te ama porque puedes mirarte en él y la imagen te complace. Melibeo soy.”²⁰⁵

La intensa contemplación de la amada lleva al protagonista al fetichismo. En la novela se hace referencia a su gusto por la ropa negra, las sandalias, el uso de un solo

²⁰¹ SA, página 114.

²⁰² Véase la referencia a Sigmund Freud citado muy oportunamente por Parizad T. Dejbord en su trabajo. Op. cit., páginas 187-188.

²⁰³ SA, página 114.

²⁰⁴ Susana Camps, “La pasión desde la pasión (...)”, página 45. Raúl, para Peri Rossi es la desmitificación del amor, ya que lo considera ilusorio, siguiendo la máxima lacaniana “amar es dar lo que no se tiene a quien no es” y la sartreana “el hombre es una pasión inútil”. Raúl, en definitiva, se dedica a “hacer terapia de las fantasías” (Ibíd.) Carlos Raúl Narváez (Op. cit.) define a Raúl en función de la figura del narrador protagonista con estas palabras: “el psicoanalista Raúl (representación textual de su *alter ego* y del orbe racional que él no entiende y rechaza)” (página 248)

²⁰⁵ Ibíd., página 115 y 116 respectivamente.

pendiente. La contemplación urgente y necesaria remite al síndrome de Stendhal, que Cristina Peri Rossi recoge más extensamente en su última novela: *ADD*. Contemplar es fascinarse y al mismo tiempo poseer/amar lo contemplado. El espectador es un ser pasivo, egoísta.

-No me amas a mí, amas tu mirada- dice Aída inseducible. Pero mi mirada se alimenta de tus fobias y de tus temores (...)

¿Hay alguien que no haya amado alguna vez otra cosa que no sea su mirada?²⁰⁶

La dependencia de la mirada especular produce gran ansiedad, es producto del amor, poderoso y urgente; sin embargo, es posible llegar a romper el vínculo. Según Raúl, el psicoanalista:

-Existe, con todo, otra posibilidad (...): la ausencia de espejo. Sin imagen que refleje o refracte, el yo no puede hipertrofiarse por la semejanza, ni inflarse por oposición.²⁰⁷

El narrador se pregunta: “Sin espejos, Aída sería la ciega de sí misma. ¿En qué exaltación se miraría?”²⁰⁸ Mientras, Aída ejercita la mirada y se autocontempla constantemente, buscando un modo de alimentar su narcisismo y suplir un vacío existencial. Su amante ejerce de espejo.

Contemplar y velar a la amada es beber del amor y jamás sentirse saciado. A su vez, es la manera de conservar a la amada, servirla y poseerla:

(...) debo velar para no perderme ni un instante de contemplación de la mujer a la que amo, para no perderme ni un segundo de ese estado anhelante,

²⁰⁶ SA, página 21.

²⁰⁷ *Ibíd.*, página 39.

²⁰⁸ *Idem.*

siempre insatisfecho que es el amor, para que cualquier demanda cualquier deseo del otro me encuentre despierto, alerta, vigilante.²⁰⁹

A veces, el amante se siente dolorosamente excluido de la mirada de Aída y de sus pensamientos. Sin embargo, no deja de imaginar e idealizar la imagen de su amada:

Veo a cuatro mujeres al mismo tiempo: Aída es la blanca diosa, altiva e intrigante, que nació de la frente de Zeus; Aída es la enigmática Turandot que desprecia a sus amantes; Aída es la bella y ambigua Elizabeth Siddal, pintada por Rossetti, Aída es una mujer antigua y moderna, charlatana y silenciosa, rodeada de objetos como los niños con sus juegos.²¹⁰

En el encuentro de los cuerpos, mirar aumenta la excitación. Los ojos erotizan el cuerpo de la amada y lo exploran: “Tu pezón, que no lo toco, bajo mi mirada se hincha y aumenta (...)”²¹¹ En estos pasajes amorosos es donde Peri Rossi despliega una prosa erótica muy original. En palabras de la autora:

Decidida a escribir una novela sobre el delirio amoroso (es decir, sobre la subjetividad), en *Solitario de amor* me enfrenté al cuerpo en su lenguaje literal, es decir, orgánico. El órgano es una víscera y además un instrumento: admirable sabiduría idiomática. Creo que no hay otra novela en literatura castellana (desconozco si la hay en otra lengua) donde la dimensión física sea abordada sin metáforas, pero también, sin abyección. El cuerpo no es ni sublime (idealizaciones románticas y modernistas) ni infame: el cuerpo es lo real, aunque nuestra capacidad de percibir esté intensamente teñida de subjetividad.²¹²

La prosa erótica rossiniana no emite ningún detalle y narra el encuentro de los cuerpos con sencillez y vocablos directos. Como ella misma sostiene:

las descripciones del cuerpo de Aída (...) hacen el camino inverso de la tradición poética; en ésta el cuerpo no aparece en su realidad orgánica material, sino

²⁰⁹ *Ibíd.*, página 47.

²¹⁰ *Ibíd.*, página 59.

²¹¹ *Ibíd.*, página 71.

²¹² C. Peri Rossi, “El lenguaje del cuerpo”, en Carmen de Mora y A. G. Morales (eds.), *Escribir el cuerpo, 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Universidad de Sevilla, 2003, página 16.

consustanciado, transido, transmutado por las metáforas; en el intento de atrapar lo innombrable -el objeto de deseo- los poetas de la tradición erigían comparaciones, metáforas, hipérboles. Yo hago el camino opuesto: busca la desnudez específica del nombre científico, anatómico, que aparece, entonces, en virtud de su habitual ausencia, resplandeciendo con una intensidad renovada.²¹³

El acto de mirar resulta a veces hipnótico y doloroso, Se trata del mencionado síndrome de Stendhal, tan presente en la última novela de Peri Rossi y también en ésta:

(...) la belleza de Aída me resulta insoportable, como un dolor que no puedo sostener yo solo: quisiera compartir con ella también su belleza.²¹⁴

La mirada hiperestesiada, consecuentemente, convierte el objeto de contemplación en un fetiche o en un objeto sagrado y las cosas que toca el cuerpo amado, se convierten también, bajo la mirada del enamorado, en fetiches, es decir, en objetos santificados por la mano de la amada. Por ejemplo:

Contemplo las sandalias, imagino a Aída en el momento de encajar suavemente los dedos en el estuche de cuero, como yo encajo mi sexo en el tuyo. Soliviantado por la imagen, compro dos pares (...) ²¹⁵

Roland Barthes examina el fetichismo en la figura llamada “cuerpo.” Afirma que escrutar el cuerpo amado equivale a explorarlo como si el amador quisiese descubrir los mecanismos interiores del ser amado. Se trata de una operación solemne, fría y asombrada. No hay temor hacia el cuerpo ajeno. La mirada hace fetiche de partes de ese

²¹³ *Ibíd.*, página 17. Añade en la misma página: “Entre los excesos del romanticismo y los excesos de lo cutre, elegí el camino de la denominación científica, y el resultado, por contraste, fue el descubrimiento de las posibilidades poéticas de este lenguaje.” Así pues, este hallazgo estilístico es aplicado a esta novela y también a cuentos, como “La destrucción o el amor”, incluido en *DI*.

²¹⁴ *Ibíd.*, página 82.

²¹⁵ *SA*, página 111.

cuerpo, perversamente. En el ver surge la fascinación, pues el amante lee en el cuerpo amado la causa de su deseo, sin comprender nada.²¹⁶

La mirada es pasión y posesión, es ansia de amar y ser amado. Cuando al protagonista le falta Aída, su mente acude al recuerdo de su imagen y ello le produce angustia.

Bebo el whisky con prisa y pido otro: en el fondo del vaso, dibujado, veo el rostro de Aída y, de pronto, me siento otra vez triste.²¹⁷

Pero mirar no es sólo amar, también puede ser todo lo contrario; posee una naturaleza doble, como el amor.²¹⁸ Puede convertirse en un factor de desunión, en la vía a través de la cual establecer la ruptura. La mirada consentida es un amor consentido, la negación de la mirada significa rechazo. “-No quiero verte” le dice Aída al protagonista. En la ruptura de la relación se quiebra el espejo, el amante. El vínculo se pierde, se pierde el juego especular de las miradas, y en el proceso, la identidad del amante también se disuelve.

Me miro al espejo y me desconcierto. No era el espejo donde yo me miraba, sino que yo era el espejo en el que Aída se miraba. Este espejo ya no refleja a nadie. Me he quedado sin cuerpo que devolver, sin rostro que iluminar, sin fantasías que proyectar.

-No tengo cuerpo- le digo a Raúl.

²¹⁶ R. Barthes, *Op. cit.*, página 81. También habla de los fetiches en la figura llamada “objetos”, página 189. Véase un breve desarrollo del fetichismo dentro de la narrativa rossinana en el apartado titulado “Los otros.” El protagonista de la novela comenta la importancia del desnudo de Aída. Aída cubierta por una malla, una sábana o un vestido es una mujer vulnerable, disfrazada. (Véase la página 17 de la novela) Según Varderí: “El bretel del sujetador lamido con insistencia, la malla de nailon a la cual él se adhiere por encima del cuerpo de Aída, la sábana que la cubre y el amante desgarrar con sus dientes buscándola, resultan ser ahí pruebas de una violencia motorizada por el deseo de hacer casa en vez de piel o, mejor dicho, de lograr en última instancia que la piel devenga casa y abrigo definitivo; que Aída quede vestida sólo con el cuerpo pues la ropa estorba, vulnera, y la piel protege, cifra, inscribe en su superficie la memoria como un tatuaje al que el amante vuelve para recobrar su lugar sobre el mundo. (...) La desnudez de Aída es, para el amante, su únic(o)a carne(t) de identidad, y el lenguaje de Peri Rossi la revela, milímetro a milímetro en la mejor tradición erótica.” (Ed. cit., página 685)

²¹⁷ SA, página 104.

²¹⁸ Véase O. Paz, *Op. cit.*, página 210.

Si no tengo cuerpo no tengo yo, pues el cuerpo es el sustento del yo. Ella, amándome me confería un cuerpo.²¹⁹

SA es, pues, una novela que expresa de forma única e inmediata una visión extremadamente afectada por el amor, visión hiperestesiada y desordenada de la realidad de un personaje enamorado, es decir, atrapado por el deseo, el ansia, el hambre, la droga que es el amor. Se trata de una fuerza superior, una necesidad perentoria que busca la plenitud en la unión de los amantes y que rechaza todo aquello que no le concierne y que se aplica al mundo empírico. En esa búsqueda de la unión perfecta intervienen los sentidos corporales de forma muy activa. Actúan conjuntamente como instrumentos del encuentro amoroso, como lazos o puentes tendidos de un amante a otro. Se saturan del objeto amado. Y en especial la mirada establece un vínculo estrecho que deriva en expresiones extremas como es el Síndrome de Stendhal, el fetichismo, las alucinaciones. El cuerpo es el punto de partida erótico para la profundización en el ser y en el amor hacia el otro. La revelación de la perfección amorosa sólo será posible a nivel de las relaciones intrauterinas. A través del amor los sentidos se agudizan y cobran el protagonismo que se les niega en la sociedad actual donde se prioriza el intelecto y se ocultan las necesidades físicas. Tal actualización sensitiva lleva al amante a una especial regresión a la etapa de lactancia e incluso a la etapa prenatal. Es decir, a nuestra naturaleza animal, a la fase puramente sensitiva de nuestra vida. En el espacio uterino es posible recuperar el Paraíso Perdido. El deseo del amante se convierte, entonces, en ser el hijo de Aída, en alimentarse de sus jugos corporales y compartir la misma carne en una unión única y proverbial. Los amantes, de este modo, adquieren en sus encuentros un carácter solemne. Es de notar que en esta novela no hay ni el humor ni la ironía habitual en Cristina Peri Rossi. El amor adquiere un cariz

²¹⁹ SA, página 144.

trascendental que elimina toda posibilidad de ironía, pues está tocado de tragedia.²²⁰ En el universo de los sentidos y los sentimientos, a pesar de la dedicación de los amantes, es muy difícil conseguir la plenitud amorosa. Pocas veces éstos consiguen sentirse verdaderamente unidos en el encuentro físico y espiritual del amor; encuentro en el que el amante desea perder su identidad y fundirse con la amada, para no ser diferente a ella.²²¹ Peri Rossi afirma: “es una pasión narcisista (...) en todas las pasiones hay elementos narcisistas. Es difícil amar las diferencias, quizá lo más difícil del mundo es amar las diferencias; procuramos amar lo semejante, que es una forma de amarnos a nosotros mismos”.²²² El equilibrio amoroso es efímero, casi ilusorio y en momentos parece imposible. Como consecuencia, se produce la ruptura y el protagonista la sufre de manera terrible: el Paraíso siempre se pierde.²²³ Thanatos vence a Eros en este amor agónico: “es la fuerza poderosa que triunfa y lo controla al final, porque su equilibrio imaginario en los sistemas naturales (el útero de Aída) es efímero y se ve obligado, en última instancia, a desplazarse definitivamente hacia el mundo exterior.”²²⁴ Puesto que el amor es una droga, la falta de él le produce mono de Aída²²⁵ (representación corpórea del objeto de ese amor), abotarga sus sentidos y lo vacía de identidad. La pérdida amorosa encadena otras pérdidas:

²²⁰ Afirma Peri Rossi: “*Solitario de amor* es la única novela en la que no hay ironía, no hay humor, que son mis recursos habituales frente al dolor, sino que hay sólo desgarramiento. El centro de este libro es la visión trascendente, no esa visión un poco distanciada que da la ironía o el humor (...) En *La nave de los locos*, a pesar del dolor que hay, hay humor, incluso hay humor sobre el propio exilio. En cambio, en esta novela no lo hay. Yo creo que sobre la pasión no se puede ironizar.” Véase en la entrevista de Susana Camps, “La pasión desde la pasión (...)”, Ed. cit., página 43.

²²¹ Comenta C. Raúl Narváez: “A pesar de la abundancia de imágenes eróticas que connotan la frecuente penetración, son escasos y efímeros los momentos textuales en que el protagonista parece alcanzar el equilibrio deseado en el interior de Aída. Cuando esto sucede, tanto él como su amada adquieren propiedades cósmicas y se identifican con Adán y Eva, la pareja inicial, en una narración que a veces se quiebra y descompone en versos oceánicos, obedeciendo las pulsiones interiores de un ritmo cosmogónico.” Ed. cit., páginas 249-250.

²²² *Ibíd.*, página 46.

²²³ Susana Camps, Ed. cit., página 42.

²²⁴ C. Raúl Narváez, Ed. cit., página 250. A pesar de amor del protagonista, éste descubre poco a poco que Aída “no es la pareja ideal; habla una lengua diferente; es una “divinidad esquiva y menor”, una “mujer ausente”. Es un personaje rebelde, en pugna contra los moldes prefabricados, y contra todo encasillamiento en que los hombres quisieron estatificarla” (página 250)

²²⁵ “El amor de Aída es droga dura./ -Tengo mono de Aída- le digo a Raúl.” SA, páginas 144-145.

Anonadado, soy uno que ha perdido el centro, el eje, la melodía, la causa, el efecto, la razón, la consistencia.²²⁶

La ruptura es una nueva expulsión del paraíso, una nueva pérdida. Ya que el sueño del protagonista era la unión total con Aída a través del espacio uterino, ahora se siente expulsado/exiliado de su matriz, como un recién nacido condenado a la pérdida de su paraíso materno: “Carezco de madre, he sido lanzado a un mundo hostil sin protección ni auxilio.”²²⁷ Abundantes imágenes metafóricas del parto marcan la expulsión del protagonista del lado de Aída y el comienzo de una nueva etapa en un viaje solitario a tierras de desenamorados, donde nadie le conozca, como reza el proverbio hebreo citado en el último fragmento de la novela. Varderí comenta sobre el final de la novela:

Privado de casa, el amante parte: un tren le lleva hacia un nuevo exilio. Como metáfora de ese extrañamiento del cuerpo y del país primigenio, que Peri Rossi, *Solitario de amor*, ha sostenido a lo largo del texto, un proverbio hebreo atraviesa ante sus ojos con la velocidad del paisaje que pasa ante la ventanilla en movimiento: “Cuando la pasión te ciegue, vístete de negro y vete adonde nadie te conozca”²²⁸ *El otro* ha sido para la autora, ese lugar que, a través de Aída, muy freudianamente le sugiere al amante sea la casa de su madre. En ambas instancias (...) el guía *es una mujer*. Con esa vuelta de tuerca Peri Rossi asegura el éxito de las dos tareas a las cuales se había abocado al escribir, entre dos mundos, su texto: construir a la mujer como presencia desde el lugar del hombre, y profundizar en el hecho de que el exilio representa un estado del cual no se vuelve, únicamente con el recuerdo pues, tal cual ella misma apuntó (...), “el viaje de regreso lo emprendemos sólo con la memoria”.²²⁹

Una profunda tristeza invade al amante rechazado, que siente su deseo y su necesidad de Aída completamente impedidos. El encadenamiento de las pérdidas parece conducir al amante a la negación total. La única salvación, según el protagonista, residirá en convertirse en el escriba de ese amor (ya que la escritura es una catarsis), y al mismo tiempo, en su guardián y su conservador. El amor, de esta forma, conserva intacta su

²²⁶ SA, página 142.

²²⁷ *Ibíd.*, página 144.

²²⁸ *Ibíd.*, página 147.

²²⁹ A. Varderí, Ed. cit., página 686.

condición sagrada, su omnipotencia, pues es alabado y venerado incluso aunque ya no se sea su beneficiario. El amor se cobra su tributo y siempre triunfa, a pesar de todo.

VI.1.2. Sueño

La escritura rossiniana se erige esencialmente como un método de auto-conocimiento y auto-análisis a través del conocimiento de los otros. En el comportamiento ajeno se reflejan muchas de las pasiones ocultas que conducen al individuo al fondo de su interior; por esta razón, Peri Rossi se decanta hacia todos aquellos temas y motivos que hacen referencia a la vida psíquica del ser humano. Así, la infancia, el sueño, las fantasías y las obsesiones tomarán gran protagonismo en la obra de nuestra autora. Ya se ha mencionado la infancia, su mirada nueva e inocente sobre lo cotidiano, su curiosidad y su aprendizaje. También se han tratado de analizar y presentar las diversas patologías psicológicas del ser humano, desde un capricho hasta el desequilibrio mental, y de ello se concluye que todos los seres sufren algún tipo de deseo imperioso, algún dolor o desengaño que los marca. El sujeto ha aprendido que es más frágil de lo que cree y que las barreras convencionales entre el bien y el mal no siempre están tan claras. De la mirada rossiniana se obtiene la capacidad de la objetividad y de la tolerancia sin condiciones, la fuerza y la habilidad para descubrirse a sí mismo incluso en aquello que más le molesta. Faltan por estudiar los sueños, según Freud, representación de los deseos ocultos tal como aparecen en esta narrativa.

Por ejemplo: en el capítulo “I. OLIVERIO. Los sueños” de la novela *LMP*, el propio sueño se convierte en una obsesión. El protagonista disfruta con los sueños, incluso los planea de antemano; son sueños de vigilia y de almohada, refugios de fantasía, juegos de imaginación que proporcionan placer al niño.

(...) Lo más triste era romper el hechizo de los sueños, para comer o para llorar un poco, para hablar con los otros o ir de paseo. Pero pronto aprendí a soñar en todos lados: de la mano de mi padre, caminando sobre el pasto, cuando los domingos me sacaba a tomar el aire, a cambiar el de la casa por otro que olía a almendros y a castaños.²³⁰

En *IP*, los cuentos “4” y “22”, muy breves (un recuerdo, quizá, a Augusto Monterroso) el sueño se muestra de forma distinta: en el primero tiene un contenido simbólico que se refiere a lo que es pequeño y cotidiano. Obsérvese, sino, el fragmento versal que sigue:

rastros como flores violetas disecadas, una melena
de muñeca y otras cosas que nos entretienen.
Frente a esos sueños el espacio es una mosca hambrienta.²³¹

Los sueños son esos objetos del recuerdo a los que la inmensidad del espacio desearía conquistar. Son símbolos de la compleja vida humana, siempre pasajera y voluble. El cuento “22” narra un sueño de forma literal, dice así:

Soñé que estaba al borde del plato, sosteniéndome apenas por las manos
(¿o eran los dientes?) y era tan difícil ascender al plato,
a la llanura lisa y blanca de la losa.²³²

Se interpreta como el afán del individuo por alcanzar una meta que lo salve o lo beneficie de alguna manera. Es la persecución del deseo escurridizo o la ascensión a una cuesta que se interpone en el camino.

En *TD* también se recoge un sueño interesante: en el cuento homónimo se muestra al niño protagonista soñando con un dinosaurio que emerge de las aguas en una playa. Este animal le provoca miedo al principio, pero luego se convierte en una grata

²³⁰ *LMP*, página 9.

²³¹ *IP*, texto número 4, página 23.

²³² *Ibíd.*, texto número 22, página 52.

compañía y descubre en él íntimas e imprecisas afinidades. Sin embargo, es un ser peligroso que sólo el niño puede controlar en sus sueños para que no destruya a la gente, especialmente a su padre número uno (incapaz a sus ojos de cuidar de sí mismo) y a su hermana. Finalmente, el sueño revela su enigma:

Él lo esperó, concentrando toda su energía en mirar, en esperar, pero tembloroso. ¿Qué noche era esa noche insensata de revelaciones? Una noche como un desfiladero. Una noche como un hormiguero negro. Confió en no claudicar.

Y cuando el enorme aparecido,
el sigiloso,
el brontosaurio apocalíptico estuvo cerca, quedamente, miró hacia la casa, y gritó:
-¡Papá!²³³

El dinosaurio es el niño, un niño peligroso y atormentado que ha sido asimilado por el sistema: aquel sistema destructivo que pone en peligro a su padre número uno, a su hermana y a otras personas que no comulgan con el orden impuesto. Este sueño, entonces, revela una oscura información cuyos indicios se muestran sutilmente a lo largo de la historia. Es un sueño inquietante localizado en un playa, solitaria al principio, pero siempre oscura y extraña.

También en “*Estate Violenta*” (RN), se narra otro sueño, esta vez erótico, como expresión del deseo y la pasión que corroen al sujeto vulnerable que ha visto algo valioso y lo codicia.²³⁴ Seguidamente, en *MEI* se encuentran dos ejemplos para este apartado: “El sentido del deber” y “La ciudad”. El primero se sitúa en la misma línea que los dos cuentos anteriores: la narración de un sueño, en este caso, angustioso para el sujeto que lo experimenta y trasunto de alguna preocupación o inquietud seria de su

²³³ “La tarde del dinosaurio”, *TD*, página 112. En las páginas 99-100 se presenta por primera vez el sueño, luego en las páginas 108-112 se observa la naturaleza destructiva del dinosaurio y su verdadera identidad.

²³⁴ En este cuento el amor se presenta de forma poco convencional ya que un tigre se enamora de una mujer y ésta le corresponde en sus sueños y fantasías. Según Peri Rossi la idea germinal de este cuento le vino dada por Cortázar. Véase la “Entrevista a Cristina Peri Rossi” de Gustavo San Román en *Revista Iberoamericana*, n° 160-161 (1992), páginas 1041-1048 (concretamente, las páginas 1041-1042).

inconsciente. El personaje se siente obligado a salvar el mundo, a protegerlo sin cesar, como se protege a un niño inocente, pero fracasa al final. La muerte siempre llega. En cambio, “La ciudad” trata de un sueño muy especial, un sueño que termina confundiendo con la realidad del personaje. Una ciudad que se metamorfosea de manera inquietante esconde un personaje siniestro en sus calles que persigue al narrador hasta que lo atrapa:

(...) Miró hacia la cumbre de la montaña, y asombrado, comprobó que giraba. Los cielos rotaban, rotaban los árboles y la montaña. Y de pronto, sintió que había una presencia extraña no lejos de él. En la oscuridad, no pudo identificarla. (...) alguien existía, no lejos de él, impenetrable, alguien que no se acercaba ni se alejaba, alguien cuyo rostro borroso no podía ver (¿cómo sabía, entonces, que su rostro era borroso?), alguien familiar y ajeno a la vez, que no extendía la mano (pero, ¿acaso tenía mano?), hombre o mujer desconocido, mujer u hombre cuya presencia opresiva lo hundía cada vez más en el lodo de una calle que no reconocía y que acaso ya no era siquiera una calle.²³⁵

El mundo onírico tiene cabida en la novela *LNL*, en la cual Equis sueña diversos sueños cuyo mensaje profundo remite a sus propias inquietudes. Ya se analizó este aspecto de la novela en el apartado de la alegoría. Aquí se hará un breve repaso. Al empezar la novela, el capítulo I describe un sueño que guiará la conducta del personaje principal. En el sueño se le pide a Equis que describa las ciudades a las que llega en su viaje sin fin, sin distinciones ni omisiones. A lo largo de la novela el narrador desarrolla esta misión sutilmente, centrándose sobre todo en la caracterización de los personajes que habitan esos espacios de transición. Otros sueños se mencionan en el capítulo V: son sueños donde Equis se afana en tareas incesantes o sueños de mujeres irreales.²³⁶ En el capítulo VII el sueño se erige como protagonista: es un sueño revelador, oscuro y alegórico, de cuyo sentido Equis sospecha algo que no se dice, algo que permanece en lo profundo del significado y que se relaciona sin duda con el exilio. En el mismo

²³⁵ “La ciudad”, *MEI*, página 177.

²³⁶ *LNL*, capítulo V, páginas 38-39.

capítulo se dice que los sueños prescinden de retóricas y tropos ya que son tan convincentes por sí mismos que no los necesitan.²³⁷ Otro sueño se describe en el capítulo XIX: en este caso se trata de un sueño que plantea un enigma. Equis se obsesionará con él y tratará de hallar la respuesta, la cual alcanzará al final de la novela de la mano de la mujer que ama. En este enigma Equis comprende la soledad del hombre que perpetúa las relaciones de poder con los demás, especialmente con las mujeres. Semejante actitud lo lleva a apartar de sí al ser amado y a quebrar cualquier posibilidad de comunión o comunicación con él. Otros sueños e mencionan brevemente en este mismo capítulo: son sueños de representación, como los llama Equis, donde aparece un escenario y un patio de butacas. Son sueños en los que Equis experimenta angustia y malestar por no ocupar el lugar apropiado para contemplar la obra que se representa. La naturaleza de estos sueños ubicados en un teatro y la angustia que le producen revelan la carga que le supone su condición marginal, su carencia de espacio y la añoranza de un centro o de unas raíces que lo asocien a un lugar y a un estado de completitud. Jorgelina Corbatta en su artículo comenta:

El teatro -“un viaje sin traslado” (174)- y también los sueños constituyen otras formulaciones del viaje. En sus sueños hay intensa actividad (...); hay fantasías, sobre todo sexuales y también revelaciones que -demasiado ignorante para seguir las- Equis olvida en la vigilia. Una de ellas, sin embargo, retorna obsesiva al final del texto (la del enigma de los reyes a los pretendientes de sus hijas) brindando así una de las claves de su interpretación (...). Por su parte el teatro (“Un lugar donde se representan cosas. Como la vida”, 173) retorna en las pesadillas de Equis a las que llama los “sueños de la representación” en donde aparece siempre mal ubicado respecto de la escena, o no puede entrar en la sala, o no entiende la letra del guión. La vieja metáfora del gran teatro del mundo, o de la vida (y del teatro del absurdo) subrayan, y expresan, la desubicación del exiliado.²³⁸

Otro personaje, Lucía, menciona en este capítulo los sueños que tiene. Son

²³⁷ Jorgelina Corbatta, Ed. cit., habla sobre ello y concluye acertadamente: “Esta vinculación con los sueños ubica su obra dentro del surrealismo y el psicoanálisis”, página 169.

²³⁸ *Ibíd.*, página 171.

sueños en los que es una niña y no puede dejar de serlo, aspecto que revela su rechazo a ser tratada como un sujeto inferior por ser mujer, además, en estos sueños, le resulta inquietante el ángulo de visión desde el cual puede verse a sí misma como otra persona sin sentirse del todo disociada de la imagen que mira. A veces confunde el sueño con la realidad.²³⁹

La confusión entre el plano real y el del sueño tiene lugar no sólo en los ejemplos vistos arriba (*MEI* y *LNL*): también se aprecia en otro cuento titulado “El umbral”, en *PP*. El protagonista termina muriendo dentro del umbral de un sueño a manos de la mujer que lo acompaña en él. Pero esto es más de lo que parece: el narrador está en un laberinto de sueños del que no puede salir y en el que terminará por caer, tanto en el plano onírico como en el real. Su fin apenas es distinto al de “La ciudad” y la técnica de transposición de planos es la misma.

Vacilo, en el umbral, caigo como herido lentamente en el sueño, es curioso, resbalo, me hundo, tengo ya un pie más allá del umbral, pero el otro se ha quedado atrás, no avanza, seguramente estoy en el segundo sueño, aunque el dolor en la espalda es quizás del primero, me gustaría llamarla pero sé por experiencia que no responderá, se habrá ido, mientras yo intento vanamente despertar y resbalo en un charco de sangre.²⁴⁰

Otro cuento titulado “La revelación” (*PP*), cuenta lo impactantes que pueden llegar a ser los sueños en la vida cotidiana. El personaje que protagoniza esta historia sueña con una revelación cristiana y se ve impulsado a salir a la calle, de madrugada, para predicar la palabra divina.

Despertó a las tres de la mañana, terriblemente excitado. Soñaba poco, pero esta vez, a diferencia de otras, el sueño se le había presentado con notable claridad, las imágenes pervivían nítidamente, sin esa sensación de desajuste

²³⁹ *LNL*, capítulo XIX, páginas 172-173. En estas páginas se recogen los sueños de representación de Equis y los sueños de Lucía.

²⁴⁰ “El umbral”, *PP*, página 128.

parcial que solemos tener cuando hemos despertado y tratamos de recordar el último sueño sin traicionarlo. El mensaje era fuerte y sencillo, al mismo tiempo: “Abandónalo todo y échate a la calle, a predicar la verdad.”²⁴¹

El mensaje del sueño le acarrea grandes dudas: al principio, el personaje aceptará la tarea encomendada, pero más tarde, cuando la euforia del momento ya ha pasado, el personaje vacila y se angustia. Finalmente optará por olvidar la revelación y no hacer nada. Este caso recuerda al capítulo “El viaje, VII: Equis y los sueños” de *LNL* ya que ambas narraciones definen los sueños reveladores como generadores de angustia en aquellos individuos que no desean exponerse a lo que el sueño les revela y prefieren ignorar su valioso contenido y continuar con una vida vacía. El sueño les plantea un dilema del que desean librarse, ya que les lleva a preguntarse muchas cosas, a replantearse su vida y a cambiar las costumbres adoptadas hasta el momento. Los personajes se sienten vulnerables ante semejante situación y se creen incapaces de cumplir con la tarea encomendada en el sueño. A su falta de autoconfianza se suma la comodidad y el conformismo todo lo cual da como resultado la inacción.

En la novela *SA* se localizan varios ejemplos de sueños: los primeros pertenecen a Aída y el protagonista: ambos sueñan cosas diferentes, Aída sueña con hoteles vacíos que la angustian y el amante con barcos extraños;²⁴² otro, es un sueño alegórico en el que el protagonista expresa su anhelo de dejar de ser el intruso en la casa-sexo de Aída y entrar a forma parte de ella misma;²⁴³ otro sueño que aparece en la novela es un pesadilla en la que el amante se siente enfermo profundamente afectado por el odio de Aída hacia sus anteriores amantes;²⁴⁴ por último se localiza un ejemplo de sueño precognitivo. Hacia el final de la narración, cuando el amante sueña que su amada lo rechaza, éste se levanta azorado y corre a ver a Aída, la cual, efectivamente lo abandona

²⁴¹ “La revelación”, *PP*, página 97.

²⁴² *SA*, páginas 18-21

²⁴³ *Ibíd.*, páginas 49-50.

²⁴⁴ *Ibíd.*, página 56.

sin dar explicaciones. Otra forma de interpretar este sueño que rechaza el factor predictivo aparece mencionada en la novela por el propio protagonista, en base a los comentarios de su amigo psicólogo. El narrador protagonista de percata de que ha soñado con lo que más temía: el lector es consciente de ello ya que no es la primera vez en la novela que éste menciona su miedo a ser abandonado por Aída.

-Se sueña con lo que se desea o con lo que se teme -dice Raúl.
He soñado, pues, con lo que más temo.
Corro, ansioso, hacia la casa de Aída.²⁴⁵

Este temor permanente al abandono se observa en diversos pasajes de la novela. El narrador-protagonista inserta sutilmente breves comentarios acerca de su miedo. Por ejemplo:

-Detesto el matrimonio –dice Aída. Yo, en cambio, quisiera ser tu marido.
-Tú también te cansarías –murmura, escéptica.
No puedo imaginar mi cansancio de ti, aunque puedo imaginar tu cansancio de mí.²⁴⁶

Volviendo a los cuentos, un impulso parecido al mencionado en el cuento de *PP* “La revelación” y el fragmento del sueño predictivo de *LNL*, se observa en “Los aledaños” (*Cosmoagonías*), aunque en este caso se trata, más exactamente, de una revelación o un descubrimiento que es posterior al sueño:

La preocupación por encontrar el centro del mundo lo sorprendió una mañana, luego de un sueño aparentemente tranquilo. Fue una ansiedad, una tensión desconocida, junto a la certidumbre -irresistible- de que estar alejado del centro del mundo lo sustraía, de una manera irreparable, de los juicios verdaderos (...)²⁴⁷

²⁴⁵ *Ibíd.*, página 136.

²⁴⁶ *Ibíd.*, páginas 91-92.

²⁴⁷ “Los aledaños”, *Cosmoagonías*, página 107.

De todos modos, el sueño parece ofrecer la posibilidad de una influencia secreta, enmascarada bajo el influjo del olvido. Después de todo, el narrador lo califica de “aparentemente tranquilo”. No hace alarde de su omnisciencia en esta ocasión, porque pretende ocultarle información al lector. La intriga de la historia se mantiene de esta forma tan sutil y ofrece la posibilidad de indagar en el contenido profundo de la historia. La suposición es que el sueño ha tenido algo que ver en la drástica resolución del personaje, como sucedía en “La revelación”. Sin embargo, por experiencia, se sabe que la escritura rossiniana nunca ofrece una respuesta concreta al enigma, sino el camino para indagarlo.

A veces el sueño no se presenta de forma tan clara y la narración se cubre de elementos oníricos y de ensoñaciones, como en “La ciudad de Luzbel” (*Cosmoagonías*). El misterio y la fantasía dan cuerpo a la ciudad que atrae a los hombres y les obliga a quedarse en ella:

De Luzbel no se puede salir. Nada lo prohíbe, si no es el sueño, pero se trata de un sueño como una membrana, y las tenues, embriagadoras secreciones de esta membrana -vaporosas como los humores del viento- envuelven a sus habitantes, de modo que no saben que sueñan, y por no saberlo, no atinan a despertar.²⁴⁸

El ensueño atrapa a los inconscientes habitantes de esta ciudad hechizante y les impide descubrir la verdad: su encarcelamiento en un lugar aparentemente abierto. El ensueño significa aquí ceguera e inconsciencia. En lugar de ser un método de auto-descubrimiento, como lo es el sueño en el psicoanálisis y el surrealismo, se trata de un obstáculo para conocer el mundo, porque éste es un ensueño involuntario, impuesto por la ciudad.

En muchas narraciones el ensueño se produce durante los pasajes líricos que se

²⁴⁸ “La ciudad de Luzbel”, *Cosmoagonías*, página 39.

intercalan en la historia y producen una pausa íntima. Las ensoñaciones son abundantes en la narrativa rossiniana. Por ejemplo, en las novelas se encuentran muchos episodios en los que la intimidad del personaje principal motiva un lenguaje lírico y acondiciona momentos de ensoñación. En *LMP* las reflexiones de Oliverio y Federico provocan momentos así, al igual que la estancia de Equis en Pueblo de Dios (*LNL*), los encuentros eróticos entre los amantes de *SA*, las reflexiones de Jorge sobre Dostoievski en *UND* y los episodios en los que Javier rememora la infancia o la experiencia del síndrome de Stendhal ante Nora en *ADD*. En los cuentos sucede lo mismo, por ejemplo en las narraciones de *MA* y de *IP*, entre otros.

Por último, cabe analizar un caso especial en el que los sueños adquieren un significado distinto al visto hasta ahora. En “Los refugios” (*MA*), los personajes hablan del sueño sin fin pero también de la ausencia de sueño el cual significa descanso y paz interior. La carencia de paz lleva a la heroína de la historia, Ariadna, a desear la muerte, es decir, el letargo o el sueño permanente: la realización máxima de su deseo.

-Yo me voy a dormir aquí, Modelador, ahora que el sueño ha venido por mí. Un largo sueño, completo.²⁴⁹

En este ejemplo se aprecia el contraste con la situación anterior, teñida por la angustia y el insomnio y en la cual el personaje de Ariadna se debilita poco a poco:

(...) Adelgazada, fina como una hoja, Ariadna no conseguía dormir. (...)

Pero mientras yo esperaba en paz, ella, en el tiempo, desesperaba. Se vestía y desvestía, impaciente, sin obtener la calma. Se paseaba por los grandes salones, repitiendo pasos y gestos, en un espacio que ya le era insuficiente. Yo, a veces, le proponía dormir.

-Lo sé. Solamente dormiré cuando ellos vengan. Cuando ellos lleguen. Entonces recuperaré el sueño, la posibilidad de dormir estrechamente, de acunarme, de mecarme, de habitar cosmos y siluetas.²⁵⁰

²⁴⁹ “Los refugios”, *MA*, página 149.

²⁵⁰ *Ibíd.*, páginas 146-147.

El sueño participa de muchas acepciones distintas: el estado de semiinconsciencia al que el ser humano llega de forma natural a través del descanso, aquello que resulta efímero o de apariencia insignificante, la ruptura de fronteras entre lo que percibe y lo que hay, forma de conocimiento privilegiado de uno mismo y de los demás, la revelación, la ceguera, el descanso y la muerte. Pero también puede querer decir alucinación o exceso de imaginación. Por ejemplo:

-Ellos vendrán, estoy segura. Por las noches, los escucho, los oigo golpear y venir.

-Ariadna, sueñas.

-No. No sueño: los oigo.²⁵¹

La multiplicidad de significados de esta palabra en manos de Peri Rossi, alcanza altas cotas de productividad y expresa la ambivalencia de todo lo que rodea al ser, de su propio yo y de los otros. La creencia más firme de nuestra autora se resume en una idea como ésta: las barreras se las imponen los individuos mismos y sólo ellos pueden superarlas, aunque tal cosa suponga enfrentarse al ancestral temor al caos, a la pérdida de los asideros de la existencia. Quizá merezca la pena arriesgarse o, por el contrario, permanecer conforme con lo que es y con lo que tiene. En tal caso, la angustia permanece. Son, pues, sujetos en constante búsqueda para aliviar su angustia, la crisis de vivir, ya sea mediante el sueño o las tareas repetitivas.

VI.1.3. Fracaso o continuidad

Los deseos son inalcanzables y, aunque lo sean, el resultado siempre es el mismo: el vacío del ser, la sed perpetua. Los proyectos y las acciones de los personajes rossinianos suelen carecer de fruto; les proporcionan ciertas experiencias y cierta

²⁵¹ *Ibíd.*, página 145.

satisfacción pasajera, pero no les exime de los posibles problemas que se les puedan presentar ni de la barrera infranqueable de la muerte. El fracaso, entonces, se da ante dos tipos de situaciones: ante proyectos de diverso cariz y ante la propia muerte. En los cuentos de Peri Rossi los personajes intentan eludir el tedio o la rutina e incluso el peligro, por medio de diferentes medios: la proyección de un viaje, la búsqueda de algo o su conservación y cuidados, el amor, la revolución, etc. En *MA*, se localizan dos cuentos que exponen claramente el fracaso de unos personajes: “Los juegos” y “Un cuento para Eurídice”. En ambos, el personaje que narra la historia se propone una tarea que no puede cumplir: en el primer cuento, dicha tarea consiste en jugar al escondite; el narrador, entonces, deberá buscar a Ariadna dentro del museo, pero le resultará imposible y en la búsqueda dejará su vida.

Cuando amanecía, comprendí que había perdido el juego, y que Ariadna, escondida, por primera vez inalcanzable, se me había escapado de entre los dedos tensos como el agua que tanto amaba: triunfante navegaba, esta vez, por sus propios periplos elegidos, conduciendo su nave y su timón con independencia de mis deseos y mis mapas, circunnavegando solitaria y todopoderosa, por aguas que abriría, como abre un vestido la mano ardiente, rasgando la tela, rápida bisectriz lanzada hacia la carne.²⁵²

En el segundo cuento, el reto consiste en contar cuentos a Eurídice, pero de tal modo que en ellos no haya asomo de tragedias o maldades. El narrador, a pesar de ello, no puede evitar la continua referencia a la muerte y sume a su oyente en la angustia.

Eurídice, es verdad, prefería las historias de fábulos y efímeras; pero yo no sabía darles un final feliz y entonces, después de oír mis cuentos, insatisfecha, desdichada, se volvía hacia la ventana, a esperar el sol.²⁵³

En *LMP* Oliverio planea una obra heterogénea, múltiple y abarcadora. Este

²⁵² “Los juegos”, *MA*, páginas 101-102.

²⁵³ “Un cuento para Eurídice”, *MA*, página 127.

proyecto inclusivo requiere un gran trabajo que Oliverio emprenderá con entusiasmo. Cabe señalar que semejante obra se refiere a la propia novela, la cual reúne gran parte de los requisitos que el personaje desea para su trabajo. La novela, por tanto, se plantea ante el lector como una obra abierta, múltiple y fragmentaria. En este caso no se puede hablar de fracaso, ya que el proyecto se ha terminado. Algo similar ocurre con Federico, el cual logra finalmente traer el cambio deseado para derrocar el orden represor e imperante en su país. Personaje de ideas firmes y gran sensibilidad, afiliado a la guerrilla y valeroso, Federico cierra la novela con palabras esperanzadoras: “HEMOS LLEGADO”²⁵⁴ En la novela Federico se muestra rebelde ante la jerarquía familiar y la dictadura, lucha por sus ideas y abandona la casa para realizar su máximo deseo: liberar a su pueblo del poder represor; traer el cambio positivo a las mentes de las personas, abriendo un camino nuevo a la libertad y la comunicación. El fracaso en esta novela lo sufren las estructuras de poder tradicionales, representadas en la jerarquía familiar, el patriarcado y la autoridad militar.

En la narrativa rossinana se encuentran otros fracasos relacionados con planes y proyectos. *IP*, por ejemplo, los recoge en los cuentos “2”, “14”, “30. La desobediencia y la cacería del oso”, “34”, “35”, etc. En “2” el narrador describe una ciudad en plena decadencia, a pesar de los planes elaborados por el gobierno, a causa de la mayoría de población vieja que la ocupa. El tono es desesperanzado, apenas hay niños, y la violencia y el espionaje proliferan. En “14” la protagonista se afana por mantener sana y salva la felicidad en una caja, aunque se ve acosada por frecuentes problemas. El resultado no se revela, no se sabe si lo logrará o no, pero el tono desamparado de la narradora y el largo historial de fracasos entre los personajes rossinianos hacen pensar en lo peor. Un cuento como “30. La desobediencia y la cacería del oso” muestra el fracaso de una reacción rebelde e improvisada de un grupo de personas frente al

²⁵⁴ *LMP*, página 236.

actores hacen del narrador. Sus ideales chocan de frente con una mentalidad aburguesada y acomodada. El fracaso y la frustración son el resultado del egoísmo de los personajes aburguesados y la incompatibilidad de ideas entre éstos y un narrador ingenuo e idealista.

El fracaso amoroso o la conflictiva convivencia familiar (fracaso matrimonial, al fin y al cabo) se encuentran ampliamente recogidos en libros como *TD*, *RN* y *DI*. En el primer libro, el cuento homónimo es un ejemplo de familia dividida por causa del divorcio. En este cuento y en los de *RN*, uno de los personajes más afectados por la ruptura familiar o por la mala convivencia es el niño o adolescente. En “La tarde del dinosaurio”, el protagonista es un adolescente hijo de padres divorciados que ahora tiene dos padres: el biológico y el padrastro. El primero es humilde, sensible y pobre; el segundo es rico, autoritario y poderoso. El chico parece querer más a su padre biológico, pero se siente incómodo y dividido entre ambos padres. Su hermana pequeña, mencionada en el cuento de pasada, se muestra solitaria y poco comunicativa. Después de todo, todos los personajes, excepto el padrastro, se muestran afectados por la ruptura a la cual se añade la crisis del país, la cual ha condenado a la marginación al padre biológico o número uno:

Porque ellos habían tenido una guerra, una guerra pequeñita, no de las grandes guerras internacionales, una guerra local, interna, una guerra dentro de los límites del país, pero guerra al fin.²⁵⁸

Esa guerra menciona no sólo la imposición de la dictadura en el país, sino también la separación familiar y el drama de todos los personajes. El único sujeto que se libra de dicho malestar es el padre número dos, ya que trabaja para el sistema y se enriquece con él. En este cuento, por tanto, se vive una atmósfera de fracaso familiar y

²⁵⁸ “La tarde del dinosaurio”, *TD*, página 84.

de fracaso político. Además, en este libro también se recoge el fracaso amoroso en “Simulacro” o la vivencia de un amor teñido por la tristeza en “Gambito de reina”.

De *RN* se toma el ejemplo de “*Ulva Lactuca*”, cuento en el que también se da la separación matrimonial:

Él le había pedido que le dejara a la niña, aunque fuera durante el primer tiempo, para sentirse menos solo. Accedió, en un gesto comprensivo y tolerante que le dolió como un golpe bajo. Le enseñó a preparar las papillas, a lavarla, a curarle las escaldaduras.²⁵⁹

La convivencia de la pareja ha tocado a su fin y, aunque en otros cuentos no se dé esta situación, la relación matrimonial se encuentra seriamente deteriorada²⁶⁰.

MEI también muestra el fracaso o la sensación de frustración y de perdición que inspira éste, en el amor (“Punto final”), en el intento de vivir en el mundo, lejos del refugio (“Instrucciones para bajar de la cama”), en los viajes (“Aeropuertos”, “El viaje inconcluso”). Por ejemplo:

En el aeropuerto de la ciudad de Toronto se ha realizado un curioso congreso: el de los viajeros que nunca han conseguido partir.²⁶¹

A veces el fracaso se da dentro el mundo de los sueños, en tareas o propósitos soñados que no se realizan. Así, en el cuento titulado “El sentido del deber” el narrador sueña con una misión que debe cumplir pero que fracasa debido a su flaqueza:

(...) en algún momento no puedo más, flaqueo, desfallezco, y con desesperación, observo cómo la cuerda que había sostenido ahincadamente se desliza de mis manos y la tela se repliega, el telón se alza, descubriendo el

²⁵⁹ “*Ulva Lactuca*”, *RN*, página 10.

²⁶⁰ Por ejemplo en “El Laberinto”, la separación matrimonial se vuelve definitiva, y en “Pico Blanco, Alas Azules”, ambos cónyuges apenas se tienen cariño. Ambos cuentos pertenecen a *RN*.

²⁶¹ “Aeropuertos”, *MEI*, página 105.

inmenso mar debajo, hostil y perverso.²⁶²

El fracaso, en este caso, resulta frustrante y angustioso: el narrador ha hecho lo posible para evitar la tragedia pero ni siquiera su empeño ha servido de algo. En *MEI* también se explora el fracaso del sujeto en el trato con la burocracia (“Cartas”), la cual recuerda indudablemente a la que describe Kafka en sus novelas. Finalmente en este libro se plantea el fracaso en el deseo de establecer una continuidad (“Las bañistas”):

Súbitamente me di cuenta de que estos datos tácitos que yo había dado por ciertos debían ser falsos y que en lugar de corresponder a la realidad, respondían a mi fantasía de las bañistas. Esto me desconcertó, e inició un período de reflexiones nuevas para mí, en torno a la tendencia a sustituir el análisis por la imaginación; desde ese momento, empecé a sentirme inseguro, cada vez que creía saber algo.²⁶³

Este personaje se aficiona a la llegada de las bañistas y llega a desear su regreso cada año, pero su deseo no se cumple y la ansiedad lo invade. Otras frustraciones se ven en la vida cotidiana de una ciudad atestada (“Miércoles”), donde no es posible la comunicación.

Para que sea posible el cumplimiento de muchas de las expectativas es necesario tener voluntad, seguridad en uno mismo y la oportunidad adecuada. Pero los personajes rossinianos muchas veces carecen de autoconfianza y de voluntad o están sometidos a mucha tensión. De esta manera se dan fracasos que hacen sentir culpable al personaje por no comprometerse a realizar algún fin o que provocan frustración y angustia en los personajes que lo arriesgan todo por lograr su objetivo y no lo consiguen.

En la novela *LNL* Equis, Morris, Graciela y Percival son personajes sensibles y vulnerables, personajes en crisis pero con fuerza suficiente para afrontar las vicisitudes de la vida en el exilio o en la marginalidad. El fracaso parece reinar en sus vidas ya que

²⁶² “El sentido del deber”, *MEI*, página 118.

²⁶³ “Las bañistas”, *MEI*, página 153.

su condición de ex-céntricos les resta capacidad de acción en una sociedad que desconfía de los extranjeros y margina a mujeres y niños. A pesar de todo, estos personajes emprenderán diversas acciones, fieles en todo momento a su forma de ver la vida. Por ejemplo, Morris conseguirá la armonía deseada al enamorarse de Percival, niño sabio con el que encuentra una gran afinidad. Graciela se comprometerá en la reivindicación feminista mediante su trabajo en las escuelas y su investigación antropológica de las diversas manifestaciones del poder patriarcal en diferentes culturas. Equis, por su parte, cumplirá la tarea asignada en el primer sueño escribiendo la novela y logrará resolver el enigma que un último sueño le plantea. No logra, sin embargo, enamorar a Lucía, pero la novela termina en un punto positivo y esperanzador, ya que la resolución del enigma siembra el comienzo de un cambio anhelado en el que cabe esperar que hombres y mujeres superen las relaciones de poder.²⁶⁴

En *PP* el fracaso ocurre por las siguientes razones: por negligencia, en “El puente” (debido a las absurdas y permanentes discusiones entre las poblaciones que ocupan las dos orillas del río); por inseguridad, en “El viaje”, en “La naturaleza del amor” y en “La revelación” (los protagonistas enmascaran su inseguridad en reflexiones largas que no les llevan a ninguna parte, sólo retrasan una y otra vez sus planes, unos planes que, en el fondo, nos les convencen demasiado)

Los tres años transcurrieron rápidamente (...). Al cabo de ese período, reunió a los amigos y les comunicó su decisión de postergar el viaje.

(...)El estudio de la lengua lo había conducido de manera imperceptible al estudio de la filosofía, que no podía realizarse con responsabilidad sin el conocimiento de las ciencias afines(...); de allí había pasado al estudio de la técnica (...) y luego al de las artes; pero Malibur no era un cuenco cerrado florando autónomamente en el espacio: no había tenido más remedio que estudiar las relaciones que existían entre su cultura y civilización y las paralelas, de otros espacios.²⁶⁵

²⁶⁴ Vid. Apartado IV.2 de este trabajo en los que se estudia el significado alegórico-metafórico de esta novela y donde, también, se anotan ejemplos.

²⁶⁵ “El viaje”, *PP*, página 67.

Por ignorancia, en “La parábola del deseo” (los personajes no se dan cuenta de que la consecución del deseo es lo mismo que su fin); por ingenuidad, en “El arte de la pérdida”, donde el personaje malinterpreta un texto al seguirlo al pie de la letra y esto, sumado a su natural inseguridad y a la falta de autoestima -su matrimonio es un desastre y apenas le llega el sueldo para vivir-, lo conducen de cabeza al desengaño:

Mientras esperaba su turno en el dentista, el hombre leyó un artículo de dos páginas, en una revista ilustrada, titulado: “El secreto de la identidad personal.” (...)

Esta revelación deslumbró al paciente que aguardaba su turno en el sillón de cretona algo desvencijado (era un odontólogo de barrio que debía luchar contra la creciente competencia) y le provocó una excitación difícil de controlar.²⁶⁶

Pero, tal y como reza el título, sentirá cómo pierde ese secreto, el secreto de su identidad personal:

(...) Inadvertidamente, como había perdido todas las demás cosas, pero de una manera fatal, tan fatal como las otras pérdidas. Quizás sólo había poseído ese tesoro unos minutos, los suficientes como para beberse una copa con una desconocida, en un bar, canturrear frente a un escaparate y resistir la tarea del dentista.²⁶⁷

El fracaso también se puede dar al partir de un error de cálculo, en “Una pasión inútil” (donde el narrador cree poder evitar una muerte si accede al pasado por medio del cambio de horario que hay entre las ciudades separadas por un continente o por una gran distancia) y por las propias limitaciones, en “El umbral” (el personaje femenino es incapaz de soñar a pesar de sus esfuerzos y la ayuda del narrador, al que terminará matando por envidia).

²⁶⁶ “El arte de la pérdida”, *PP*, página 131.

²⁶⁷ *Ibíd.*, páginas 140-141.

Por último, en *Cosmoagonías*, se presencia el fracaso de los que se arriesgan a tomar decisiones dentro de “El Club de los Indecisos”. La historia incluida dentro de la descripción de este tipo de personas ilustra a la perfección las últimas palabras del narrador:

A los indecisos se los reconoce por su extraordinaria amabilidad. Siempre dejan que sean otros quienes eligen la película para ver, el color de la ropa y el destino de los viajes. No se los puede interrogar acerca de la ciudad, la playa o el campo: *viven cualquier elección como pérdida y saben que todo conduce inevitablemente a la muerte.*²⁶⁸

El miedo al error empuja a estos individuos a eludir las responsabilidades, como si fuesen niños, dependen de las elecciones ajenas y nunca las cuestionan. Carecen de voluntad para enfrentar las dificultades y eso acabará con ellos algún día o les condenará a la perpetua dependencia de los demás, es decir a la carencia de libertad.

En “La sintaxis” el fracaso se refiere a la comunicación entre padres o entre padres e hijos.

Mi padre no hablaba nunca, y si lo hacía, era con frases ambiguas; decía, por ejemplo. “Como usted quiera”, “Como guste”, “Si lo desea”. Eran frases extremadamente gentiles, pero las pronunciaba con un tono helado e incoloro de voz, tan opacamente, que en realidad, podía decirse que no había hablado.²⁶⁹

Finalmente la hija explota, pero su rebeldía caerá en pozo vacío y no logrará cambiar la actitud completamente indiferente de su padre.

(...) “En realidad, no quieres ninguno de los dos. Ni zapatos, ni sandalias. Ni ir de paseo, ni quedarte. Ni a ella, ni a mí. Ni a ti. Esa es la verdad.” Siguió mirándome con curiosidad, único animal vivo entre los zapatos, las sandalias y sus deseos ocultos. Esta curiosidad le encendía la mirada. El esfuerzo me había extenuado. Pensé que iba a sufrir yo también un acceso nervioso y que entonces

²⁶⁸ “El Club de los Indecisos”, *Cosmoagonías*, página 30. El subrayado es nuestro.

²⁶⁹ “La sintaxis”, *Cosmoagonías*, página 119.

él me despreciaría, pero fue mi madre quien comenzó a temblar, a sacudirse convulsivamente y la escena -prevista en el antiguo guión- tuvo el efecto de apagar la mirada de mi padre. Otra vez, la gramática conocida, la sintaxis rígida.²⁷⁰

La joven, frustrada y limitada por el código lingüístico de su padre, símbolo de poder patriarcal, terminará adoptando la misma actitud indiferente tras escuchar las absurdas advertencias de su madre. En ellas se aprecia la sumisión y la continuidad de la tradición:

“No vuelvas a hablarle así a tu padre”, me dijo, severamente. “No vuelvas a hacerlo”, agregó, mientras se sentaba.

Sentí una violenta rebeldía. Las palabras se atorbellinaban en mi boca, pero me contuve. Hice un esfuerzo por controlar mis nervios. Busqué la mirada más opaca que podía encontrar y la alcé hasta mis ojos. La sentí cuajar como un lago helado. Cristalizó en pequeños espejos que miraban hacia adentro. Dirigí el lago helado en dirección a mi madre. “Como quieras”, respondí con afectada suavidad y gentileza, marcando bien las palabras.²⁷¹

La novela erótica *SA* narra un fracaso amoroso anunciado de antemano por el propio protagonista, el cual observa indicios de él en la actitud fría de su amada. Este personaje está dispuesto a dar todo de sí para amar a Aída, sin embargo, la amada, dolida por relaciones pasadas infructuosas, desconfía del amor, rechaza el matrimonio y se empeña en mantener una posición independiente en la relación. La pasión y el empeño del protagonista no evitarán el final trágico ya que no depende sólo de él que la relación siga adelante. Aída es la fuerza opositora que al final romperá el lazo de unión de los amantes. Los últimos fragmentos de la novela ilustran el dolor del amante abandonado el cual no dejará de amar a Aída y como forma de catarsis amorosa se convertirá en el escribiente de su relación, es decir, en el escritor de la novela. “He de

²⁷⁰ *Ibíd.*, página 123.

²⁷¹ *Idem.*

escribir cada uno de nuestros recuerdos”, comentará al final.²⁷²

En *UND* la ludopatía que padece el narrador será finalmente vencida gracias a la ayuda de Lucía, la psicoanalista y a los diversos acontecimientos que experimentará el personaje en el transcurso de la narración. El protagonista tomará la firme resolución de abandonar el juego y su trabajo como periodista, y se dedicará a escribir para desplazar su deseo y catalizarlo. No se presencia el fracaso final, como sucede en otras narraciones. Los pequeños fracasos cotidianos contribuirán a la decisión final del protagonista en lugar de a su total frustración. Es un personaje fuerte. En cambio, Javier, protagonista de *ADD* es un individuo frágil, sometido a su adicción a las drogas, al síndrome de Stendhal y a su amor apasionado por Nora. Al final, la historia no resuelve el conflicto amoroso sino que proporciona indicios de su continuidad ya que Javier no desea abandonar a Nora y prefiere apostar su vida por su amor antes de tener que prescindir de ella, de la intensidad que ella le proporciona necesita para sentirse vivo. Puede interpretarse una forma de fracaso en esta actitud, aunque no es vivido de esta manera por el personaje, ya que es él mismo quien decide conscientemente someterse a esa relación amorosa irregular, inquietante y llena de angustia.

Por último, en *DI* la separación de la pareja, sea o no un matrimonio, está muy presente como forma de fracaso: en “Fetichistas S.A.”, “Desastres íntimos” y “La semana más maravillosa de nuestras vidas”. Por ejemplo, en “Fetichistas S.A.”, el amante abandona a la mujer a causa de su desagrado ante la pasión fetichista de ella por los cuellos masculinos.

Yo hubiera preferido seguir haciendo el amor en su apartamento o en los hoteles, pero él insistió en que quería acostumbrarse al mío. Me pareció que quería decir que quería acostumbrarse a los cuellos. Maldita la falta que hacía. Era algo que no necesitábamos compartir, como no hay necesidad de compartir la lectura del periódico o las discusiones con la madre. De vez en cuando, lo

²⁷² SA, página 147.

sorprendía mirando solitariamente aquellos cuellos, como si quisiera descubrir algo oculto.

-Es inútil -le dije-. Nadie ve lo que otro ve.

Quizá esta frase sirvió para despedirse. Porque se fue para siempre.

-Siento que todos esos cuellos me están mirando -me dijo.²⁷³

Los fracasos señalan las limitaciones del individuo en un grado que le disgusta, así en “La ballena blanca”, el narrador se lamenta de no ser un hombre de constitución más menuda y de menor estatura, puesto que de este modo podría experimentar las mismas sensaciones placenteras que le describe un hombrecito al referirse a su relación con una mujer obesa. La fantasía del hombrecito indefenso enamorado de una mujer más grande resulta inalcanzable para él.

-A las seis y cinco, en punto, ella, con paso majestuoso, como corresponde a su gran anatomía, volverá la esquina. Yo, que iré a toda marcha, pero en sentido contrario, me toparé de lleno con ella. (...) Quiero decir que yo, entero, chocaré contra esa gran masa de carne: mi cabeza se hundirá en la almohada de sus senos, que me golpearán las mejillas como sacos de punch. Cerraré los ojos, sacudido por el impacto, y, cuando los abra sólo veré el inmenso globo de sus pechos hinchados. Mi cintura chocará contra su vientre, y éste, pleno, me hará rebotar, como un balón. Sus grandes y firmes brazos me rodearán, entonces, como hace una madre con su hijo pequeño, y me mecerá tiernamente, lamentando el accidente ocurrido -dijo.²⁷⁴

El fracaso forma parte inevitable de toda vida humana, puesto que el sujeto es consciente de sus limitaciones. Peri Rossi, al contrario que otros escritores, no se deja llevar por el optimismo fácil. De hecho, nada en su escritura es fácil; todo reviste un significado especial que muchas veces se sugiere. Como uno de sus mayores intereses radica en el ser humano, es perfectamente consecuente que no omita nada de él, ni siquiera los pasajes más penosos.

El imposible planea como un obstáculo permanente en la vida de los personajes rossinianos. Hablamos de las tareas inacabadas, los viajes negados, los planes

²⁷³ “Fetichistas S.A.”, *DI*, páginas 23-24.

²⁷⁴ “La ballena blanca”, *DI*, páginas 36-37.

postergados *ad infinitum*. Es necesario notar la diferencia que reside entre los obstáculos inherentes al individuo y entre los impedimentos externos. Los primeros constituyen la base de este análisis, mientras que los segundos se verán en el apartado que se dedicará a la alienación. Aunque se sabe perfectamente que todos los problemas internos suelen tener una causa externa (y, puede que también interna: por ejemplo, un defecto químico, genético, que provoque algún tipo de ansiedad, depresión o abulia) se pretende estudiar aquellos cuentos en los que el individuo carece de voluntad o *se siente incapaz* de iniciar o concluir una tarea, un plan, etc. Los cuentos titulados “Instrucciones para bajar de la cama” y “Aeropuertos” (*MEI*) pueden servir de ejemplo, pues de la lectura de ambos cuentos se deduce una situación común: el individuo que carece de voluntad para bajar de la cama, a causa de miedo que le tiene a todo, o para viajar en avión. Siempre hay un temor de fondo, algo subjetivo que angustia al sujeto y le produce cierta reacción de fobia o rechazo enmascarado bajo alguna justificación. En el primer cuento, el narrador alega el peligro que existe en todas partes para reforzar su decisión de no bajar de la cama y permanecer en ella para siempre. De este modo disfraza su falta de ánimo o de voluntad para solucionar su agorafobia, su continuo temor por todo aquello que está fuera de su refugio, la cama, y que no conoce bien o puede dañarlo.

El espectáculo de la calle me turba y me llena de miedo, de modo que en seguida dejo de mirar.

Mis estancias en el suelo no duran, así, mucho tiempo. Aunque el médico insiste en que me conviene bajar, por la tensión de los músculos y la circulación de la sangre, sé que hacerlo no beneficia a mi ánimo. Atónito, lleno de angustia, vuelvo al lecho rápidamente. Allí me recojo, entre las sábanas, abrigado y protegido.²⁷⁵

En la tercera secuencia de “Aeropuertos”, los viajeros llegan a dicho lugar con la decisión de volar, pero una vez allí algunos prefieren quedarse en tierra (e incluso llega

²⁷⁵ “Instrucciones para bajar de la cama”, *MEI*, página 101.

a celebrarse un congreso de viajeros frustrados):

Todos aquellos invitados no habían podido partir del aeropuerto, nunca, por una u otra razón, disuadidos al principio por motivos atendibles y completamente explicables, habían terminado por desistir del viaje, luego de que los pretextos fueran más débiles. Aunque el número de viajeros que no pudieron partir nunca de cierto aeropuerto (cuyo nombre omito) podría hacer sospechar que hay algunos que obstaculizan la marcha de viajero, la tendencia general era creer que se trataba de un hecho casual, sin ninguna intención previa.²⁷⁶

El narrador expone diferentes ejemplos en diferentes aeropuertos, el más destacado por su exageración y el absurdo de su planteamiento pertenece a un hombre que nunca viajó a Nueva York y que terminó instalándose en el propio aeropuerto. De esta curiosa situación el personaje saca su provecho: compra tabaco de madrugada en el estanco del aeropuerto, que nunca cierra; allí disfruta de asistencia médica permanente, del restaurante y de las muchachas que pasan. En otra secuencia, al finalizar el congreso, los integrantes de éste, un puñado de viajeros incapaces de viajar en avión:

(...) volvieron a sus casas, en automóvil, autobús o en tren. Muchos contemplaron con melancolía el aeropuerto, al volverse.²⁷⁷

En este cuento se observa que el fracaso proviene de la incapacidad de los propios individuos para tomar la decisión de volar y pisar otras tierras. El miedo y la inseguridad los mantiene atados a ese lugar fascinante fuera del tiempo y del espacio que es el aeropuerto. Se debaten entre ir y quedarse, pero al final optarán por la decisión más prudente y menos arriesgada. Estos individuos sin ambición ni deseo de aventura son seres vacíos y frágiles que se acomodan en la inacción y se sienten pobremente satisfechos con ella. Por otra parte, el aeropuerto se describe como lugar atractivo, paréntesis témporo-espacial dentro del mundo hostil. Los personajes lo toman como un

²⁷⁶ “Aeropuertos”, *MEI*, página 106.

²⁷⁷ *Ibíd.*, página 107.

refugio, un pequeño Paraíso carente de responsabilidades. Así pues, estos individuos carecen de voluntad firme para afrontar el mundo y buscan refugio en un lugar insólito, donde rige el anonimato y la inacción.

En *PP* es donde mayor número de ejemplos se localizan sobre proyectos fracasados: “El puente”, “El viaje”, “La revelación” y “El arte de la pérdida”. En todos ellos hay un proyecto y a pesar de haber sido preparado y meditado a conciencia, un simple momento de duda basta para arredrar al personaje y disuadirlo de hacer nada. En “El puente” se observa un laborioso y largo período de planificación y construcción, con la intercalación de diversas temporadas de absoluta inactividad. Una vez conseguida la total construcción del puente, continúan las disputas entre las poblaciones que habitan ambas orillas. Su recrudecimiento llevará a los soldados a dinamitar el puente. No se ha conseguido nada, a pesar del esfuerzo, porque no se partía de un acuerdo necesario y porque nadie, en ambos lugares, hacía nada por conseguirlo. Ha sido un fracaso negligente que parecía adivinarse ya en el transcurso de esta accidentada historia sobre la edificación del puente. “El viaje” es otro ejemplo de falta de voluntad para solucionar los problemas o terminar un proyecto. En esta ocasión, un personaje algo reservado decide viajar a un país extranjero. Ésa será, en un principio, su intención manifiesta, pero a medida que se lee el cuento, el lector se percata con mayor seguridad de que tal personaje no va a moverse de su ciudad. Su interés por estudiar la cultura de Malibur, su lengua, su política, su filosofía, su sistema monetario, etc. se convierten en la excusa perfecta para postergar el viaje. Pasarán los años, el personaje parecerá igualmente dispuesto a conocer Malibur, pero el lector está ya prevenido y desconfía completamente de que tal viaje llegue a tener lugar. El final confirma la hipótesis:

El empleado esperó que hablara. Lejos, resonó un trueno.
-Quiero cinco carteles de la ciudad de Malibur -dijo, al cabo, con lentitud

y firmeza-. Grandes y a todo color -agregó-. Encárguelos. No me importa cuánto tiempo tarden en llegar. Ni lo que cuesten.²⁷⁸

Después de hacer este encargo en la agencia de viajes, se dispone a volver a su casa y a probar una receta de esa ciudad que tanto le fascina. No está dispuesto, por tanto, a viajar a ninguna parte. En algún momento se echó atrás, pero se niega a reconocer que tiene miedo de lo que no conoce. Sin embargo, ese miedo está frecuentemente sugerido mediante la insistencia del empeño del protagonista por aprender lo que no conoce, por controlarlo todo antes de arriesgarse a dar un paso. Su miedo supera con creces su voluntad: de modo que se conformará con unas láminas de la ciudad antes que con las posibles eventualidades del viaje y de la estancia en Malibur. Como se puede ver, este cuento se relaciona de cerca con “Aeropuertos”, de *MEI*.

“La revelación” y “El arte de la pérdida”, incluidos en el mismo libro (*PP*), cuentan la historia de unos personajes que reciben una revelación de forma fortuita e inesperada y de tal magnitud, que les empuja a cambiar de estilo de vida, a abandonar su rutina por algo que desconocen. Les faltará valor para abandonar la seguridad de su rutina y tras la primera sorpresa y la primera intentona, abandonarán su plan y regresarán a su vida cotidiana, una existencia gris en la que la prudencia no permite la introducción de ningún cambio. El primer cuento descubre la revelación sagrada que recibe un hombre en sus sueños: esto lo llevará a prepararse para una vida de predicación y ejemplo, sin embargo, pronto surgirán las reflexiones pesimistas, la inseguridad y el miedo a lo nuevo, a lo que pueda llegar a cambiarlo todo.

No contó a nadie su fracaso, porque sabía que, al contarlo, algo del antiguo imperativo iba a estremecerlo, y no estaba dispuesto a aparecer como culpable ante los ojos de los demás. Su culpa era un secreto entre El Señor y él. Seguramente podría esgrimir como atenuante el hecho de que su memoria era infiel, sus evocaciones opacas y su imaginación traicionera, pero estaba seguro

²⁷⁸ “El viaje”, *PP*, página 72.

de que estas consideraciones eran débiles y que no variarían la sentencia. Redujo su alegría a la modesta convicción de haber sido una vez iluminado, pero la infidelidad, mucho más que en su voluntad o en su disposición, estaba en sus propias facultades: hubiera sido ciertamente descabellado seguir las instrucciones de un Dios que recordaba tocado por una mueca ridícula y que apartaba de sí las nubes como balones.²⁷⁹

El personaje se aferra a lo que está acostumbrado a controlar, pero en su conciencia reside un nuevo huésped: el remordimiento. Aquél que le hace pensar que está condenado para siempre y lo lleva a plantearse de nuevo la predicación callejera, por supuesto, sin cumplirla. En el último momento, la timidez y el miedo lo atenazan y lo obligan a retroceder y a callar. Algo parecido sucede con “El arte de la pérdida” (*PP*): un hombre sencillo, de vida monótona e insípida lee en un artículo que el ser humano posee el secreto de su identidad personal. Tomado al pie de la letra este mensaje, el personaje se siente renovado y vivo; por primera vez, siente que tiene algo que los demás no tienen y que es un secreto precioso. Durante ese día su ánimo se volverá alegre, muy optimista y lúdico. Abandonará su pésima existencia durante unas horas deliciosas, pero una conversación en el bar nos hará conscientes de la vulnerabilidad de su posesión. La frase más indicativa será: “Te lo quitarán” (refiriéndose, naturalmente, al secreto). Saldrá del local despreocupado y seguro de poder conservarlo. Al regresar al hogar, su mujer lo desengañará completamente al hacerle consciente de que lo que tiene no sirve para nada, sólo para guardarlo (como la caja de la felicidad en *IP*, relato número 14). Comenzará a ver, entonces, su secreto con menos orgullo y con menos seguridad. Finalmente lo olvidará:

Se dio vuelta, en la cama, y trató de dormir. Escuchó correr el agua de la pileta y el llanto monótono de un niño. Su identidad también se había escurrido, como el agua, y el sueño que iba llegando era un sueño anónimo, informe, el de alguien que no posee secretos.²⁸⁰

²⁷⁹ “La revelación”, *PP*, página 104.

²⁸⁰ “El arte de la pérdida”, *PP*, página 141.

Ha perdido algo más que un secreto: el cuento trata de la lucha del ser humano por conservar su identidad en una sociedad que tiende a quitarla, a deshumanizar a las personas y convertirlas en masa irreconocible. Se necesita gran resolución y voluntad para defender la propia identidad y no caer en el olvido. Pero nuestro personaje es débil y lleva una vida tristemente aislada, pobre y monótona.

El fracaso del personaje rossiniano encuentra su razón de ser en una carencia notable de seguridad y también de voluntad. Se parte de una falta que llegará a afectar seriamente la vida del individuo; se verá irremediablemente arrastrado al desengaño y acosado por la culpabilidad. Se trata de un ser condenado a la sumisión. Una voluntad más fuerte hará de él lo que quiera, porque siempre seguirá las reglas que se autoimpone o que sobre todo le impone el temor a la sociedad.

VI.1.4. Desintegración

El fracaso existencial del ser humano se centra en su incapacidad de ser inmortal, así pues, si antes se analizaba el fracaso de los proyectos en la vida, ahora se estudiará el fracaso del ser ante la inevitabilidad de la muerte y ante los inútiles intentos de ignorarla. Su pasión inútil lo llevará de un lado a otro, sin recompensa. En este sentido se cumple la famosa frase de Sartre que reza que el hombre es una pasión inútil, ya que su destino es la muerte. En *MA* la muerte es un concepto presente en todo momento, tanto en el hogar, como en el museo o en el exterior. No hay refugio efectivo contra la muerte, por ello los personajes (el viejo Lautaro y los habitantes de los museos) terminarán enfrentados con su destrucción y con la destrucción de lo que les rodea. Lo mismo sucede en *LMP*, dentro el capítulo XVI donde se narra el primer final desde el punto de vista de Oliverio. Se presencia el Apocalipsis de una familia en su

hogar desde el jardín en el que juegan los niños. El final es desolador:

(...) nos pusimos a comer las peras locos de alegría mientras la piedra seguía su camino y el ruido de la casa deshaciéndose era infinito, una enorme ola, una tromba, el ruido de la casa eran vidrios rotos, muebles quebrados, paredes estriadas, cerámicas desmayadas sangre sangre que corría y cuando se detuvo
 cuando todo movimiento se hubo detenido
en silencio
 en procesión
 todos los primos fuimos bajando del peral, despacio
 hasta la casa,
 ya no se oía nada
 más que el lento mecerse de la hamaca de la abuela
 la solitaria y vacía.²⁸¹

En *IP* la muerte amenaza en una progresiva decadencia (en el texto número 22) o, al menos, se adivina en la fugacidad del tiempo (en el número 8), en una extraña enfermedad de crecimiento (en el texto 11), en la desesperanza y el abandono de la lucha por la vida (en los poemas 20 y 21). El suicidio formará parte importante en la temática de este apartado y se lo encontrará frecuentemente repetido a lo largo de la producción rossiniana, así, por ejemplo, en el cuento “23. La deserción” y en la narración poética “44. El contrato social”, de la cual se verá un fragmento a continuación:

Le hablé de mamá, de las estatuas en los parques, de la manera cómo podía, de una piedra, nacer una mujer. Él no entendía nada pero estaba entusiasmado con lo de la tarjeta.

Finalmente se la di, y me marché camino al cementerio. De todos mis suicidios, solamente uno no había probado: encerrarme en la cripta con mamá. Estaba seguro de no fallar.²⁸²

El fin también puede llegar a través de la rebelión intencionada o no, por ejemplo, en “30. La desobediencia y la cacería del oso” y en “45. La estampida”, cuyo

²⁸¹ *LMP*, páginas 222-223.

²⁸² “44. El contrato social”, *IP*, página 163.

Cumpleaños” (la amenaza edípica de la muerte del padre), “La Anunciación” (la muerte bajo las armas), “La rebelión de los niños” (la rebelión sangrienta). Se trata de la muerte provocada, no de la que trae el tiempo y el desgaste de la vida. Véase una muestra de “La Anunciación”:

Avanzaban, sin duda, avanzaban por el monte, y eran pasos firmes de hombres armados y dispuestos a todo. Los pasos de los soldados romanos. Ellos y sus pesadas espadas, y sus coronas de espinas y sus juicios sumarios, y sus lentas crucifixiones.²⁸⁵

El niño-narrador es consciente del poder de los militares y oscuramente parece ser consciente de la inminencia de su muerte. Pese a todo, se enfrenta a ellos para salvar a la mujer que él ve como a la Virgen.

En *MEI*, la decadencia del paisaje y de los edificios es signo de muerte y se puede observar en el cuento que lleva el mismo nombre que el libro, además de en “La navidad de los lagartos” y en “Darles margaritas a los cerdos”; el maltrato aparece en “La oveja rebelde” y en “Sordo como una tapia”, la muerte por accidente, en el naufragio de “El viaje inconcluso”:

(...) Las parejas se intercambiaban, tratando de crear una sensación de fraternidad, como si se tratara de una fiesta en el jardín de una casa suntuosa; alguien trató de disipar el miedo que nos daba el agua que surgía de las cabinas, diciendo que eran como surtidores de un patio árabe. Nadie cesó de bailar cuando una ola más grande que otra -pero no más ruidosa- empujó a la primera pareja hacia el fondo del mar, sin un grito. El espacio que dejaron vacío fue ocupado rápidamente por otra.²⁸⁶

El fin se halla tras la causa patriótica de “Banderas”, en la pérdida que hay tras un viaje de “Aeropuertos”, en la sumisión y la esclavitud amorosa de “Historia de amor”, en las excesivas responsabilidades y las limitaciones propias de “El sentido del

²⁸⁵ “La Anunciación”, *RN*, página 62.

²⁸⁶ “El viaje inconcluso”, *MEI*, página 82.

deber”, en la condenación que reside en las situaciones insoportables y en los espacios inhabitables en “Entre la espada y la pared” y “Miércoles.” Un ejemplo:

He vivido así los últimos meses. No sé por cuánto tiempo aún podré evitar el muro, la espada. El espacio es cada vez más estrecho y mis fuerzas se agotan. Me es indiferente mi destino: si moriré de una congestión pulmonar o me desangraré a causa de una herida; esto no me preocupa. Pero denuncio definitivamente que entre la espada y la pared no existe lugar donde vivir.²⁸⁷

El fin también queda sugerido en la inacción del personaje de “El efecto de la luz sobre los peces”, en la continua referencia al tiempo de “El cómputo del tiempo”, en la vulnerabilidad y la marginación del extranjero, aunque como muerte simbólica, en “Las estatuas o la condición del extranjero”:

Me sentí extranjero y perturbador, aunque la clase de perturbación que provocaba sólo yo pudiera advertirla. Como un intruso, busqué un sendero que me apartara de aquella reunión. Nadie me miraba, pero era aquella ausencia de contemplación precisamente lo que me hacía sentir extraño. Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío: no ser reconocido por los que ocupan un lugar por el sólo derecho de estar ocupándolo.²⁸⁸

Asimismo se considera muerte simbólica la ruptura de la continuidad o de la rutina en “Las bañistas” (y cabe pensar también en la probable tragedia que tendría lugar entre los personajes de “El museo de los esfuerzos inútiles” y de “Darles margaritas a los cerdos”, si su rutina se viese destruida, puesto que no saben vivir sin ella y puesto que es eso lo único que conocen o saben hacer).

No vinieron. El ciclo se había roto y yo no tenía ninguna certeza de que se restableciera.²⁸⁹

²⁸⁷ “Entre la espada y la pared”, *MEI*, página 121.

²⁸⁸ “Las estatuas o la condición del extranjero”, *MEI*, página 132.

²⁸⁹ “Las bañistas”, *MEI*, página 154.

Por último, la muerte en la amenaza de un sueño que resulta real en “La ciudad” y en “El umbral” (éste último incluido en *PP*). Por otra parte, en la novela *LNL*, como en el cuento “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias” de *TD*, la presencia de la muerte se observa como una amenaza muda que obliga al protagonista a exiliarse. La causa del exilio de Equis se menciona indirectamente en algunos pasajes de la novela, pero destaca el comentario que hace este personaje ante el globo del mundo que Morris tiene en su casa de la isla. Allí se habla de víctimas de las dictaduras que son arrojadas al mar y cuyos cuerpos se esconden y no se mencionan, bajo la amenaza del orden impuesto por las armas.²⁹⁰

En *PP* continúa presentándose la amenaza de muerte y la destrucción en sí como fruto de un gobierno tiránico; véanse, sino, cuentos como “El ángel caído” y “El patriotismo.” Pero ésta también adviene del acabamiento del deseo, de aquello que nos impulsa a vivir, en “La parábola del deseo.”

El humor también es posible en situaciones extremas, el propio juicio final de la doctrina cristiana puede ser contemplado con indiferencia y humor en “El juicio final”. Y el afán por evitar la muerte o el dolor a través de la huida o la creencia en lo imposible resulta infructuoso en “Una pasión inútil” y también en “La condena.” En el primero el protagonista afirma:

Estaba muy cansado y además G. había muerto, pero no creía haberme equivocado; posiblemente fue la telefonista la que entendió mal: el océano, la noche, la larga travesía, las estaciones cruzadas, las calles desconocidas, la lengua diferente. Insistí. (...) Escuché el sonido de teléfono, en otro país, a otra hora del día en otoño, no en primavera.

La voz de la telefonista -lejana, como sumergida en el tiempo- me informó:

-Nombre y número equivocados.²⁹¹

²⁹⁰ Vid. página 101 de la novela.

²⁹¹ “Una pasión inútil”, *PP*, página 156.

En *Cosmoagonías* continúa el rastro de la muerte en cuentos como “Rumores”, donde las ciudades se enfrentan a la decadencia:

Pronto no quedó adonde ir y quienes huían hacia El Cairo, Praga, Buenos Aires o Varsovia lo hacían sin ilusión, sólo para demorar un poco más la muerte. La declinación de las ciudades se extendió como una mancha de petróleo sobre las aguas.

Quien esto escribe, en las postrimerías del siglo XX, no sabe si hay futuro, no sabe si hay ciudades, no sabe si hay lectura.²⁹²

En “Suicidios S.A.” la muerte se presenta bajo un tratamiento humorístico e irónico y en “El Club de los Indecisos”, bajo una lente trágica. Sin embargo, en “Náufragos” la muerte parece algo muy lejano y carente de importancia:

Aunque las olas me impulsaban hacia adentro, yo era un hombre salvado y los sobrevivientes suelen ser generosos, por lo menos, durante un rato. Esa pobre mujer podía ahogarse, de modo que gasté mis últimas energías en proporcionarle apoyo moral para llegar a la costa. (...) en cuanto a mí, no había ningún peligro: aunque las olas me conducían hasta el fondo y sentía los pulmones llenos de agua, nada podía ocurrirme: era un hombre salvado, al que ya nada más puede sucederle.²⁹³

Finalmente, el cuento titulado “El mártir”, se expresa una obligación o un compromiso sobreentendido por el remitente de la carta, para favorecer la causa ideológica que defienden los de su comité:

Esta carta tiene como objeto informarle que usted es el mártir elegido y que esperamos de su amor a la causa y su espíritu de lucha el cumplimiento fiel de la resolución de nuestro estimado comité.²⁹⁴

La destrucción tiene menos presencia en *DI*, pues sólo se localiza en “Extrañas circunstancias” y en “La destrucción o el amor.” En el primer cuento, se contempla el

²⁹² “Rumores”, *Cosmoagonías*, página 12.

²⁹³ “Náufragos”, *Cosmoagonías*, páginas 56-57.

²⁹⁴ “El mártir”, *Cosmoagonías*, página 69.

cadáver de un hombre muerto a causa de un particular juego sexual, lo cual descubre sus secretas fantasías masoquistas a su mujer.

No quería hablar con el marido muerto: quería hablar con el hombre vivo, que ya no estaba ni la oía ni contestaba, porque estaba muerto, se había muerto sin querer, estúpidamente, encerrado en una triste bolsa de nylon que no atinó a abrir a tiempo, y con una naranja muy roja, muy prieta en la boca, como un seno, como el seno óptimo repleto de leche del cual el neonato sorbe, con inigualable placer.²⁹⁵

En el segundo cuento, la muerte se une al encuentro amoroso bajo la apariencia del devoramiento simbólico de la amada.

El japonés se la comió, y con eso cumplió un antiguo ritual casi olvidado: la ingestión por la boca de aquello que amamos o de aquello que odiamos, para poseerlo definitivamente. También nos comemos a las vacas en forma de filete, a las gallinas en el caldo, a los blancos conejos y a las perdices.

Mi deseo de Ana también es un deseo corporal, ampliamente fisiológico.²⁹⁶

El ritual del que habla se refiere a la etapa del bebé en el que la boca es su principal órgano explorador. Los objetos serán llevados a la boca, para comprobar su textura y su sabor; con el tiempo, esta fase infantil se olvidará, aunque de ella pueden llegar a quedar algunos vestigios en la etapa adulta. George A. Miller en su *Introducción a la psicología*, dedica un capítulo a Sigmund Freud el cual pensaba que las satisfacciones sexuales del niño procedían de diferentes aberturas -diferentes zonas erógenas- a distintas edades. En circunstancias poco afortunadas, el niño puede quedar fijado en una etapa infantil y desarrollar así rasgos de la personalidad que corresponden a ese nivel concreto.

²⁹⁵ “Extrañas circunstancias”, *DI*, página 133.

²⁹⁶ “La destrucción o el amor”, *DI*, página 147.

Según Freud, la primera zona erógena es la boca, órgano que proporciona al lactante la primera sensación de placer al succionar y más tarde al morder. Si durante el estadio de la ingestión y la succión una cantidad determinada de energía psíquica se fija en la *zona oral*, se producirá en el adulto una personalidad dependiente. Si posteriormente surgen dificultades durante la fase oral de morder, la persona se volverá agresiva en sentido oral: el escarnio verbal, el sarcasmo, el cinismo son expresiones típicas de la agresión oral.²⁹⁷

Finalmente, en lo que se refiere a las novelas *SA* y *UND*, no se percibe la presencia de la muerte, salvo en referencias líricas por parte del amante de Aída en *SA*, como una forma de relacionar los mitos de Eros y Thánatos en la pasión amorosa intensa que vive el protagonista. Es en *ADD* donde la muerte está presente como una promesa tras la frágil salud del protagonista. Javier vive su amor sin freno por Nora sin cuidar de sí mismo, sin contener su personalidad adictiva. Nora introduce el desorden en su vida y él no trata de evitarlo. Vuelve al tabaco, a las drogas y, muy a su pesar, a tener angina de pecho. Al final de la novela el personaje se encuentra postrado en la cama de un hospital, todavía dispuesto a seguir con su amor por Nora, pese a los riesgos que le acarrea. De nuevo Eros y Thánatos se unen en la pasión desenfrenada: el amor tiene un precio, como dice el protagonista de *SA*.

En definitiva, la muerte y la desintegración son elementos presentes en la narrativa de Peri Rossi bajo diversas formas, como ya se ha visto. La amenaza, la muerte, la fantástica desintegración de todo. El individuo debe asumir su existencia como una pasión inútil ya que la muerte es inevitable. La muerte transforma su entera existencia en un absurdo y para sobrevivir a él algunos personajes se refugian en espacios diversos, en sueños, en tareas insistentes, en la ironía o el humor negro. La búsqueda del centro o el Paraíso es a lo único a lo que pueden aspirar para evitar el absurdo existencial, para postergar la muerte y conservar la cordura. No todos los personajes asumen la verdad de la muerte, no todos conservan la cordura. Ante la

²⁹⁷ G. A. Miller, *Introducción a la psicología*, Madrid, Alianza-Prado, 1989, cap. 15, páginas 330-331.

dureza de la vida y la inminencia de la muerte, todos los personajes, locos o cuerdos, demuestran una gran fragilidad interior. Los personajes rossinianos son frágiles, dudan, se inquietan, se muestran inseguros y muchas veces carecen de voluntad: la hostilidad del mundo los asola. A lo largo de la narrativa rossiniana no se observan variaciones marcadas en la naturaleza trágica y vulnerable de los personajes: algunos se muestran más fuertes que otros, pero comparten las mismas dudas y parecidas adicciones. En el siguiente apartado se analizará la influencia que el mundo y los otros ejercen sobre el individuo.

VI.2. Los OTROS

En la vivencia cotidiana del yo, la interacción con el mundo y las personas resulta inevitable e imprescindible. El ser humano es un animal social, pero al mismo tiempo es una criatura fuertemente individualista y lleno de contradicciones. La convivencia, entonces, no será siempre armónica o agradable. El conflicto surgirá muchas veces de ese desacuerdo entre los individuos y llegará a tomar un serio cariz. En este tipo de situaciones Peri Rossi subraya su crítica personal de la sociedad. El germen del problema lo constituye la manera en que la sociedad ha enfocado desde siempre el asunto de las diferencias. Así lo plantea la autora:

¿Qué hacemos con “las diferencias”? Una posibilidad es exaltarlas, glorificarlas, y surge, entre otras cosas, el nacionalismo político. Nadie quiere diferenciarse para peor: toda diferenciación es una proclama implícita de superioridad. (...) Bien: es necesario acabar con este sentido de las diferencias. Diferente no quiere decir ni mejor ni peor, sino distinto. Pero aún así, subsiste el problema: ¿qué hacemos con las diferencias? La respuesta totalitaria es: las suprimimos, las extirpamos, las erradicamos. (...) Pero en nuestra relación con el otro sexo, con el mismo sexo, con nuestra portera o nuestro patrón, el tema vuelve a plantearse. ¿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.²⁹⁸

En este apartado se estudiarán los conflictos que se plantean entre los individuos a nivel político, social y sexual, teniendo en cuenta las palabras de Peri Rossi, mediante las cuales plantea su perspectiva sobre la relación entre el individuo y el mundo.

VI.2.1. Infancia

Una de las etapas de la vida humana que más recoge Cristina Peri Rossi en su literatura corresponde a la infancia. Dicha etapa principalmente representa el descubrimiento del mundo y el aprendizaje del bagaje cultural de la sociedad en la que el niño se desarrolla. En este período el ser humano aprende las limitaciones de la libertad, las normas morales y las obligaciones del individuo en la familia y en la sociedad. En ese descubrimiento, en esa mirada nueva y sorprendida de lo cotidiano, libre del peso de las convenciones, se centra el mundo infantil rossiniano. Peri Rossi habla de los niños y los adultos del siguiente modo:

-Yo las utilizo (a las niñas) como figuras decorativas, como referencia a un mundo más libre, frente al mundo adulto. Funcionan como provocación: es el mundo de la libertad. Son unas niñas simbólicas. Aparecen muchos niños en mi narrativa (...). Nunca intento su pintura real, sino el juego de símbolos. La alusión de las niñas en poesía cumple una función más bien estética. Están en contraste con un mundo más profundo, más ordenado, más reprimido, por lo tanto. (...)

A mí me gusta el contraste entre el mundo adulto y el de los niños. Pero no corresponde a mis preocupaciones personales, aunque sí a mis preocupaciones estéticas. En literatura hay que terminar por distinguir entre la literatura confesional y la que no lo es.²⁹⁹

²⁹⁸ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581 (Nov. 1998), páginas 99-100.

²⁹⁹ Elena Golano, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, 25 (1982), página 47.

Así, es posible encontrar en su producción obras tales como *LMP* y *RN*, cuya temática principal gira en torno a la infancia. Otras referencias también se localizan en el resto de su producción, pero es en las obras citadas donde el tema adquiere mayor desarrollo. En *LMP* la acción tiene lugar en una gran casa familiar en la que conviven abuelos, padres, tíos y primos. El principal protagonista de este libro es un niño llamado Oliverio que con sus historias hace partícipe al lector de la vida familiar en la que se forma. Su discurso es ingenuo, sencillo, repleto de curiosas observaciones; el lirismo transforma sus palabras en reflexiones agudas que semejan propias de un adulto. Adviértanse los siguientes ejemplos:

Entre las plantas, lloro despacito. Mi primo menor, Horacio, que es inocente (pues aún no ha descubierto quiénes son sus padres, por cierta tergiversación de papeles que se produjo en el día de su nacimiento) y suele andar detrás mío, siguiéndome los pasos (aunque es tan pequeño que a veces parece que los juncos lo fueran a enterrar definitivamente, separándolo de nosotros), me mira llorar finito entre las plantas y piensa que las estoy regando.³⁰⁰

A veces el discurso infantil se deja llevar por el delirio de la imaginación lúdica y se acelera:

Las mujeres por la casa, unas detrás de otras, así, cuooc, cuoac, cuooc, cuoacc, y mi tío corre de un lado a otro, corre de la escalera donde ellas se han subido a la despensa que han invadido, las ahuyenta de los sillones pero ya están arriba de la cama, una moja la colcha con algo que le sale de la cola, (...) ³⁰¹

En otras ocasiones el tono lírico intimista salpica las palabras de Oliverio. El texto parece pertenecer a un poeta y sorprende apreciarlo en el discurso de un niño:

³⁰⁰ *LMP*, página 54.

³⁰¹ *Ibíd.*, página 157.

La estación de los sueños bajaba a mí cada mañana, dejándome su carga, de la cual yo extraía una manzana, una flor, muchos perfumes y grupos de sílabas que me entretenía en descomponer, aspirando a combinaciones nuevas.³⁰²

En esta breve muestra se percibe la variedad de discursos que rodean al narrador infantil. Por una parte, están las expresiones propias del habla infantil (uso de diminutivos, onomatopeyas, repeticiones, palabras multiuso), por otra, se encuentran intercaladas palabras cultas, difícilmente accesibles para un niño, construcciones poéticas de gran madurez, metáforas y una gran variedad de vocabulario, propia de un adulto. Este estilo indica algo importante: que el discurso infantil es tan coherente como el maduro, que para Peri Rossi los niños saben mucho más de lo que se cree y perciben las cosas con una lucidez sorprendente. Los niños, marginados por una sociedad que otorga preeminencia al sujeto adulto activo (no anciano ya que la tercera edad se adscribe a otro sector marginado), en la escritura rossiniana alcanzan unas cotas de importancia que los eleva a una posición privilegiada en el universo del discurso literario.

En la colección de cuentos *TD* se localizan diversos textos que retratan niños.³⁰³ En especial el cuento titulado “En la playa” ilustra a la perfección la inteligencia y sabiduría de los niños rossinianos, al tiempo que expresa y critica la marginación a la que se ven sometidos los niños por la sociedad adulta. Por ejemplo, en el comienzo del este cuento, el matrimonio adulto que observa a la niña se muestra hostil y desconfiado:

-Ten cuidado Alicia -contestó él-. Actualmente, los niños suelen ser muy peligrosos.

³⁰² *Ibíd.*, página 9.

³⁰³ En palabras de Ana M^a Moix: “El conflicto entre el mundo infantil y el adulto fue abordado por Cristina Peri Rossi en *La tarde del dinosaurio* con una prosa poética que lograba crear un espacio inquietante, donde lo real y lo fantástico se fundían en una ambigüedad implacable e hiriente, misteriosa y subyugante como corresponde a ese secreto estado de la existencia humana durante los años de la adolescencia.” Véase en su artículo titulado “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de l’arpa*, n^o 82, año IV (dic. 1980), página 62.

Había un desorden en las generaciones. Eso ya lo había observado el Papa, la Iglesia y el Ejército. Probablemente, un trastorno en los genes. Durante siglos, los padres se habían parecido a los hijos. En la actualidad, era difícil encontrar un padre parecido a su hijo. Inexplicablemente, se atribuía la infidelidad a los niños.³⁰⁴

Afirmaciones como ésta se intercalan a lo largo del cuento y señalan la conformidad de los adultos con el régimen autoritario impuesto. Estos adultos, llenos de prejuicios absurdos tratan a la niña de forma distante, pero también con paternalismo. La mujer piensa: “Algunos niños carecen del sentido de conservación, son como animalitos.”³⁰⁵ De la misma manera, estos adultos aventuran hipótesis moralistas acerca de la desconocida vida de la niña; por ejemplo cuando la niña comenta a los adultos que tiene diversos gatos en casas diferentes, responde la mujer:

-¿Lo ves? -dijo ella-. Esta niña es de padres divorciados. Por eso se confunde. Yo no sé para qué la gente tiene hijos.

-Para perpetuar la especie -respondió la niña, con gran serenidad. Ambos se quedaron mudos, mirándola despavoridos. Había respondido como si se tratara de un manual.

-¿Tú sabes qué quiere decir perpetuar la especie? -le preguntó él, sorprendido.

-Sí -aseguró ella, muy satisfecha de haber respondido como le enseñaron en la escuela.³⁰⁶

En este fragmento se observan dos ideas importantes: por un lado, la moralidad conservadora defendida y aceptada por los adultos, los cuales consideran el matrimonio una institución sagrada e indisoluble y, por otro lado, la posición de obediencia que la niña ocupa en la sociedad, ya que su deber consiste en aprender y repetir las lecciones de los libros que le mandan estudiar en la escuela. Otro caso en el que se contempla esa moral tradicionalista y conservadora de los adultos se localiza cuando éstos preguntan a la niña por su madre. La niña responde que ya no está en la playa y la mujer dice:

³⁰⁴ “En la playa”, *TD*, página 29.

³⁰⁵ *Ibíd.*, páginas 30-31.

³⁰⁶ *Ibíd.*, página 36.

- ¿Te ha dejado sola? -preguntó Alicia, horrorizada.
- No. Yo la dejé sola para jugar con el gato.
- ¿En qué lugar la dejaste? -preguntó el marido.
- En la gatería.
- Así no podemos adelantar nada -dijo Alicia, que se estaba empezando a preocupar-. Quizá si le ofreciéramos algo. A los niños es muy fácil seducirlos con comida.³⁰⁷

Desde el punto de vista de estos adultos, la mujer debe cumplir con su función de madre protectora y vigilante, como si ser mujer implicase de forma automática la de ser madre, o, por otro lado, como si ser niña implicase ser un sujeto incapaz, que debe estar vigilado y protegido constantemente por la familia. Estas convenciones se dan en el marco de una sociedad patriarcal anquilosada en el pasado, con un orden sostenido por el falocentrismo, el heterosexismo y el machismo, en el cual abundan prejuicios absurdos y arbitrarios.

En el transcurso del veloz diálogo entre la niña y el matrimonio de adultos, el lenguaje se revela como un instrumento complejo y de gran importancia para la niña, la cual lo utiliza y comprende de manera literal, sin dar lugar a interpretaciones:

- No hay sin-ominos -dijo la niña-. Todas son diferentes.
- En los sonidos sí, pero el significado puede ser el mismo.
- No hay sin-ominos -insistió-. Todo es diferente.
- Es terca como una mula -se irritó él.
- Todos los niños son iguales -contemporizó Alicia.
- Todos son diferentes -aseguró la niña. ¿Estaba hablando de los niños o de los sinónimos, todavía?
- ¿Dónde duermen? -preguntó de pronto.
- En nuestro hotel -contestó Alicia orgullosamente. (...)
- El hotel no es de ustedes. (...)
- Parece que te importa mucho el lenguaje -dijo la mujer.³⁰⁸

³⁰⁷ *Ibíd.*, página 38.

³⁰⁸ *Ibíd.*, página 34.

Más adelante insiste sobre ello, para ella, el lenguaje define conceptos, ideas y entidades distintas. Cada palabra tiene significado y forma propios que el individuo debe respetar:

- No hay sin-ominos, y yo estoy contra la interpretación.
- ¿Qué quiere decirnos con que estás contra la interpretación?
- Mi padre tiene un libro que se llama “Contra la interpretación”.
- ¿Qué te dije? -intervino Alicia-. Su padre debe ser un intelectual muerto de hambre. Así salen sus hijos.
- Pero él estaba demasiado entusiasmado con la conversación. Y ofuscado.
- Todavía no me has dicho qué es la interpretación, y por qué estás en contra.
- Porque no hay sin-ominos.
- ¿Tu padre te deja leer cualquier libro?
- No.
- Ah, eso me parece bien.
- No cualquiera, todos.³⁰⁹

Las palabras de la niña despojan al lenguaje de la instrumentalización ideológica que la tradición le ha impuesto desde tiempos inmemoriales. No hay interpretación, es decir, no hay lugar para la traición del lenguaje, el cual expresa objetiva y francamente el mundo que nos rodea, ajeno a las estrategias de poder, a las fórmulas de opresión. Un lenguaje abierto, sin máscaras ni eufemismos, sin mentiras. Asimismo, esta forma de pensar indica una educación basada en la libertad de pensamiento: la niña tiene unos padres que le conceden el derecho a la educación completa, ajena a prejuicios y limitaciones ideológicas, y le permiten vivir en libertad, sin una constante vigilancia que la reprima. Por otra parte, volviendo al tema del lenguaje, éste, por sí mismo y ante los ojos de la niña, posee una belleza inherente. A la niña le atrae la eufonía de las palabras, independientemente de su significado. Por ejemplo, en lo que respecta a su nombre, no le interesa que sea imaginario o que no tenga significado para los demás:

³⁰⁹ *Ibíd.*, páginas 40-41.

-Euuuuyllarre -respondió ella.
 -Ése no es un nombre. No significa nada.
 -Significa lo que yo quiero que signifique -sentenció ella. Había leído eso en alguna parte.³¹⁰

Mediante esta sentencia, la niña establece su propia autoridad sobre el lenguaje que expresa su propio imaginario y rechaza la ley del lenguaje establecido por otros, aquellos que aceptan el orden convencional. La niña de este cuento es una persona sincera, rebelde, decidida y segura de sí misma. En sus gestos y sus palabras se aprecia una gran inteligencia y un mal disimulado inconformismo. En su vivencia de la realidad, es capaz de captar la belleza de lo sencillo y el misterio de la vida.

Siguió de pie, metiéndose un dedo en la boca. Era un dedo rollizo e inteligente: por su extremidad rosada, ella había aprendido a conocer el mundo y a quererlo. A veces sabía a miel, a manzanas frescas, a polvo, a tomillo, a veces sabía a limón y le había enseñado a apartarse de las cosas calientes y de la gente de piel áspera y acre.³¹¹

En un párrafo que luego se volverá a ver en “La Anunciación”, del libro *RN*, el narrador define el espíritu calmo y satisfecho de la niña, en tanto en cuanto ella se siente en armonía con la naturaleza y la vida mediante la realización de tareas auto-impuestas (desconocidas aquí) que enriquecen sus experiencias:

Sorpresivamente, la niña se puso de pie, por decisión propia, absolutamente consciente de sus gestos y movimientos. Como si hubiera concluido a satisfacción una tarea, y ahora se desprendiera de los últimos quehaceres para salir a caminar. Como si hubiera cumplido una misión, y sintiera el placer mezclado con una especie de vacío que sobreviene entonces.³¹²

En el caso de “La Anunciación”, de *RN*, el niño protagonista se auto-impone como tarea solemne recoger piedras del mar y depositarlas en la arena. Es una actividad

³¹⁰ *Ibíd.*, página 37.

³¹¹ *Ibíd.*, página 32.

³¹² *Ibíd.*, página 31.

que, a pesar de su sencillez, llena al niño y le proporciona paz. Lo importante no es la tarea en sí misma, sino el efecto que su realización produce.³¹³ Las tareas infantiles, asumidas por los niños como importantes y por los adultos, como meros juegos improductivos, revisten una gran utilidad, puesto que en ellas los niños se realizan y son capaces de encontrar una suerte de armonía plácida con el medio. Los adultos, en cambio, no son capaces de comprender ni alcanzar esta armonía, demasiado concentrados en tareas importantes, tareas productivas que les producen estrés, cansancio y aburrimiento y de las que sólo obtienen a cambio una suma de dinero y una generalizada sensación de vacío interior.

En el cuento que se analiza, los adultos mostrarán un cambio esperanzador. El matrimonio, formado por una mujer inquieta y moralista llamada Alicia y por un hombre de nombre desconocido también conservador y aficionado a la fotografía, al principio ignora y subestima a la niña, pero luego de conversar con ella y dejarse fascinar por su franqueza y su inteligencia, se sentirá atraído por su carisma y su naturalidad. La niña comenzará a hacerles ver las cosas de otra forma, hasta que al final del cuento, el matrimonio, que se siente inquieto y cercano a la revelación, no deseará quedarse solo en la playa y anhelará la compañía de Euuuuyllarre. El motivo desencadenante se observa en el siguiente ejemplo:

-Déjate de decir disparates -se indignó-. Si no nos dices ahora mismo dónde deseas que te llevemos, nos iremos y te quedarás sola.

-Ustedes se quedarán solos -sentenció la niña, con seguridad, poniéndose de pie. De pronto se miraron asustados.

-Si yo me voy ustedes se quedarán toda la noche y todo el día solos - repitió la niña.

Alicia se sintió incómoda.³¹⁴

³¹³ “La Anunciación, RN, página 47: “Como si no estuviera solo, como si el agua, las piedras y el ruido del viento lo acompañaran. Absorto en su tarea y comprendiendo de alguna manera la armonía del universo. En esa mecánica descubrió su rol, su función, y la asumió con dignidad y respeto, con convicción.”

³¹⁴ “En la playa”, TD, página 41.

El hecho de ser conscientes de su soledad, impulsa a los adultos a desear la compañía de la niña, en contraste con la actitud hostil que mostraban al principio del cuento. Alicia llegará a decirle: “Pero si nos gusta mucho tu compañía, puedes quedarte todo el tiempo que desees” o “Pero no, Euuuuyllarre, quédate, quédate con nosotros”.³¹⁵ En estas súplicas los adultos se muestran dispuestos a ceder su posición de poder y aceptar la realidad que les brinda la niña, libre de convenciones y normas. Una realidad donde se hace posible crear un nombre propio válido, es decir, un espacio personal, móvil y heterogéneo. En este cuento, al fin y al cabo se realiza un velada defensa de la libertad individual, la liberación del orden represor y la aceptación de la infancia como una etapa válida del descubrimiento y desarrollo del individuo.³¹⁶ En el cuento analizado el lenguaje que utiliza la niña demuestra su gran sabiduría, la cual no impide manifestaciones ocasionales de ingenuidad. Las palabras utilizadas por la niña al igual que las reflexiones que deja caer parecen propias de un adulto consciente del poder del lenguaje. En *RN* sucede lo mismo respecto al discurso del niño como también se ha comprobado en la novela *LMP*. La lucidez adulta se combina con la ingenuidad infantil en muchos de los cuentos que retratan la infancia. Pero resalta, además, esa nueva mirada que descubre lo fascinante y terrible que puede llegar a ser lo cotidiano, si se lo observa con nuevos ojos; por ejemplo, una cuchara llena de sopa en “*Ulva Lactuca*”:

Ella no podía soplar la cuchara, para apartarla de sí, pero en cambio podía conseguir que el líquido se fuera al diablo con el aliento de sus pulmones. Sin embargo, no se animaba a repetir la operación. Una vez, su padre y su madre habían reído mucho cuando el líquido se fue rodando hasta el suelo, manchando el mosaico y la alfombra. A ella también le pareció muy gracioso que de pronto el contenido de la cuchara resbalara y quedara vacía, como una cuna sin niño.

³¹⁵ Ambas citas son de la página 41.

³¹⁶ Otro cuento de *TD* es el titulado “La tarde del dinosaurio”, donde se muestran los peligros de la naturaleza influenciada e ingenua de los niños, los cuales son blanco vulnerable para adultos defensores de regímenes e ideologías tradicionalistas.

Pero la próxima vez que lo hizo su madre rezongó, agitó los brazos, levantó la voz y dijo una serie de cosas que ella no entendió, pero que evidentemente tenían que ver con el hecho de que la cuchara estaba vacía y el líquido en el suelo.³¹⁷

Los objetos y las actuaciones de los personajes que observa el niño se expresan a través de un asombro continuado, una serie de pensamientos hilados caprichosamente por el azar de las cosas. Pero de todo ello se extraen conocimientos útiles y profundos acerca del funcionamiento del mundo, como, por ejemplo, en “La índole del lenguaje” de *Cosmoagonías*.

-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.³¹⁸

Pero ésta no es la única ocasión en la que el niño descubre algo particularmente importante para él; en la novela *LMP* se encuentran párrafos reveladores como éste:

Así supe que el sonido es una geometría que podemos componer, y el significado, apenas una referencia ostensible a las cosas que aprendimos a nombrar de niños, en el tiempo de la obediencia.³¹⁹

En los casos analizados los niños saben que están aprendiendo las normas de un orden que deben aceptar y respetar. Este descubrimiento tan importante determinará su futuro del lado de la obediencia o de la rebeldía. El instrumento por el cual entra el orden en sus vidas es el lenguaje de los adultos, pura convención asentada por la tradición y el uso. Aceptar el lenguaje de los adultos es aceptar su orden, por ello algunos niños inventan su propio lenguaje, niños rebeldes como Oliverio y

³¹⁷ “*Ulva Lactuca*”, *RN*, páginas 8-9.

³¹⁸ “La índole del lenguaje”, *Cosmoagonías*, página 92.

³¹⁹ *LMP*, página 9.

Euuuuyllarre.³²⁰ También en *RN* acontecen descubrimientos reveladores de diferente tipo, como, por ejemplo, la inmensidad del universo y la existencia de los pájaros. El aprendizaje es constante y marcará de forma duradera al niño, que también se verá enfrentado a situaciones poco halagüeñas dentro de la familia e incluso en sus juegos. De ello se ha visto bastante en el apartado que se ocupaba del fracaso del individuo, por ello ahora se continuará con el estudio de la vivencia religiosa en la infancia, tomando como base dos cuentos representativos: “La Anunciación” (*RN*) y “La navidad de los lagartos” (*MEI*). Se aprecian una serie de aspectos comunes entre ambos cuentos: la presencia de un niño que confunde a una mujer con la Virgen, en la que cree verdaderamente y a la que venera. El espacio que envuelve ambas historias es estéril, desolador: uno es una playa solitaria y otro un pueblo en el medio de una interminable sequía. Los niños subsisten al tedio de esos lugares extraños, fuera de toda referencia espacio-temporal concreta, gracias a una actividad, una forma de trabajo: sacar piedras del mar o cazar lagartos, actividades en las que encuentran realización personal, fuera de toda consideración práctica o productiva que sería, más exactamente, propia de una mentalidad adulta. El tiempo, entretanto, es lento, parece detenerse, incluso, bajo el peso del calor del sol. Obsérvense unos ejemplos, primero de “La Anunciación”:

Rodeada por tantos trofeos parecía una virgen acuática, una estatua marina, el mascarón de un barco que yo había visto una vez, en el Museo del Mar. Con una rama de pámpanos hice una corona y la deposité sobre su cabeza; era una rama oscura y las hojas, muy verdes, nacían a uno y otro lado del tallo flexible. Lenta, ceremoniosamente la puse en su cabeza. Así parecía completa, acabada y perfecta, como la Virgen de la Iglesia. Algunas algas húmedas y brillantes, sobre su vestido, hacían de manto.³²¹

En este fragmento narrado por el niño protagonista se recogen abundantes

³²⁰ En el apartado que trata los juegos de la lengua se analiza el lenguaje de los niños, en particular, de Oliverio.

³²¹ “La Anunciación”, *RN* página 60.

motivos y símbolos religiosos mediante los cuales se expresa la atracción y la fascinación del niño por la mujer que encuentra en la playa, viva imagen de la estatua de la Virgen de su pueblo. Algo similar ocurre en “La navidad de los lagartos”, donde el niño contempla a la mujer que representa el papel de la Virgen en el belén navideño como la verdadera Virgen.

Me acerqué a la Virgen por un costado, sin que me viera. Ella miraba hacia adelante y tenía una expresión muy serena, muy compuesta, muy digna. Yo la había visto antes andar por el patio, encalar las paredes, juntar limones caídos, desplumar los pollos que servirán para el almuerzo. Entonces, yo no sabía que era la Virgen; entonces, hablábamos como vecinos, me preguntaba por el abuelo, por mi madre, yo le decía que se nos había muerto el perro.³²²

La Virgen resulta tan real para el niño como el resto de las cosas que puede ver. Vive la religión como si fuese una parte más de la vida cotidiana, como si en la tierra conviviesen naturalmente dioses y hombres. La aceptación tácita de lo maravilloso parte de esa mirada nueva que los niños rossinianos muestran en sus narraciones; mirada pura, libre de prejuicios y al mismo tiempo inocente y perspicaz.

La vida y lo cotidiano muestran una nueva apariencia a través de los ojos de estos niños llenos de sabiduría e inocencia, niños ambiguos, que entienden el mundo en el que viven y lo representan despojado de convencionalismos. En esta representación sin máscaras se descubre el absurdo. El mundo que ven estos niños se rige por normas absurdas que reflejan un orden obsoleto, insuficiente e incapaz o poco dispuesto a sostener la diversidad de discursos que existen en él. Oliverio, por ejemplo, observa la forma en que se disponen los roles de los miembros de su familia con mirada aguda:

La limpieza ha sido la ocupación principal de las mujeres de nuestra casa, y casi la exclusiva, si descontamos la otra, la tarea de prolongar la especie y propagar la familia, empresa ésta que asumen con total dignidad y conciencia, de

³²² “La navidad de los lagartos”, *MEI*, página 53.

manera que cada nueva pareja que se desgaja del tronco central, puede honrarse de haber perpetuado el apellido original en algún retoño, quien volvería a portarlo en su semen, con su ardiente posteridad, sumándose a sí a la marcha del mundo.

Desde pequeños comprendimos que ésa era, a la vez, la gran tarea asignada a los hombres de la familia, pese a algunas apariencias que podía sugerir otra cosa. Ganar dinero, adquirir bienes inmuebles, acciones (...) ³²³

El discurso del niño está lleno de referencias tomadas del discurso patriarcal, que aparece aquí utilizado pomposamente, lo cual produce un efecto irónico, ya que es un niño quien lo expresa. Este pasaje se muestra como una lección aprendida por Oliverio, el cual repite el discurso patriarcal que observa en su familia sin comprender la razón verdadera de semejante organización. El absurdo se instala en esta idea: el mundo separa los sexos mediante la asignación de roles sociales fijos e incontestables. El niño describe ese orden utilizando las palabras que el mismo le aporta, pero en él suenan falsas y absurdas, vacías de contenido trascendente. De esta forma Peri Rossi critica la familia tradicional, ordenada por normas incongruentes y represoras que someten al individuo a un régimen de vida absurdo y limitado. Oliverio, pues, describe a su familia sin falsear ninguna nota: todo lo que ocurre en ella, bueno o malo, aparece recogido por esa mirada infantil implacable y sensible.

En la siguiente novela de Peri Rossi, *LNL*, la infancia aparece encarnada en la figura de Percival, descrito por el narrador como un caballero de Santo Grial ya que este niño obedece a un autoimpuesto compromiso con el mundo, del cual sabe apreciar lo bello y no sólo ver lo malo. Este compromiso es solidario con lo que en el mundo es *natural*, es decir, armónico, libre de imposiciones o traiciones. Percival, como el caballero del Santo Grial del mismo nombre, es un joven que defiende un código ético firme, justo y tolerante. Sus acciones se rigen por él, porque él mismo lo desea así. Por ejemplo, cuando Percival habla de los patos del parque:

³²³ *LMP*, capítulo II, páginas 11-12.

(...) Ellos están solos. Nadie los cuida de noche. Ellos no molestan a nadie. Viven. Sencillamente: viven. Hasta que aparece un cretino lleno de bolas de pan envenenadas, monta guardia junto al lago y cuando nadie lo ve se las lanza. Y ellos comen porque nadie les ha dicho lo contrario; es una regla que cumplen desde el principio, comen porque así debe ser y no comprenden cómo un acto *natural* puede ser de pronto subvertido. Y sé muy bien qué quiere decir esa palabra.

Morris comprendió que estaba frente a un caballero del Santo Grial y que era inútil intentar disuadirlo. Era una decisión sublime, que olía a santidad y que nos devolvía a un pasado perdido en la memoria pero del cual, a veces, llegaban destellos.³²⁴

Percival es un niño sabio, capaz de intuir revelaciones profundas sobre el mundo, las cuales perfilan algunas claves para observar la realidad con nuevos ojos. Por ejemplo:

En ese pasado muy antiguo él no sabía quién había sido, pero estaba seguro, en cambio, de que su afinidad con el agua del lago y con los patos era mucho mayor. Posiblemente se trataba de una sustancia; eso era: él, antiguamente, había sido una sustancia común a los patos y al agua, por eso ahora, cuando los miraba, evocaba ese dulce parentesco.³²⁵

Este personaje infantil se suma a los otros niños sabios que Peri Rossi ha ido retratando a lo largo de su obra literaria y que muestran una novedosa forma de ver la infancia, lejos de los prejuicios de los adultos, los cuales se consideran poseedores con pleno derecho de la razón y la autoridad. Los niños, en cambio, son vistos por estas personas como individuos “a medio hacer”, incompletos y sin autoridad. La mera condición de su corta edad los relega a la marginación y la indiferencia de los adultos, pero Peri Rossi les dedica un gran espacio en su literatura y sus reflexiones, un espacio lleno de referencias, donde la sensibilidad y la dureza alternan dentro de una familia, una sociedad y un mundo contruidos por normas represoras. A través del niño, esta

³²⁴ *LNL*, página 144.

³²⁵ *Ibíd.*, capítulo XVIII, página 134.

autora muestra nuevas maneras de ver la realidad y lo cotidiano, dotando, así, a la literatura y al mundo de nuevos parámetros de visión, nuevo lenguaje y una sensibilidad especialmente desarrollada y consciente. Los niños rossinianos son impredecibles, es decir, rebeldes, ajenos todavía al orden de sus mayores, pero también son inteligentes, agudos o ingenuos y, sobre todo frágiles y vulnerables ante el poder de los adultos. La mirada de nuestra autora les ha dado espacio preeminente en su obra literaria, aunque hay que señalar que en sus últimas producciones su interés se ha centrado en adultos sometidos a estados de crisis, como en el caso de los cuentos de *DI* y la novela *ADD*. Sin embargo, la visión del mundo infantil se ha mantenido a lo largo de su obra literaria fiel a su ideario de libertad y respeto: los niños rossinianos son personajes inolvidables, heraldos de una nueva realidad vivida con libertad.

VI.2.2. Antibelicismo: en contra de la violencia y las dictaduras

La crítica rossiniana más dura y descarnada se centra en dos temas fundamentales: por un lado la guerra, que engloba la crítica de las dictaduras y en un plano más personal, la crítica a la experiencia del exilio ya analizada en el apartado del “yo”, y por otro lado la sociedad patriarcal. Ambos temas se interrelacionan en su escritura. Sus experiencias personales bajo la dictadura uruguaya, el hecho de que se viera obligada a huir de su país natal e ingresar en otro tipo de culturas, otorga a sus escritos de un carácter mucho más serio y solemne que el de las críticas habituales en contra del belicismo y las dictaduras. Peri Rossi puede hablar de experiencias de primera mano y de hecho lo hace, aunque a través de los ropajes de la literatura y la aplicación de la ironía, el absurdo y el humor negro. Así, y como tales, el abandono, la soledad y el miedo al poder se manifiestan en muchos de sus personajes, como ya se ha podido comprobar al principio del apartado que se ocupa de “los otros”. Interesa

profundizar en el contenido crítico, para lo cual se ha reunido una selección de textos en los que este tema está especialmente presente.

En el tratamiento crítico de la dictadura y la violencia de las armas, aparece constantemente la referencia al orden patriarcal; como Elia Kantaris afirma sobre la escritura de Peri Rossi y Marta Traba: “they examine the mechanisms which appear to link the monopoly of power to the process of alienation -the way the construction of one group’s “self-identity” appears to depend upon the denial and destruction of another’s.”³²⁶ Es más, para Peri Rossi, y Traba también, la lucha contra la hegemonía de un orden alienante debe estar ligada al desenmascaramiento de los roles interpretados en tal hegemonía de la economía sexual patriarcal en la cual el deseo (masculino) es construido como el deseo de poseer y en particular de monopolizar los significados de la (re)producción. Así, en su estudio de la alienación y la identidad, Kantaris señala la presencia de Lacan con estas palabras: “The phenomenon of military dictatorship could be construed as the crudest socio-political expression of “the Law of the Father”, a concept borrowed from the psychoanalytical model established by Jacques Lacan and extrapolated into the political arena.”³²⁷ Esta ley supone la centralización del sistema patriarcal: la dictadura, que ejerce su poder de prohibición no sólo mediante la abducción institucionalizada, la tortura, la violación y el asesinato como método de control social, sino también mediante estrechos sistemas de control de significado. “Official censorship is only the crude tip of a more widespread, unconscious process at work in patriarchy as a whole, which attempts to “naturalise” possession, violence and alienation by “naturalising” the Sign.”³²⁸ Las dictaduras, por tanto hacen uso de la estrategia del signo para obtener un control sobre el sujeto y la historia. La forma de

³²⁶ Elia Kantaris, “The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi”, *Forum for Modern Languages Studies*, vol. XXV, n° 3 (july 1989), páginas 248-264. La cita pertenece a la primera página del artículo.

³²⁷ *Ibid.*, páginas 248-249.

³²⁸ *Idem.*

luchar contra la alienación, por tanto, conduce a las escritoras a reconstruir el signo para posibilitar la emergencia de la libertad de identidad y la libertad sexual y lingüística del individuo, otorgando importancia a las diferencias sexuales. Peri Rossi utiliza el exilio como estrategia para desenmascarar el discurso autoritario, así como la presencia de los discursos de los marginados para establecer una referencia o una base desde la cual poder defender la pluralidad y el acceso a todas las áreas de experiencia para los marginados, en particular las mujeres (aun a través de la voz masculina de muchos de sus protagonistas), como significantes y como procesos de significación. Pero el hecho de reivindicar la heterogeneidad como parte de un sistema de significación destruye progresivamente su pluralidad y establece una jerarquía desde la cual se puede proyectar la marginación y la alienación. Peri Rossi “locates her texts precisely here in this paradoxical “limit zone” of signification, and suggests that only a re-assessment of the very basis of the conventional sexual economy could produce any lasting change in society.”³²⁹ Así pues, la crítica antibelicista y antidictatorial expresada por Peri Rossi incluye de forma natural y consecuente la crítica feminista al orden patriarcal. Véase a continuación el análisis de la presencia y la crítica del orden dictatorial y belicista en la escritura rossiniana.

Empezando por *MA*, “Los refugios” muestra el antibelicismo defendido por la autora, debido a que se trata del retrato de una rebelión y de la destrucción de una sociedad. Estúdiese un ejemplo:

- ¿Qué decían los carteles?
- “Basta de guerra. Queremos la paz.” “Socialismo sí, guerra no.” “Desterrar la propiedad privada.” “Socialismo es justicia.” “Socialismo es progreso.” “No nos dejaremos matar más.”
- ¿Era difícil entender lo que le decían los carteles?
- No, no era fácil. Había palabras extrañas.
- ¿Por ejemplo?

³²⁹ *Ibíd.*, página 249.

-“P-a-z.” No sé qué quiere decir esa palabra. “So-ci-a-lis-mo”, también es una palabra confusa. No sé bien qué quiere decir.

-¿Qué hicieron ellos?

-Agitaron los carteles, dieron vuelta unos bancos, levantaron el pavimento, cantaron canciones, lanzaron proyectiles.

-¿Por qué usted corrió a refugiarse?

-No sé qué quieren ellos. Estaba asustada y confundida.³³⁰

La supervivencia choca de frente con la rebelión; el miedo y la muerte sacude a muchos personajes, pero el entusiasmo de la juventud rebelde parece poder con todo; y sin embargo, al mismo tiempo que instauran una nueva sociedad (paralela al ideal defendido por las vanguardias), se ven obligados a destruir el orden anterior y con ello todos sus símbolos y representaciones. Por ello terminarán con el museo, donde la historia se halla escrita por la tradición y por los que están en el poder, y donde se refugian los protagonistas. Éstos, sobre todo la mujer, incapaces de soportar los cambios de esta rebelión, preferirán morir dentro del propio recinto histórico, con los símbolos del pasado y la tradición. La destrucción es, por tanto, compañera de toda rebelión, de todo cambio radical (de ello dicen mucho las vanguardias, además de nuestra propia historia universal) y el miedo a ella llevará a las personas a buscar refugios donde sea posible. El peligro se halla presente tanto en la dictadura como en la rebelión.

En *LMP*, el capítulo titulado “XV. ALINA, junio, 1966” muestra la rebelión desde dentro, desde el punto de vista de una revolucionaria. El temor trasluce en sus reflexiones, como se puede comprobar en el siguiente fragmento:

Tiene la tendencia a idealizar, a ver las cosas mal, a confundirse. Hay que ser radicales, en estas cosas. No necesitamos poetas, sino combatientes. Es posible que nunca pierda su costumbre de escribir, y aunque no lo hiciera, aunque renunciara a llenar cuadernos y libretas, de todos modos no nos sería útil, por su manera de ver las cosas. (...) No sé qué escribe en sus cuadernos. No los he leído. Quizás hable de nosotros. Se lo he dicho a Rafael. “Es peligroso, si un día cae en manos enemigas.” Rafael ha sonreído.³³¹

³³⁰ “Los refugios”, *MA*, página 132.

³³¹ *LMP*, página 202.

Su temor tiene razón de ser, puesto que pertenece a un grupo de guerrilleros proscritos por el poder establecido. La seguridad del grupo depende de la prudencia cada miembro; es imprescindible que exista confianza entre ellos y eso es algo que falta entre la narradora y el nuevo compañero. La tensión a la que se ven sometidos los personajes es un ejemplo de lo difícil que resulta la vida bajo la amenaza de una guerra. Sumado a ello se observan los capítulos donde narra Federico y en los que se aprecia el germen de la rebelión, así como las ingenuas intervenciones de Oliverio al recordar a su primo favorito. La guerra en este caso, es el instrumento del cambio y la liberación de una sociedad en crisis sometida a un orden represor: el orden de la tradición patriarcal sostenido por la fuerza, el orden del discurso único considerado válido.

Por otra parte, en *IP* se observa el tema de la crítica al poder en el cuento titulado “27. Sitiado”, un cuento que muestra la injusticia del abuso de poder en los gobiernos totalitarios. El protagonista no hace nada que motive su detención, pero es encarcelado y despojado de su trabajo: la razón es en absoluto justificable, tan sólo radica en el capricho de unos soldados aburridos de permanecer en guardia y sin nadie a quien someter y humillar.

Cansados de cuidar el viejo edificio (las oficinas de un diario de la noche al cual nadie había amenazado), los pájaros perdían su tiempo, cuando decidieron ponerse en actividad con el primer trapecista indefenso que pasara. Esa resolución la vi yo en sus ojos, mucho antes de estar en frente a ellos, y aunque quise soslayar la clara decisión de sus cuellos, la vibración tumultuosa de sus alas, nada podía salvarme: ellos estaban cansados de vigilar sin resultado y se lanzarían en formación sobre el primer transeúnte, para justificar su función y demostrar su utilidad.³³²

Esta muestra de poder, es un modo de reivindicarse cierta importancia para sí mismo, cuando se carece de ella en otras circunstancias (por ejemplo, frente a sus

³³² “27. Sitiado”, *IP*, páginas 73-74.

superiores). A partir de esta razón tan insustancial, la vida de un hombre se trastoca y éste se ve impulsado por el rencor hacia la venganza.³³³

La exaltación de la libertad individual es un propósito en la escritura rossiniana. Un cuento que podría servir de ejemplo se encuentra, también, en *IP* y se titula “30. La desobediencia y la cacería del oso”; porque en él se concentra la reivindicación de la libertad humana a través de la ruptura rebelde de normas tales como no pisar el césped de un jardín, no obstruir el tráfico y no provocar escándalo público mediante la exhibición del desnudo. Todas estas transgresiones resumen el descontento del estado habitual del ser humano, coartado por múltiples normas morales impuestas por el gobierno o por la religión. No se puede negar el pragmatismo de algunas de ellas (como la de no interrumpir el tráfico), pero el hecho de que se castigue tan duramente su incumplimiento resulta desproporcionado. Se imagina que todas estas muestras de rebeldía tienen un significado más profundo y constatan la alienación continua que sufre el ser humano en la sociedad, debido al mandato político o a la moral imperante. Este cuento trata del impulso hacia la libertad, hacia lo lúdico, en una sociedad reducida al trabajo diario y a normas absurdas de convivencia. Romper con la rutina, con los obstáculos que impiden al individuo ser él mismo: ése es el mensaje de Peri Rossi. Un mensaje nada ingenuo ya que también contempla la posibilidad del castigo por ello. Peri Rossi plantea dos posibilidades: vivir bajo la amenaza del poder ajeno, sometiéndose a su voluntad, o revelarse y, con ello, auto-realizarse o sucumbir en el intento.

En *RN* el cuento homónimo representa también las nefastas consecuencias del poder sobre sus víctimas, como los cambios radicales en la vida familiar de los ciudadanos.

(...) el Estado tiene la obligación constitucional de dar techo, abrigo y

³³³ *Ibíd.*, páginas 88-89.

comida a *todos* sus hijos, sin distinción de nacimiento, raza, color de la piel. Lo que puede distinguir sí es el color de las ideas, porque el Estado no va a estar dando techo, abrigo y comida a quienes siniestramente socavan sus instituciones, maquinan su destrucción y lo desprestigian. Ésa había sido precisamente la suerte de mi hermano Pico: para evitar que ambos pudiéramos complotarnos contra la seguridad del Estado y organizar la subversión, nos habían separado: a mí, me había tocado pasar a vivir con una de las más rancias familias del país, de probada fidelidad a las instituciones, desde hacía más de cincuenta años, tan rígida como dispuesta a borrar en mí toda simiente del pasado; en tanto Pico, menos rebelde, más pequeño, fue a parar a un reformatorio.³³⁴

Es precisamente esto lo que alimentará el rencor de las jóvenes generaciones y las llevará a planear la destrucción de sus tiranos, algo que al Estado tanto le preocupaba evitar con sus medidas. De hecho, en otro cuento de este libro, es posible observar ese tipo de medidas dentro de la vida cotidiana de una familia corriente, se trata de “Pico Blanco y Alas Azules”, donde la sospecha puede residir en cualquier tipo de objeto casero. Las cosas, por tanto, toman un nuevo significado y el lenguaje debe ser renovado y reinterpretado desde el punto de vista del régimen gobernante. “El lenguaje es de los que mandan” dirá años más tarde un personaje rossiniano en *Cosmoagonías*.³³⁵

En la novela *LNL* hay referencias a las manifestaciones violentas de un orden represor que obliga a los personajes a exiliarse. Un capítulo clave lo es aquél en que Vercingetórix es capturado y sometido a trabajos forzados en una insana fábrica de cemento. Allí es consciente de lo absurda que es la sociedad humana:

(...) sentía en su conciencia, todavía despierta, la existencia de dos mundos perfectamente paralelos, distantes y desconocidos entre sí, dos mundos que existían con independencia y autonomía, dos mundos que se bastaban a sí mismos y que podían funcionar sin tener ningún contacto, como dos esferas girando eternamente en el silencio azul del espacio. (...) ((...)) La ciudad era una enorme torre, de varias plantas, ignorantes entre sí; en cada una de ellas la vida se desarrollaba con independencia y no existía la sospecha de las otras. Cada planta tenía sus horarios, su rutina, sus leyes y su código, incomunicable, paralelo y secreto -en la inferior, para la tortura, la violación o la muerte; en la de arriba, para las funciones de cine, los partidos de fútbol y el colegio-.)

³³⁴ “La rebelión de los niños”, *RN* páginas 122.

³³⁵ Vid. “La índole del lenguaje”, *Cosmoagonías*, página 92.

Vercingetórix pensó que para o volverse loco, era mejor olvidar que existían ambas plantas, olvidar la lengua común, aceptar Babel.³³⁶

En este capítulo se expone la tragedia de los individuos que viven bajo las arbitrariedades de una dictadura. Vercingetórix observa la indiferencia de los demás, los que viven ajenos a los abusos de poder, como un hecho que debe aceptar. La sociedad sometida a la dictadura es hostil, indiferente e irresponsable con los que no comulgan con sus preceptos. Ese doble mundo: el de las víctimas y victimarios y el de la “normalidad” existen en virtud del egoísmo y la indiferencia humana. Asimismo, se perpetúa a través de conductas intolerantes, como las que Equis y otros personajes sufren en base a su condición de extranjeros, como se comprueba en la lectura de la novela. Los excesos del poder se mencionaban también al examinar el capítulo XIV, donde Equis y Morris conversan acerca de la opresión en el mundo y éste último señala con alfileres negros las zonas del globo donde se han instalado regímenes dictatoriales.³³⁷

La colección de cuentos titulada *PP* prolonga la crítica antibelicista con cuento “El ángel caído”, mediante la representación de la vida en una ciudad sitiada por los militares y sometida por los ataques armados. En tal situación la caída de un ángel no resulta especialmente importante, sino un momentáneo entretenimiento que distrae a los ciudadanos de su precaria situación. Pero la tensión no sólo transforma la vida cotidiana, los horarios y demás aspectos prácticos, sino también el carácter de las personas. Su miedo les impide preocuparse por la seguridad de los demás, su objetivo principal es sobrevivir. Así, los personajes no dudan en abandonar al ángel herido en cuanto se presentan problemas.

³³⁶ “El viaje, IX: La fábrica de cemento”, *LNL*, páginas 59-60.

³³⁷ El mar también será marcado con alfileres negros, para denunciar con justicia los asesinatos ocultos por los dictadores, los cuales utilizan el mar como tumba secreta.

-Quizá necesite ayuda -murmuró un joven estudiante, de aire melancólico.

-Yo aconsejo que no lo toquen. Ha atravesado el espacio y puede estar cargado de radiación -observó un hombre vivaz, que se sentía orgulloso de su sentido común.

De pronto, sonó la alarma. Era la hora del simulacro de bombardeo y todo el mundo debía correr a los refugios, en la parte baja de los edificios. (...) El grupo se disolvió rápidamente, abandonando al ángel, que continuaba en el mismo lugar.³³⁸

En “Una lección moral”, cuento incluido en el mismo libro que el anterior, el cambio de actitud del personaje responde a las imposiciones externas, como en el ejemplo de arriba. El altruismo dará paso a la urgencia de la propia supervivencia.

Luego de estas reflexiones, que me llevaron el día entero, me sentí reconfortado. Había conseguido superar la piedad que me inspiraban mis enemigos y mi tendencia natural al perdón (una deformación ignominiosa de mi carácter): ahora tenía una moral, igual que mis enemigos.³³⁹

“Una pasión prohibida” el cuento homónimo de esta colección, expresa la alienación del deseo del individuo. Kantaris señala: “The prohibition of desire, the policing of pleasure, is the outrage at the heart of Peri Rossi’s novels and short stories.”³⁴⁰ Sobre este libro afirma: “each story centres around the way “identity” is constructed or deconstructed at the borders and limits imposed upon desire.”³⁴¹ En el cuento homónimo el protagonista adolescente es enviado a Europa por su padre para alejarlo de un amor prohibido por una mujer madura, pero el exilio no le provoca el olvido sino todo lo contrario: el recuerdo obsesivo de su amor y un sentimiento de pérdida permanente. El mundo pierde significación y muestra el vacío de la ausencia de ese amor. “Prohibition intensifies desire to the point where it retreats into its own

³³⁸ “El ángel caído”, *PP*, páginas 11-12.

³³⁹ “Una lección moral”, *PP*, página 119.

³⁴⁰ E. Kantaris, Ed cit., página 250.

³⁴¹ Idem.

imaginary interior space of wish-fulfilment.”³⁴² De este modo la dictadura paterna provoca la soledad y la alienación del deseo del hijo, adoptando mecanismos de represión similares a los de una dictadura militar. El protagonista es un exiliado involuntario de su amor como Equis lo es de su tierra natal por motivos políticos. En este libro el deseo se muestra amenazado por el orden patriarcal y dictatorial, pero también el deseo mismo constituye a veces una amenaza para la identidad, como sucede en el cuento titulado “La parábola del deseo”, donde la consecución del deseo anhelado conduce a la propia muerte del deseo y a una sensación dolorosa de vacío. Deseo e identidad son dependientes, por tanto la marginación del sujeto lo desplaza de su identidad y su deseo y supone la disolución de sí mismo.

El abuso de poder también aparece criticado en dos cuentos de *Cosmoagonías*: “La índole del lenguaje” y “El centinela.” Del primero ya se cita una frase más arriba, cuyo contenido resume la idea principal del libro: aquél que detenta el poder tiene voz y autoridad para construir significados, y por tanto, una identidad y una presencia reconocida; sin embargo, el sometido carece de voz y es invisible para los que participan de ese poder, ya que es despojado por ellos de su deseo y su identidad. En “El centinela” las consecuencias de la guerra se observan también en el estado mental de los soldados, por ejemplo, en la siguiente frase que inaugura el cuento: “La guerra terminó hace varios años, pero él permanece allí, en el que fuera campo de batalla, custodiando los despojos”.³⁴³ La violencia arranca al hombre de sí mismo y lo vacía de su identidad hasta el punto de enloquecerlo. El protagonista de este cuento vive sumergido en una paranoia bélica interminable en la que sólo se señala a sí mismo como soldado, representación de la obediencia y sumisión, de la violencia y la falta de deseos. El soldado no escribe la historia como tampoco sus víctimas: la historia y el orden es

³⁴² *Ibíd.* Véase también la página 251 donde se menciona de nuevo a J. Lacan y se analizan los cuentos “El constructor de espejos” y “La parábola del deseo” incluidos también en *PP*.

³⁴³ “El centinela”, *Cosmoagonías*, página 145.

escrito por los dictadores, quienes imponen sus deseos a los demás y ejercen control sobre ellos mediante estrategias de violencia y mediante la manipulación del lenguaje y la historia.

Por último, en la más reciente novela de Peri Rossi, *ADD*, se menciona la guerra en breves pasajes, aunque no se realiza una crítica directa de ellas, sino sutil. Javier, el protagonista, recuerda sus años como fotógrafo corresponsal en países en guerra. Se considera un hombre con suerte, protegido de la muerte.

En Afganistán, una bala mató a Dante, el fotógrafo que trabajaba a su lado. Las últimas palabras de Dante antes de morir, fueron: “Me alegro de no haber dejado de fumar.” Y en Nicaragua, una mina estalló a unos pocos metros, pero no lo alcanzó. Ni siquiera tuvo tiempo de advertir el peligro que había corrido.³⁴⁴

La crítica rossiniana se manifiesta contra toda violencia, porque no se justifica de ningún modo. La violencia no beneficia al progreso de un país y perjudica a muchos. El beneficio alcanza a unos pocos, y las consecuencias son nefastas para el futuro del país y las personas. Para Peri Rossi es importante señalar la necesidad de la libertad individual, el derecho a ser feliz y a vivir con seguridad, a pesar de la certeza de la muerte y otros conflictos que asolan al individuo. Como defiende Peri Rossi, si “las diferencias, por menudas que sean, son capaces de provocar persecuciones, guerras, tormentos. Son, por otro lado, la sal de la vida. No existiría la evolución sin la diferencia.”³⁴⁵

VI.2.3. Feminismo

Además del antibelicismo que derrochan los escritos rossinianos en general, incluidos artículos y poesía, la crítica de la autora uruguaya se erige en contra del

³⁴⁴ *ADD*, página 86.

³⁴⁵ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 100.

machismo y el maltrato de la mujer en la propia historia reciente. Sus posicionamientos feministas abogan por la igualdad entre los sexos, la valoración y el respeto por la figura femenina, con sus diferencias y sus puntos en común con los hombres. En realidad se trata del mismo tipo de reivindicación que se aprecia en el tema anterior: reivindicación de la libertad para la autorrealización y la posibilidad de alcanzar las metas propias. La mujer para Peri Rossi desea y siente de manera distinta al hombre, a cuyas fantasías a estado siempre sometida.³⁴⁶ Con su discurso, la autora trata de crear un imaginario propio para la mujer, un código por el que identificarse y desarrollarse, sin dependencias ni complejos. Así, en el plano de las relaciones amorosas, Peri Rossi afirma tajantemente:

Las relaciones pasionales son un juego de posiciones (la palabra juego en la acepción más seria del mundo) en virtud del cual basta con que uno de los miembros consiga cambiar de lugar para obtener la contrapartida del otro. La mayoría de los personajes femeninos que describo en mis libros no desean ser sólo objetos de deseo, sino todo lo contrario: quieren ser sujetos de su deseo, dueñas del mismo. No por ello son mujeres “virilizadas”. Ha superado la distinción de roles tradicional y eligen su posición frente al deseo, la intercambian, juegan con ella.³⁴⁷

Esta afirmación proporciona claros indicios sobre la perspectiva que la autora utiliza a la hora de tratar este tema, como se comprobará a lo largo de este apartado. La mujer tomará un papel muy activo e independiente en sus principales obras, pues para esta autora “Lo femenino siempre se ha definido por la prohibición. En cambio, lo

³⁴⁶ Afirma Peri Rossi: “Lo que para mí está claro es que no se puede anular la diferencia entre hombre y mujer. Y que el deseo del hombre y el de la mujer son deseos diferentes. Y que hay que negociarlos. Lo que pasa es que hemos vivido en el patriarcado, bajo la concepción, sobre todo en los productos artísticos, del deseo masculino. Por eso es tan importante que la mujer hable de su deseo. (...) Mientras la mujer no sea libre económicamente ni siquiera podrá hablar de su propio deseo.” (Miguel Riera, “Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, Ed. cit., página 24.) Más adelante habla sobre las fantasías masculinas, las cuales se basan en el tabú y la obligación a la mujer de ocultar su cuerpo, algo para ella “muy infantil” y también habla de la práctica ausencia de las fantasías femeninas debido a que en el cuerpo masculino el sexo es visible (no guarda ningún misterio) y que la mujer, al contrario que el hombre, no desea a través de la mirada, ya que todavía no se sabe qué le provoca el deseo “y eso es debido a su condición alienada”. *Ibíd.*

³⁴⁷ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581 (nov. 1998), página 103.

masculino, por la permisividad. El feminismo ha dado un paso muy grande al liberar a las mujeres de muchas leyes castradoras.”³⁴⁸ No se debe pensar en Peri Rossi como una escritora feminista en términos estrictos y únicos ya que este tema se encuentra relacionado con otros a los que ella concede igual o semejante importancia, tal y como se observa en el conjunto de su obra y en el estudio de los temas en este apartado y en el anterior. A continuación se analizarán algunos cuentos y novelas seleccionados para el estudio del feminismo en los personajes de Cristina Peri Rossi, empezando por la novela *LMP*. Por ejemplo en el capítulo “IX. El velorio de la muñeca de mi prima Alicia”, la curiosidad infantil lleva a presenciar un particular experimento: el descubrimiento del “misterio” de lo femenino mediante la exploración de una muñeca. El juego de los médicos, contemplado ya en apartados anteriores de este trabajo, reviste gran importancia aquí, pues es el modo en el que los niños podrán observar una versión de la corporeidad femenina. Su ignorancia y su inocencia los lleva a comportarse de un modo brusco y dominador con aquello que representa de algún modo a lo femenino; en realidad, sólo imitan los patrones sociales patriarcales que les han ido inculcando los padres a través de su comportamiento cotidiano. Por ejemplo:

A la única prima que hemos dejado entrar a nuestro altillo es a Alicia, y la muy boba está contenta, salta y da vueltas, zonza, como si fuera un mérito que la dejáramos entrar en la pieza donde Gastón guarda sus útiles de trabajo, como si fuera un privilegio haberla separado del resto de las primas, diciéndoles:

-Ustedes no, ustedes juegan solas, entre mujeres: la única que puede venir con nosotros es Alicia. Y la boba de Alicia que se sintió orgullosa, tomó su muñeca en brazos, la hamacó, les dijo a las otras:

-¿Vieron? ¿Vieron?

y la muy pava se vino con nosotros al altillo, haciéndose la importante.³⁴⁹

En este fragmento ya se manifiestan las convenciones sociales del patriarcado: la separación entre los sexos desde la infancia y la diferencia de juegos entre niños y niñas.

³⁴⁸ *Ibíd.*, página 101.

³⁴⁹ *LMP*, página 118.

La ciencia es para los hombres, mientras que el cuidado de los hijos queda a cargo de las mujeres. En este planteamiento de las reglas no aparece la crítica directa de ninguno de los personajes ni del narrador, puesto que todo es visto desde una perspectiva infantil y por lo tanto ignorante de los significados profundos de dichas reglas sociales. Sin embargo, el lector se verá impulsado a reflexionar sobre la vulnerable naturaleza infantil, siempre bajo el riesgo de una fácil manipulación por parte de los adultos.

La crítica feminista también aparece en los cuentos. Por ejemplo en *IP*, el relato número 12:

(...) Las medias que traía del Perú quedaron violetas, moradas con el frío y el vestidito azul plisado se puso un poco largo, un poco laxo, si vamos a ver, pero ella conservaba su expresión de muchacha emocionada por el descubrimiento de la ciudad, y las dos trenzas flojas y lacias le caían a los costados con ingenuidad. Nunca nadie la levantó del banco, pero él siguió poniéndola allí con insistencia. Ella se conformaba con mirar mientras él, paciente como indio que era, esperaba fumando en la esquina roma y redonda de la plaza.³⁵⁰

La educación de la mujer en la pasividad y la sumisión, aparentemente propias de lo femenino dentro del patriarcado social, pueden llegar a extremos insospechados; la muchacha de este cuento no parece saber qué le espera bajo el dictado del indio. Éste, en cambio, la utiliza como una mercancía sexual de la que puede sacar grandes beneficios. La mujer carece de libertad sin ser muy consciente de ello, no se revela porque ha asumido su desventajado papel en un mundo regido por hombres. Pero, además, la violencia sexual masculina también está presente en este libro, en un breve cuento en el que se nos narra una partida de ajedrez como si se tratase de una rebelión. Se trata de la narración número 36:

(...) Cuando la reina, majestuosa y trágica, quedó sola en el camino, uno de los

³⁵⁰ *IP*, páginas 33-34.

alfiles se le subió a la espalda y el otro, con un toque de lanza, la derrumbó. Sobre ella gozaron toda la mañana, hasta que, aburridos, la abandonaron junto a la casilla número cinco.³⁵¹

Esa misma violencia se recoge en “La oveja rebelde”, cuento incluido en *MEI*. La dominación masculina puede llegar a niveles peligrosos, tales como la violencia física y la violación; en este caso, se trata de la violencia que un hombre ejerce sobre una oveja -símbolo que caracteriza a la mujer dominada-, violencia que además procurará placer al hombre, como si se tratase de una violación simbólica. Obsérvese un fragmento:

Esa noche, exasperado por haber perdido otra vez, a pesar de mi posición favorable y de contar con una pieza de ventaja, decidí forzar a la oveja rebelde. No bien me acosté, cerré los ojos y obligué al campo a aparecer, a las ovejas a pastar. Era el campo de siempre y el rebaño, el mismo. Una oveja, no muy distanciada del resto, pacía cerca de la valla. “Salta”, ordené, imperiosamente. La oveja no se movió, no levantó la cabeza. “Salta”, volví a decirle, y creo que mi voz resonó en el silencio del edificio, de la ciudad en tinieblas. “Salta, condenada”, repetí. Ella no escuchaba mi grito, rumiaba alrededor de la valla, sin mirar más allá.

Entonces, me armé de un palo.³⁵²

La novela *LNL* se erige como un ejemplo de la crítica a los supuestos de la sociedad patriarcal. Se han hecho numerosas interpretaciones y análisis literarios y feministas de esta novela, entre las cuales figuran las de Jeanne Vaughn, Lucía Guerra Cunningham, M^a Jesús Fariña Busto, Stephen M. Hart, Pilar V. Rotella, Raúl Rodríguez-Hernández, Mabel Moraña, María Rosa Olivera-Williams, etc.³⁵³ Otras estudiosas que han hecho análisis feministas de la obra literaria de Peri Rossi son, entre otras: Amy Kaminsky, María Jesús Fariña Busto, Inmaculada Pertusa y Elia Kantaris.³⁵⁴ En el caso de esta novela, la crítica a la sociedad patriarcal parte de la condición

³⁵¹ *Ibíd.*, relato 36, página 138.

³⁵² “La oveja rebelde”, *MEI*, página 66.

³⁵³ *Vid. bibliografía.*

³⁵⁴ *Vid. bibliografía.*

alienada y ex-céntrica de los personajes que protagonizan sus páginas. Éstos son exiliados, extranjeros o marginados, hombres y mujeres en crisis. Especialmente, la novela se ocupa de la opresión de la mujer narrada indirectamente mediante símbolos, alegorías y metáforas o directamente, desde la voz de Graciela y de Lucía. Paradójicamente, sin embargo, esta novela, como todas las novelas de la autora, es protagonizada por un hombre. Jean Franco en un estudio sobre las escritoras latinoamericanas, entre las que incluye a Peri Rossi, comenta al respecto:

Estas escritoras desenmascaran la hegemonía genérica que ubica al narrador masculino en la posición de autoridad y de productor. Las mujeres “ventrílocuas” se instalan en la posición hegemónica desde la cual se ha pronunciado que la literatura es deicidio, la literatura es fuego, la literatura es revolución, la literatura es para cómplices, a fin de hacer evidente la jerarquía masculina/ femenina.³⁵⁵

Se aprecia el tono de denuncia en un narrador que hace notar estos personajes femeninos sometidos a un orden indeseado del cual participan los hombres, incluido Vercingetórix y el propio Equis. Un caso aparte es Morris, quien no incide en los tópicos machistas en la novela. El caso de Equis, el protagonista, es distinto: no se encuentra cómodo en su papel tradicional de hombre poderoso ya que es un exiliado y un marginado, por tanto. Equis se siente predispuesto, debido a su condición marginal, a observar la importancia de las diferencias, de la subversión y la ambigüedad como formas de escapar de las estructuras de poder tradicionales. El hecho de ser un hombre descolocado lo dota de especial capacidad de análisis de la construcción social de la identidad. Por un lado, Equis cae en el error de este sistema falocéntrico a pesar de su gran sensibilidad, ya que la tradición pesa inconscientemente en él, como se comprueba

³⁵⁵ Jean Franco, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, XV, nº 45 (1986), páginas 31-43. La cita pertenece a la página 42.

en el episodio en el que Equis se obsesiona con la película *The Demon Seed*³⁵⁶ y el ambiguo episodio en el que actúa como seductor clásico con la anciana de la isla.³⁵⁷ Sin embargo, por otro lado sus experiencias con Graciela,³⁵⁸ la empresa de viajes a Londres, Lucía, la prostituta apaleada y un enigma soñado, le conducen a la verdad. Graciela es la primera mujer que pone a Equis en contacto con las injusticias del orden patriarcal a través de sus rebeldes palabras, su forma de vida indómita y sus investigaciones antropológicas. Así afirma Vaughn:

By asserting herself a concrete subject independent of his fantasy (one that smokes dope, sunbathes and loves to match movies), Graciela opens the closed system of the tapestry, which, once open is impossible to close -nothing is certain, and not even eternity is stable. If Equis, at this point, is no longer the Pantocrator, neither is he Adam, God's official stand-in, and the destabilization of the mirrored correspondence between active/ passive, subject/ object, spectator/ spectacle, etc., continues at a rapid rate in the second half of the narrative, as Equis comes closer and closer to his last journey, *El Enigma*.³⁵⁹

³⁵⁶ Elia Kantaris habla del episodio en el que Equis admira en la pantalla de cine la violación de Julie Christie. Equis se siente dividido entre el deseo de salvar a la actriz que ama y el deseo morboso de observar la violación: "The juxtaposition of these two codes short-circuits them both, exposes the way the one (power-possession) and the other (chivalry) secretly inhere together. (...) this juxtaposition or equivocation of seemingly distinct codes in order to explode apart their deep structure, to "desnaturalise" them, is a typical technique employed by Peri Rossi." (Ed. cit., página 255) Por su parte, comenta Jeanne Vaughn: "The Theater "Rex" is the place where Equis/ Oedipus/ Everyman is able to take his seat as "King" in the drama of narrative film. Significantly, it is from the last letter of the "Rex Theater that Equis derives his name(sake)." Véase su artículo "Hay Que Saber Mirar: The Construction of Alternative Sexualities in Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos*", *Monographic Review*, Vol. VII (1991), página 253. Más adelante afirma: "Through the discourse of film, Equis is able to reconstruct himself daily as a masculine subject, the possessor of a "gran símbolo fálico, estructura del poder invencible." (...) If God is placed at the center of creation in the tapestry, in *The Demon Seed* it is the discourse of institutionalized penis worship which is elevated to a truly empyrean level." (Página 254)

³⁵⁷ Kantaris afirma acertadamente que el episodio de la seducción de la anciana por parte de Equis es transgresor por que se aparta de la seducción convencional, ya que la mujer es una anciana y Equis es joven. Además, en el encuentro sexual la narración se centra en el cuerpo de la mujer como forma de conseguir la invalidación del discurso patriarcal reduccionista, el cual aparece condensado en la representación alegórica del tapiz de la Catedral de Gerona, el cual, por otra parte, se encuentra incompleto. El tapiz pretende actuar como espejo ideal donde se construye la identidad del hombre y la mujer, y de paso sus posiciones en la jerarquía falocéntrica del Pantocrátor. Véase la página 255 de su artículo. Vaughn afirma sobre este episodio: "If Equis was able to reproduce himself as an invincible phallic subject in the darkness of the Rex Theater, here he is able to reproduce or duplicate his imaginary relation with the phallic mother. In his mind she is truly other: from out of this world." Ed. cit., página 255.

³⁵⁸ Jeanne Vaughn considera el encuentro con Graciela como "The breaking point in the text where Equis's phallic omnipotence is finally challenged" Ed. cit., página 256.

³⁵⁹ *Ibid.*, página 257.

La revelación le llega de la mano de la andrógina Lucía, sujeto destinatario de su amor. Equis aprende a ver con una nueva lente el mundo que la tradición ha construido y que ha quedado reflejado de forma alegórica en el tapiz que Equis rememora. Ese mundo que organiza su estructura social según los parámetros patriarcales judeo-cristianos los cuales conceden el poder a la figura masculina, paternal y productora de los nombres (o identidades) del Pantocrátor. Afirma Kantaris sobre la situación de Eva:

The attempted closure of the cosmic circle with the creation of Eve becomes the starting point in the text for an enquiry into the relationship of woman to the enclosing structures of patriarchal power, which is revealed as one of falsification, violation, alienation and suffering. The system attempts to fix an archetypal “feminine identity” and banish to its borders everything that does not fit, everything that is “other” to the system. The identity it fixes for woman allows her no freedom within that symbolic order; it even asks for her tacit collaboration in the falsification.³⁶⁰

En la sección titulada “Eva” la propia Eva, primera mujer y referente principal de lo femenino según el patrón judeo-cristiano, se debate entre su deseo de libertad y su deseo de integrarse dentro de un orden social y simbólico que no le concede participación. Ella es consciente del castigo que recaerá sobre ella si opta por liberarse de la alienación a la cual la somete dicho orden:

Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza, igual que los iniciados, experimento la imposibilidad de escapar a las ceremonias transmitidas por los brujos a través de los años, de palabras y de imágenes; luego de someterme a los ritos y a las convenciones, a los juegos, a las danzas y a los sacrificios, no puedo retroceder. El castigo, para la iniciada que huye, es el desprecio, la soledad, la locura o la muerte. Sólo resta permanecer en el templo, en la casa, de los dioses severos, colaborar en la extensión de los mitos que sostienen la organización y el espíritu de la tribu, sus ideas dominantes y ocultar para siempre los conflictos que esta sujeción plantea. Cuando experimente una cierta repugnancia ante el gesto ritual, es posible ir a llorar al bosque o realizar abluciones matinales en el río.³⁶¹

³⁶⁰ E. Kantaris, Ed. cit., página 256.

³⁶¹ *LNL*, página 153.

El castigo de la Eva disidente es el mismo que para Equis: el ostracismo de la nave de los locos. El discurso de Eva se caracteriza, por otra parte por la autocensura. Todo enfrentamiento al orden patriarcal debe ser evitado. Como afirma Stephen M. Hart:

It is significant, likewise, that Eve's memoirs are referred to as unpublished, which confirms the novel's sense of the exclusion of women from power and voice. Eve's exile is thus a multivalent metaphor of the exile of womanhood within patriarchal society, the exile underwriting life in the modern, industrial world, and the exile experienced by writers (including Peri Rossi) who have fled totalitarian regimes. Though distinct in political terms, each of these different types of exile is characterised by the unpower of silence.³⁶²

Otras muestras de la misoginia patriarcal se observan en los cuestionarios que Graciela presenta a alumnos de diversas edades, donde es posible apreciar el desprecio histórico e ideológico ejercido sobre la figura de Eva y la exaltación de Adán.

Al terminar la novela, pues, Equis llega a la conclusión de que el orden falocéntrico y heterosexual introduce la opresión del discurso único, quebrando toda posible comunicación entre hombres y mujeres. Sólo cuando el hombre aprenda a renunciar a su poder (simbolizado en el falo), será posible la conciliación de los sexos, la libertad plena y la igualdad. De la misma manera, la identidad ambigua de los personajes (nombres imposibles de clasificar como Equis, identidades genérico-sexuales desconocidas como la del travesti que participa en el espectáculo porno con Lucía) posibilita la pluralidad e invalida la identidad única propuesta e impuesta por el discurso patriarcal. La búsqueda de un lenguaje nuevo y del amor deseado es parte de la búsqueda del exiliado de la armonía y la libertad. Es importante re-organizar el lenguaje: como se observa en la propia estructura fragmentaria e intertextual de la novela y también en el episodio en que Morris rellena el cuestionario de la editorial

³⁶² Stephen M. Hart, *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and in Latin America*, London, Tamesis Books Limited, 1993, Cap. V, páginas 124-131. La cita es de la página 129.

Albi3n. Dicho cuestionario est3 compuesto por preguntas con fines clasificatorios, es decir, reduccionistas, pues Morris observa que las respuestas exigidas no se ajustan al modelo de su novela, obra plural, heterog3nea y, sobre todo, andr3gina, que no se puede clasificar seg3n los par3metros de un cuestionario lleno de los lugares comunes del discurso judeo-cristiano patriarcal. En *LNL* se muestra el sufrimiento que provoca el empe3o por adjudicarse y por adjudicar una identidad social y sexual 3nica. La ordenaci3n binaria de la sociedad (poderosos-marginados) se repite por extensi3n en la relaci3n entre los sexos, donde el sexo masculino detenta el poder y marca los actos del sexo femenino. Equis descubre la violencia y sufrimiento que provoca este orden binario como personaje “feminizado” por su condici3n marginal y como testigo masculino del conflicto femenino a trav3s de las mujeres que conoce. Elia Kantaris afirma:

The culmination of a series of atrocities committed upon women -beating, abandonment, rape, clandestine abortion, the Nazi experiments on pregnant women, enforced circumcision- together with Equis’ own experience of repression, make him aware that there must be another resolution to the triangle of forces “self-desire-another”, a resolution wich allows of ambiguity, wich conserves the plurality of both self and another and wich does not attempt to possess, fix or enclose the other within a hierarchy of power relations.³⁶³

Peri Rossi cierra la novela con un leve atisbo de esperanza en lograr un equilibrio arm3nico entre los sexos, entre los discursos diversos y plurivalentes. Equis observa ese ideal de pluralidad y armon3a en la ambigua Luc3a, Morris en su amor por un ni3o. Estas formas diferentes de amar eluden la jerarqu3a faloc3ntrica tradicional. El enigma planteado a Equis reviste la forma de los cuentos de hadas tradicionales, donde el h3roe (siempre masculino) debe resolver el enigma para obtener a la princesa, la recompensa por su sagacidad. El enigma de Equis reviste, adem3s, la inconfundible

³⁶³ E. Kantaris, Ed. cit., p3gina 261.

forma del complejo de Edipo: el Rey que ama a su hija y que se niega a desprenderse de ella salvo con una muestra de valor y astucia singular por parte del pretendiente. Comenta Hart: “One is tempted to read fairy tales of this kind on a Freudian level, and see the outcome of death for the suitor as an image of the castration which is visited on the perpetrator of incest.”³⁶⁴ Equis llega a la conclusión de que debe renunciar a su virilidad, símbolo del poder patriarcal, para crear y sostener un discurso plural despojado de autoridad masculina: “the creation of a double discourse in which both the male and the female can commune in a harmonious, shifting and complementary relation of equality.”³⁶⁵ De esta forma el mítico Rex Fortis, símbolo de poder fálico, es destronado, como lo es su orden, su lenguaje y su forma de construir las identidades y los deseos de los otros. El héroe, además, alcanza el saber profundo del mal de la sociedad moderna, recompensa suficiente, pues la princesa ya no está allí, esperándole. Equis ya no ocupará el puesto vacante del Rey, no tomará su relevo ni la mano de la princesa, pues ese orden ha quedado desenmascarado e inútil. La princesa ahora tiene criterio propio y no se somete a la ley del padre, ley invalidada por la respuesta del enigma.³⁶⁶ Yendo un poco más allá, Vaughn defiende la siguiente interpretación:

³⁶⁴ S. M. Hart, Op. cit., página 130.

³⁶⁵ *Ibíd.*, página 262.

³⁶⁶ Vaughn afirma: “If Equis begins to question his role in the phallic economy during his employment at the “travel agency”, for Lucía the realization of his position within this economy is what makes further “voluntary” participation impossible. (...) Lucía’s declaration, “Jamás, jamás,” silences Equis, and it is at that precise moment the bus returning from the abortion clinic enters the part of the city without trees, “como hombres sin falo”. The Princess, whom Equis was promised would be there waiting for him, has initiated a Journey of her own. She casts off, literally, into a no man’s land which does not include Equis, the phallus, or the Name of the Father. In the final pages of the text, the phallus loses its privileged position as the key signifier which will gain Equis entrance anywhere, and becomes, instead, his liability or limitation.” (Ed. cit., páginas 258-259) Sobre la escena final en el club de striptease, Vaughn anota lo siguiente: “This excessive performance of sex/gender stereotypes, in the “grossest” of all possible situations, completely collapses the previous Oedipal trajectory -there are no Princesses patiently awaiting their knights, no Sleeping Beauties, no Cinderellas. It is an attempt to open another representational space, a “más allá” which is not recuperable within compulsory heterosexuality.” (Página 260) De hecho para esta estudiosa, la Princesa no ha existido nunca, tan sólo en las fantasías de Equis sobre Julie Christie, Graciela o la anciana gorda. No habiendo Princesa, Equis sólo puede romper el orden antiguo renunciando a su participación en él, es decir, a su virilidad. (Véase la página 262)

Peri Rossi's text clearly works to upset the traditional Oedipal narrative trajectory by doing away with the object of exchange upon which that story depends (no Princess, no payoff), by shifting into another sexual/symbolic register. The "truth" which is unveiled at the end, the answer to the riddle, is that there is no answer -Equis has been asking the wrong question. The "origin" that he was seeking is a show, a sham, "el origen y el desenlace de toda situación."³⁶⁷

Continuando con el análisis de la crítica feminista, véase un ejemplo extraído de la colección de cuentos *PP*: "La naturaleza del amor", cuento que recuerda a los tratados de amor de los siglos de oro de la literatura española, y también al prototipo del amor del "dolce stil novo". La mujer es contemplada desde un plano espiritual, como si careciese de corporeidad y fuese un dechado de virtudes cristianas. La ultraidealización de lo femenino llega a extremos absurdos en el pensamiento del protagonista. Éste parte de la idea de que el hombre sólo puede enamorarse de un ser superior a él, y ese ser debe poseer todas las virtudes posibles. Si esto no es así, la mujer no merecerá el cariño del hombre, pues él no se rebajará a amar a alguien inferior. Tantas vueltas a lo mismo sólo demostrará la ignorancia del hombre en este tema, su inseguridad y su incapacidad para relacionarse con los demás. Así, el cuento terminará como sigue: "En el pueblo al que se ha retirado, el hombre pasa las noches jugando al ajedrez consigo mismo, o con la muñeca tamaño natural que se ha comprado."³⁶⁸

La novela erótica *SA* muestra una mujer implacable, egoísta y caprichosa. Una mujer que sabe cuál es su deseo y cuya voluntad es ajena a la de los hombres que desean convertirla en parte de sus sueños:

-No quise ser el sueño de mi padre -dice Aída, esquiva. (...)

³⁶⁷ Continúa diciendo: "A specifically feminist text, *La nave de los locos* fictionally approximates some of the best theoretical work being done today on gender and representation, and, I would argue, it can also be read as a specifically lesbian work. The text "theorizes" a new, fluid and heterogeneous subjectivity which is not founded in lack, and it reminds us that under the surface in the gaps, margins, and interstices of the dominant order, there exists alternative discourses and counterpractices." Vaughn, Ed. cit., páginas 262-263. Los personajes de esta novela, pues, "are indicators of another path, another possibility, another "city of dreams" (Página 263)

³⁶⁸ "La naturaleza del amor", *PP*, página 88.

-No quise se el sueño de mi primer amante -agrega Aída. (...)
 -No quise ser, tampoco, el sueño de Víctor.³⁶⁹

Aída se zafa de la influencia de estos hombres, actúa de forma independiente y rechaza a sus amantes exigentes o autoritarios, motivada por experiencias amorosas frustrantes y dolorosas.³⁷⁰ Esta mujer fuerte, pero también vulnerable, vigila celosamente su libertad y trastoca el juego tradicional de poder al situarse ella misma como sujeto activo, poderoso y ordenador. El amante se somete a ella pasivamente, acata sus deseos y la ama por encima de todo con pasión y temor a perderla. En diversas ocasiones Aída mostrará una actitud feminista fuerte: “La mujeres son más valientes” afirmará al comienzo de la novela.³⁷¹ También se mostrará reivindicativa al hablar del origen del lenguaje: “El lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían”, afirmará con contundencia.³⁷² En otro fragmento dirá al protagonista:

(...) ¡Los hijos son de las madres ¿Qué te piensas? Un hombre jamás puede tener la certeza de que ha engendrado un hijo. Sólo la madre sabe quién es. A un hombre se le puede engañar toda la vida acerca de su paternidad; en cambio, una mujer lleva a su hijo en el vientre; ésa es una experiencia única, inigualable. La participación de un hombre en el nacimiento de un hijo es mínima: sólo unas pocas gotas de semen que prodiga de manera poco selectiva y hasta inútil: las pierde cada día en las sábanas o en los pantalones, las derrocha en cualquier agujero. Ningún hombre puede saber lo que es tener un hijo. Sólo las madres lo saben.³⁷³

Cuando habla de sus anteriores amantes se muestra agresiva y dolida. Si el protagonista se solidariza con ellos, ya que también teme ser abandonado en cualquier momento, Aída le espeta: “Sólo lo defiendes porque es hombre.”³⁷⁴ Por último, Aída

³⁶⁹ SA, página 115.

³⁷⁰ Dice Aída sobre un antiguo amante fotógrafo: “Fui una tonta. En realidad debí abandonarlo mucho antes. En lugar de callar, de ceder, de plegarme a sus deseos, debía abandonarlo sin contemplaciones.” Op. cit, página 52.

³⁷¹ *Ibíd.*, página 7.

³⁷² *Ibíd.*, página 16.

³⁷³ *Ibíd.*, páginas 53-54.

³⁷⁴ *Ibíd.*, página 53.

expresa repulsa hacia su ex-marido y, por ende, hacia el matrimonio:

-Tampoco fue tan mal marido –corrige ahora Aída-: cinco años me bastaron para saber que el matrimonio es la peor humillación de una mujer.³⁷⁵

Finalmente, cuando habla en relación a su hijo y sus amantes, muestra total rechazo hacia las actitudes de éstos, por ejemplo, cuando intentan adoptar la paternidad (“Mi hijo no necesita padre. Ni real ni simbólico.” -página 88), o cuando ignoran a su hijo. Aída es una mujer amargada, dolida y frustrada por sus experiencias infortunadas en el amor, pero también es una mujer que sabe cuál es su deseo. No teme hablar del sexo y no se muestra recatada o reprimida. Por ejemplo:

(...) Todas las palabras que aprendí después me resultaron igualmente inapropiadas. Algunas, como follar, o joder, me parecían de una vulgaridad insoportable: como si fueran escatológicas, referidas a una función corporal desagradable. Se supone que se folla o se jode en la oscuridad, como se hacen las cosas feas de la vida. En secreto, y con vergüenza. A la larga, “hacer el amor” se fue revalorizando. Ahora estoy de acuerdo: tú y yo hacemos el amor como se levanta un edificio, como se eleva una casa, como se iza una vela. Es una tarea de dos, compartida, un trabajo delicado, cuyo premio está al final, en la hermosa consecución de la obra.³⁷⁶

A pesar de su carácter fuerte e implacable, Aída se muestra sensible al lenguaje y a su deseo. Sobre este personaje afirma Peri Rossi. Su forma de ser independiente, fuerte y a la vez vulnerable a causa de un pasado doloroso, volverá a tener cuerpo en otra mujer. Se trata de Nora, la amada de Javier en *ADD*. Sobre Aída afirma Peri Rossi:

-Creo que la mujer más independiente que he creado es la Aída, de *Solitario de amor*. Se ha casado, se ha divorciado, tiene un hijo al que cría por sí misma y cuando se enamora, no desea casarse otra vez: vive la intensidad del vínculo erótico sin ninguna estructura fija. No busca la estabilidad, sino que se

³⁷⁵ *Ibíd.*, página 55. También dirá más adelante, en otro fragmento: “Nunca volveré a casarme” (página 80).

³⁷⁶ *Ibíd.*, página 97.

somete a los vaivenes de la pasión (...) se sitúa, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudica al varón. ¿Qué consigue? Que el hombre que la ama se coloque en el lugar opuesto, en el que suele estar la mujer. Es el hombre enamorado de Aída quien desea casarse, tener un hijo con ella, y teme ser abandonado.³⁷⁷

Más adelante, en el libro de cuentos titulado *Cosmoagonías* se encuentran algunas muestras de la supuesta debilidad femenina, por ejemplo, en “Los espejos de colores” y en “Náufragos” el hombre se ve obligado a proteger a la mujer, a velar por ella, como si careciese de capacidad para cuidar de sí misma. La tradición patriarcal con las fantasías masculinas sobre el sujeto femenino, pervive en la manera de sobreproteger a la mujer y hacerle sentir dependencia de la fuerza y el sostén masculino. En “Náufragos” por un lado, se revela una gran valentía en el rescatador, pero por otro una gran imprudencia. Sea cual sea la inclinación moral de los personajes masculinos, esa sobreprotección queda en cierto modo manifiesta. En ninguno de los casos la mujer ha pedido ayuda como tampoco la requirió en “La Anunciación” (RN) y, sin embargo, la ha obtenido con el riesgo de la vida del personaje masculino. La muerte de su salvador ocurre de modo absurdo, ante la indiferencia y el silencio ausente de la mujer, la cual no aparece recogida en estos cuentos como sujeto sino como objeto de atención.

Finalmente en la última colección de cuentos de Peri Rossi, *DI*, el cuento homónimo resulta una crítica demoledora al machismo. Empezando por el egoísmo sexual masculino y continuando por la actitud paternal hacia las mujeres, a quienes consideran inferiores, como personas a medio hacer, como niños sin madurar. Esta mentalidad les lleva a creerse imprescindibles en su vida, dominadores y seguros de sí mismos. Obsérvense algunos fragmentos de este cuento:

(...) Nerviosamente, pensó que no tenía tiempo para buscar las zonas rayadas del tapón, como ninguno de sus amantes había tenido tiempo de buscar sus zonas

³⁷⁷ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 103.

erógenas. La vida se había vuelto muy urgente: el tiempo escaseaba. Aun así, alcanzó a descubrir unas muescas, que era lo máximo que sus amantes habían descubierto en ella. Según las instrucciones de la botella, ahora debía presionar con los dedos para desenroscar el tapón. Alguno de sus estúpidos ex-amantes también había creído que todo era cuestión de presionar. (...) ³⁷⁸

En este fragmento se observa el resentimiento de la mujer hacia los hombres, los cuales no han demostrado ser atentos y respetuosos con ella, y han antepuesto con ignorancia y egoísmo su deseo sexual al de ella. A continuación, la protagonista reflexiona acerca de la condición de sujeto débil, impuesta por la tradición patriarcal a la mujer, como método de control masculino sobre lo femenino y como refuerzo del narcisismo del varón:

(...) A esa hora temprana, la mayoría de los hombres del edificio estarían afeitándose para ir al trabajo y, aunque la vida moderna impide que los vecinos de una planta se conozcan y se hagan pequeños favores, como prestarse un poco de harina, una taza de leche o el descorchador, una débil y desprotegida mujer, desconcertada ante un envase de imposible tapón, halagaría la vanidad de cualquier macho del mundo. El vecino, en pantalón de pijama y con la cara a medio afeitar, saldría a la puerta, y con un solo gesto, firme, seco, viril (como el tajo de una espada), desvirgaría la botella, la degollaría. Le devolvería la lejía desvirgada con una sonrisa de suficiencia en los labios, y le diría alguna frase galante como: “Solo se necesita un poco de fuerza” o “Lámeme cada vez que tenga un problema”: una frase ambigua y autocomplaciente, que reforzara su superioridad masculina. ³⁷⁹

En la última novela de Peri Rossi la reivindicación feminista se observa de manera similar a *SA* mediante la presencia de una mujer insumisa. ³⁸⁰ En *ADD* la mujer decidida e independiente se llama Nora. En este caso, la vulnerabilidad de este personaje se muestra más profundamente que en *SA* y, además, se modera en la expresión de su rechazo a ciertos hombres. Nora es una joven por cuya belleza es acosada sexualmente por los hombres, los cuales se muestran incapaces de desarrollar

³⁷⁸ “Desastres íntimos”, Op. cit., página 42.

³⁷⁹ *Ibíd.*, páginas 47-48.

³⁸⁰ Un detalle indicativo: a Nora, como a Aída, no le gustan los hoteles. *SA*, páginas 18-19, también *ADD*, página 33.

un diálogo con ella o se muestran indiferentes a sus necesidades. Es, por tanto, una mujer que se siente sola y que rechaza la protección que Javier le quiere dar. Asiste a un psicoterapeuta y tiene accesos depresivos. Pese a ello, no desea ser protegida por nadie, ya que para ella, según se deduce de su actitud independiente, protección es sinónimo de posesión y encarcelamiento. Javier, enajenado por su amor, deseará poseer a Nora, ser su dueño, acaparar su vida. Su gran amor intimida a Nora: Javier se muestra tierno y sensible y ella, distante, insegura y solitaria. La diferencia parece irreconciliable. Nora hablará sobre los hombres y sobre su vulnerabilidad: “Creo que interpretar un papel me equilibra emocionalmente. Me desequilibro con bastante facilidad.”³⁸¹ En varias ocasiones, el narrador expresa la angustia de Nora, y ella misma la verbaliza: “Estoy harta de la realidad -murmuró Nora, al oído de Javier, antes de dormirse-. ¿Y tú?”³⁸²

Sus manifestaciones sobre los hombres no suelen ser positivas, ya que se ve acosada por gran número de ellos. Por ejemplo:

-Hace una semana hice una prueba -le informó-. Pero no creo que me llamen. El hijo de puta que hacía el casting quería acostarse conmigo... (“¡Qué raro!”, pensó Javier. “Otro que quería acostarse con ella, y van...”)

-Te ocurrirá muchas veces...-murmuró Javier.

-Sí, es un rollo -comentó ella-. Le dije: “Tú no piensas en el trabajo, tú sólo piensas en tu polla”. Te imaginas que después de eso...

-Fuiste algo ofensiva -se animó a declarar Javier en el mismo momento en que intentaba disimular su erección. ¿Por qué el buen gusto obligaba a ocultar las erecciones? Con lo difícil que era conseguir una buena erección a su edad...

-Él fue el ofensivo -afirmó ella-. Debí denunciarlo por acoso sexual.

Javier pensó que era muy difícil no acosarla sexual, erótica, sentimental, afectivamente.³⁸³

Nora no se arredra ante el acoso masculino y sabe tomar posiciones de defensa.

El estado de alerta es permanente en ella, incluso con Javier:

³⁸¹ SA página 31.

³⁸² *Ibíd.*, página 208.

³⁸³ *Ibíd.*, páginas 39-40.

-(...) Quiero dormir a tu lado, sólo dormir –dijo-. ¿Entiendes?
 Ella lo miró con desconfianza.
 -Todos dicen lo mismo, y luego, quieren follar.³⁸⁴

Así pues, el personaje femenino se muestra individualista, distante y prudente con los hombres debido a sus negativas experiencias con las relaciones amorosas, como le sucedía a Aída. Asimismo, es un personaje en crisis que debe luchar contra su propia angustia y contra un sistema opresor. El amor no parece darle la solución ya que esta mujer rossinana no espera ser salvada o rescatada por ningún hombre. Los hombres son fuente de conflicto para ella por tanto la única vía observada para su autorrealización es la soledad.

La crítica feminista pretende otorgar a la mujer un lugar en el espacio literario y social actual. Peri Rossi reformula el lenguaje y lo utiliza de forma subversiva para derrumbar las convenciones machistas sostenidas por la tradición falocéntrica. La nueva mujer no está libre del conflicto ontológico del ser humano, ni tampoco de los defectos del ser humano común, pero, además, es un ser doblemente oprimido por la sociedad machista y por el sistema político-económico sustentado en las mismas bases androcéntricas. Directa o indirectamente, la autora refleja la opresión de las mujeres y conduce al lector hacia la reflexión sensible y comprometida del discurso ajeno, el discurso hasta entonces velado por el patriarcado social: la palabra de la mujer. Lograr que este discurso se vuelva válido es un empeño constante en la narrativa y también en la poesía rossiniana.³⁸⁵

VI.2.4. Trabajo, amor ajeno y otras formas de alienación

Pero aparte de la crítica feminista, también es posible encontrar una severa

³⁸⁴ *Ibíd.*, página 207.

³⁸⁵ Kaminsky y Fariña Busto hacen notar la presencia del discurso feminista en la poesía rossiniana, y en particular la presencia lesbiana, como instrumento reivindicativo y arma que desmantela el discurso heterosexista patriarcal. Vid. apartado VI.2.5 de este trabajo sobre la sexualidad.

crítica al modo de vida actual, regido exclusivamente por el trabajo, la prisa o la escasez de tiempo para relacionarse con los demás.

La supresión de la alienación es el fin que persiguen estas críticas. El imposible, el plan frustrado, se origina también por causas externas, por obstáculos que se imponen desde el gobierno, el trabajo y la sociedad, además de las relaciones sentimentales. Ya se comprobó cómo parte fundamental de la crítica rossiniana se dedica a bombardear los regímenes totalitarios y todo tipo de situaciones alienantes que éstos provocan. El patriotismo, las banderas, los programas de reeducación, etc., aparecen mencionados con frecuencia bajo la lente de la ironía más sutil y devastadora. Numerosos cuentos narran las penalidades de los ciudadanos, sus temores, sus protestas y su sumisión forzosa bajo la amenaza de las armas. Asimismo, el trabajo se erige como otro instrumento de sometimiento y abuso. Como hará notar Peri Rossi, el trabajo se impone como un deber inexcusable para el individuo que lo aleja de una vida familiar plena, el disfrute de su vida, la posibilidad de que ocurra algo distinto cada día. Lo lúdico queda relegado a unos breves instantes en los que el trabajador se siente más libre. En muchos trabajos el nivel de exigencia y competitividad es tal que no vale ningún fallo, ningún imprevisto. La obligatoriedad de la vida laboral reduce la vida cotidiana a las paredes de una oficina y a la constante superación de uno mismo. Examínense dos ejemplos en *DI*, el primero pertenece al cuento homónimo.

(...) En el trabajo, hasta las cinco de la tarde, volvía a ser una mujer independiente y sola, una mujer sin hijo, una empleada eficiente y responsable. A la empresa no le interesaban los problemas domésticos que pudiera tener. Es más: Patricia tenía la impresión de que, para los jefes de la empresa, la vida doméstica no existía. O creían que sólo la gente que fracasaba tenía vida doméstica.³⁸⁶

El segundo ejemplo pertenece al cuento titulado “La destrucción o el amor”,

³⁸⁶ “Desastres íntimos”, *DI*, páginas 43-44.

incluido en el mismo libro de cuentos:

El día fijado, faltó al trabajo. Doy alguna excusa razonable: tengo anginas, mi madre está enferma, las tuberías del edificio tenían un desperfecto y debo esperar al fontanero. No podría decir simplemente: "Estoy ocupado. Debo preparar el encuentro con Ana". A nadie se le ocurre conceder un día de asueto por el motivo más importante del mundo: una cita amorosa. Por enfermedad sí, por placer, no.³⁸⁷

Más críticas a la opresión laboral se mencionan en las novelas *UND* y *ADD*. En ambos casos los protagonistas trabajan como periodistas, uno como reportero y el otro como fotógrafo. Ambos personajes se muestran disconformes con las exigencias de la vida laboral: Jorge detesta la revista sensacionalista para la que escribe pies de fotos igualmente detestables³⁸⁸ y Javier parece molesto con la competitividad laboral de las grandes ciudades, el estrés y la falta de tiempo para las amistades.³⁸⁹

Por otra parte, las relaciones sentimentales son otra forma de alienación. El amor devoto por el otro puede llegar a ser urgente y destructivo, puede llegar a borrar la voluntad de la pareja, así en "Historia de amor" de *MEI*, por ejemplo. En el caso de las novelas *SA* y *ADD* el amor se plantea como una obsesión particularmente fuerte que el mismo individuo experimenta en su interior. La urgencia de su amor es tiránica consigo mismo y a veces con la amada, pero las mujeres que se representan en ambas novelas no consienten ninguna clase de tiranía, por tanto este amor se califica más apropiadamente como una obsesión individual y por esta razón se analiza en el apartado de temas que afectan a yo. Así pues, compartir momentos muchas veces significa tolerar, hacer un acto de generosidad y de fe para el otro, algo que no resulta nada fácil para muchos de

³⁸⁷ "La destrucción o el amor", *DI*, página 144.

³⁸⁸ "Una prosa convencional y deleznable, llena de lugares comunes." (*UND*, página 40.) Véase el fragmento desde la página 39.

³⁸⁹ "La vida intensa de un fotógrafo publicitario (antes había sido corresponsal de guerra en Ruanda, Nicaragua y Afganistán) no ofrecía demasiadas posibilidades de encontrarse con los amigos, si no era en esas fiestas a propósito del lanzamiento de una campaña de promoción de un nuevo modelo de auto, un desfile de moda o la inauguración de una discoteca." (*ADD*, página 9.) Véase, también, la página 10.

los personajes de Peri Rossi. No hay, por tanto, relaciones fáciles ni parejas perfectas: en el fondo siempre persiste un desacuerdo, una lucha mantenida para preservar la individualidad y la independencia de cada uno. El amor se convierte entonces en un arma, aprisiona al sujeto, el cual desea aprisionar a su vez al ser amado.

Dijo que me amaba y me ofrendó su vida.

Al principio, yo me sentí halagado -era la primera vez que me sucedía-, pero luego comencé a notar un dolor sobre los hombros. No hay vidas livianas. Todas son difíciles de llevar. Como soy sumiso y obediente, calcé bien el pesado bulto sobre mis espaldas y me dirigí, sin vacilación, a la montaña.³⁹⁰

Amar es obsesionarse para algunos personajes rossinianos, y ser amado es estar sometido a la opresión del amante, en casos como el ejemplificado aquí. El amor definido como experiencia personal obsesiva o como exigencia impuesta por otros demuestra su ambigua naturaleza. Los personajes rossinianos debido a su naturaleza vulnerable y sensible, sucumben a estas formas de amor y este sometimiento los pone cerca del peligro, cerca de la muerte. Eros y Thánatos se aproximan y se unen constantemente.

La alienación se descubre, también, a través de la existencia de prejuicios relacionados, por ejemplo, con la raza, las ideas y el sexo. Éste último, como ya se comprobó, es muy importante para nuestra autora. Su feminismo se orienta hacia la igualdad total entre hombres y mujeres desde el punto de vista social, económico, político y laboral. No apuesta por la imitación de comportamientos de un sexo a otro, pues valora la especificidad de cada uno, añadido a ello, critica muy duramente el machismo y la homofobia. Manifiesta la necesidad de mayor aprecio por el valor de la mujer tanto en el trabajo como en la familia y la sociedad. La abundancia de personajes femeninos de gran hondura así lo demuestra. Véanse sino los cuentos de *MA*, “La

³⁹⁰ “Historia de amor”, *MEI*, página 112.

rebelión de los niños” (*RN*), “El ángel caído”, “La condena” y “Cantar en el desierto” (*PP*); “El Club de los Indecisos”, “Te adoro” (*Cosmoagonías*), “Fetichistas S.A.”, “Desastres íntimos” (*DI*) y las novelas *SA*, *UND* y *ADD*. Todos estos textos muestran mujeres sensibles, inteligentes e intuitivas, algunas más decididas que otras y con un gran carácter. Por ejemplo, “Te adoro”:

-Me parece que tú seduces a todo el mundo -comenté, mientras le acariciaba los brazos, procurando que los mantuviera altos.

-¿Lo dices por Marga? -me preguntó, mientras me besaba el lóbulo de la oreja. ¿Qué pasaba en la última media hora, que todo el mundo me preguntaba por mi mujer? Mi mujer estaba de viaje. Había ido a ver a su hijo.

-¿Qué tiene que ver Marga? -le dije, pasando un dedo húmedo por la línea esbelta de su cuello.

-Es mi profesora de griego.

-Ya lo sé -dije, con resignación.

-Es una mujer formidable -agregó.

-Cierto.

-Tú también.

-Cierto.

-Y muy atractiva.

-Cierto.

-Me acosté con ella algunas veces -dijo, y se puso de lado. En realidad, la adoro.³⁹¹

En *LNL* una frase ilustra los prejuicios de las sociedades actuales, no muy diferentes de las de antaño. Equis reflexiona sobre las mujeres que van a Londres en bus para abortar, las cuales se encierran en sí mismas en un obstinado silencio, hostiles a todo y entre ellas mismas:

Oscuramente, presente también que el hecho de compartir una circunstancia venial y accesoria, pero que las somete a esta humillación (el hecho de estar embarazadas, como tener la piel oscura, haber nacido en Canaán, ser exiliado, pelirrojo o manco), las vuelve hostiles entre sí, porque nadie experimenta simpatía por quienes comparten un estigma, una tara o un accidente.³⁹²

³⁹¹ “Te adoro”, *Cosmoagonías*, página 82.

³⁹² *LNL* página 166.

En términos semejantes, el protagonista de *SA* formula la existencia de prejuicios absurdos en la sociedad actual, a raíz de su sentimiento de exclusión por parte de su amada. Véase el ejemplo:

Te miro dormir y me siento discriminado: soy el negro en tierra de blancos, soy el judío en Alemania, soy la mujer en el bar, soy la mujer en el barco de pesca, soy el indio, el enano, el viejo, el extranjero.³⁹³

La alienación del individuo por causas ajenas a él mismo demuestra el absurdo de cualquier tipo de discriminación. La forma en que Peri Rossi critica la alienación del individuo es clara e irónica. A veces, esta crítica se realiza también mediante la técnica narrativa del intercambio de roles, mencionada en el apartado anterior, donde es posible observar la inversión de un personaje de sujeto paciente a sujeto activo. Víctima y victimario intercambian sus posiciones de manera irónica. La subversión rompe el orden instituido y abre nuevas posibilidades de acción. A través de la crítica Peri Rossi pretende liberar al sujeto de sus prejuicios y mostrarle la infinitud de visiones y discursos que componen el mundo por igual. Romper el orden convencional libera al individuo y descubre un mundo nuevo donde las relaciones de poder están obsoletas y el sujeto puede escribir su propio discurso como forma de afirmación personal, sea cual sea su morfología. Finalmente, como colofón a este subapartado, véase un comentario de Peri Rossi:

-La única *humanidad* posible está en el respeto de las diferencias, aunque no son siempre dignas de amor, o no podemos amarlas. Sin embargo, es un respeto selectivo. No estoy dispuesta a amar a alguien que pertenezca a un grupo paramilitar, por ejemplo, diferente a mí, que detesto la violencia, ni a respetarlo. Pero tampoco estoy dispuesta a matar a sus integrantes.³⁹⁴

³⁹³ *SA* página 48.

³⁹⁴ Reina Roffé, "Entrevista a Cristina Peri Rossi", Ed. cit., página 100.

Sirva esta afirmación final para entender también el subapartado que sigue, en el que se revisarán las relaciones sexuales entre los individuos de distinto y de mismo sexo.

VI.2.5. Sexualidad y transgresión

Si la guerra, la dictadura y el exilio (una clase diferente de abandono, de Apocalipsis personal), son conceptos ampliamente tratados en la literatura de Cristina Peri Rossi, la sexualidad no lo será menos. En principio porque esta autora rechaza todo tipo de alienación posible, tanto la que genera la guerra, los estados y el trabajo, como los prejuicios raciales, sexuales y de cualquier otra clase. El origen de la opresión, por otra parte, es el mismo para todos estos casos: el orden patriarcal, cimentado en el poder del discurso único, con la gestión de los mitos y tabúes, la creación de las identidades sexuales delimitadas y estereotipadas y el dominio del heterosexismo. Todo ello impuesto en la sociedad como un código natural e incuestionable. Los disidentes de este orden son tratados como seres desnaturalizados, locos y marginados. Respecto al sexo, la economía sexual patriarcal contempla el sexo sólo en sus fines reproductores y rechaza cualquier otro tipo de sexualidad que no se ajuste a este esquema heterosexual reproductivo, clasificándola como perversión en el sentido negativo del término (no en la acepción psicoanalítica). El sexo en la escritura rossiniana, en consecuencia, tendrá una acogida abierta, sin tabúes ni cargas morales. Es por ello que en su escritura se encuentran amores de todo tipo: pasiones desmedidas, adulterio, incesto, amor homosexual, fetichismo, fantasías masoquistas, pederastia y hasta zoofilia. No hay juicios que valoren las conductas de los personajes, la escritora se niega a hacerlos, acorde con su mentalidad abierta. Rige la libertad de opción, no la moralidad impositiva. La pasión invade páginas y páginas en la escritura rossiniana y forma parte

imprescindible de la vida cotidiana de sus personajes. Continuamente se encuentran referencias al cuerpo, metáforas sensualistas, símbolos sexuales y alusiones eróticas. En diversas entrevistas la autora ha hablado sobre el sexo y el erotismo. Por ejemplo:

-Cualquiera que lea la página de avisos clasificados de un diario (incluidos los diarios de provincias) podrá encontrar los deseos eróticos de mis personajes: fetichistas, sadomasoquistas, travestidos, etc. El erotismo empieza con la imaginación, es decir, con la independencia del cuerpo, de la biología. A mí no me interesa el sexo, sino el erotismo, y a mis personajes también. “Hacer sexo” me parece una expresión verbal horripilante, tan horrible como el acto que imagino. El sexo no se hace: se sueña, se inventa, se imagina, se supera, se trasciende, se olvida, se transmuta. El erotismo es al instinto sexual lo que el *bel canto* al grito. (...) Es verdad que un relato sobre una fetichista, si está bien escrito, si consigue emocionar, inquieta mucho más que un tratado de pedagogía sexual. No podemos separar el erotismo de las emociones; por eso mis libros resultan inquietantes. Pero esa es la finalidad de la literatura.³⁹⁵

En *LNL*, por ejemplo, Peri Rossi plantea diversas transgresiones sexuales o “perversiones” como forma alternativa y libre de vivir la sexualidad. Pero, además, afirma Tracy Ferrell: “Not only does it present transgressive sexualities within the thematics of the story, the structure of the text itself provides a locus for the subversion of normalized conceptions of sex/gender.”³⁹⁶ La voz masculina de Equis, el narrador protagonista, reconoce los límites de su propia masculinidad y acepta su feminidad. Al mismo tiempo, sus compañeros constituyen ejemplos vidas sexuales “perversas” ya que Vercingetórix se siente atraído por las enanas y por las niñas, Morris por un niño y el propio Equis mantiene relaciones con una mujer obesa y anciana, a la que desea como “a una de esas maravillosas criaturas mutantes”³⁹⁷ y con Graciela, una muchacha poco convencional. Ferrell comenta: “If Equis is attracted to the obese Swede for what he relieves to be her beautiful and unearthly monstrosity, he is attracted to his next lover

³⁹⁵ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed, cit., página 101-102.

³⁹⁶ Tracy Ferrell, *Sexual dissidents/textual dissonance: transgressive sexuality in the writing of Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela and Sylvia Molloy*, Michigan, UMI, 2001, página 90.

³⁹⁷ *LNL*, página 83.

(...) for precisely the oppsite –her youth ful beauty, innocence and perfection.”³⁹⁸ Pero la juventud de Graciela es clara y hace que su relación, en principio encuadrada dentro de la “normalidad”, resulte perversa. También se encuentra con una prostituta apaleada en la cual observa un aire de dignidad que lo atrae. Aunque no hay sexo entre ellos (Equis atraviesa una etapa de impotencia sexual), el protagonista siente que al yacer a su lado, su mente se aclara. Por último, esos actos sexuales transgresivos culminan con el encuentro de Equis con Lucía. La conoce en el bus que lleva a las mujeres a abortar a Londres y luego, fascinado vuelve a verla, pero esta vez, como “streaper” en un espectáculo porno. En dicho espectáculo ella aparece vestida de hombre imitando a Marlene Dietrich y actúa junto a otra persona (no se sabe si hombre o mujer) vestida como Dolores del Río. En dicho espectáculo se saltan todas las barreras del género fijado y se abre la posibilidad de múltiples géneros y sexos, libres de limitaciones convencionales. Gracias a esa visión Equis logra la respuesta del enigma: el tributo mayor que él puede hacer a la mujer que ama (a Lucía) es su virilidad, es decir, “he must give up his pretentions at societally constructed masculinity and recognize his own androgyny he is ever to be with Lucía.”³⁹⁹ La androginia de Equis lo aproxima a Morris, otro personaje de la novela cuya sensibilidad se hace notar en la entrevista de una editorial al afirmar que su libro es andrógino, pues para él ningún sexo tiene preferencia.⁴⁰⁰ Esta declaración se hace extensible a la propia novela y a los personajes que la pueblan. Para Peri Rossi la transgresión sexual expresada en esta novela va de la mano de la subversión de las normas literarias. Al cruzar los límites de los géneros literarios, también transgrede los límites del género/sexo. Esta novela mezcla textos diversos así como la lírica y la narrativa apuntando a una multiplicidad de significaciones que afectan sin duda a los temas (la androginia es significativa). Como

³⁹⁸ *Ibíd.*, página 93-94.

³⁹⁹ *Ibíd.*, página 97.

⁴⁰⁰ *LNL*, páginas 128-130.

Peri Rossi defiende, no hay un estilo único sino múltiple en su escritura, que evita todo reduccionismo y esencialismo. La multiplicidad que consigue mediante el uso de la fantasía y el deseo, mediante la combinación de géneros y estilos, introduce nuevas posibilidades de lo imaginado que yace fuera de la sociedad y del discurso hegemónico.

VI.2.5.1. Adulterio

El adulterio también tiene acogida en los cuentos rossinianos. Por ejemplo: “El arte de la pérdida” (*PP*), “El Club de los Indecisos” (*Cosmoagonías*), “La semana más maravillosa de nuestras vidas” (*DI*) y la novela *ADD*. La principal razón que mueve a los personajes a traicionar a su pareja es la pérdida de interés por ella, debido a la rutina de la convivencia o debido a una incontrolada pasión por una mujer de belleza inconmensurable. En “El arte de la pérdida”, el personaje principal lleva una vida matrimonial completamente vacía: su mujer lo ignora y lo considera un fracasado. Con este historial una amante parece inevitable. Pero la razón que impulse al personaje no tiene por qué centrarse únicamente en la naturaleza del matrimonio, sino también en la pasión que existe entre los amantes, como en “El Club de los Indecisos” y en “La semana más maravillosa de nuestras vidas”.

La segunda semana más maravillosa de nuestras vidas transcurrió tan velozmente como la primera, si cabe, y con el mismo ardor. Sólo la gente que no ha experimentado nunca una verdadera atracción física es capaz de decir que la atracción física es una puerta del amor, y no la más importante. En cuanto a la importancia, Eva y yo estábamos completamente de acuerdo.⁴⁰¹

En *ADD* su protagonista masculino, llamado Javier, opta por engañar a su pareja (la madura Gema) a causa de la urgente pasión que siente por Nora, la mujer que lo lleva al límite, le hace experimentar el síndrome de Stendhal y regresar a la adicción.

⁴⁰¹ “La semana más maravillosa de nuestras vidas”, *DI*, página 90.

Gema se constituye como personaje opuesto a Nora: la primera es imagen apolínea del amor, mujer madura, inteligente, mesurada y maternal; Nora, en cambio, es una joven dionisiaca, bisexual, de personalidad adictiva, individualista y de frágil equilibrio emocional. Javier se enamora de Nora, debido a su propia personalidad adictiva, a su deseo de vivir con intensidad y experimentarlo todo ahora que se siente mayor y desgastado. Su pasión egoísta, urgente y total lo despoja de remordimientos; tan sólo cuando Gema descubre el engaño, Javier se siente culpable, pero pronto desechará ese sentimiento ya que su prioridad es Nora. Véase un fragmento:

Javier estaba de pie, confundido y sintiéndose culpable, como un niño que hubiera sido sorprendido masturbándose. Le parecía que Gema había asaltado su intimidad, descubriendo un aspecto de su personalidad -un Javier desconocido-, que lo avergonzaba un poco, y acerca del cual no quería dar explicaciones. Ante ella, la exposición de fotografías de Nora, en las paredes de la habitación, le parecía un acto de exhibicionismo. (...) Se preguntó si Gema representaba a la Madre, a la Gran Madre que todo hombre lleva en su interior -residuo de la infancia- y que se convierte en la ley, en la Gran Represora. Porque él se sentía, en ese momento, como un niño descubierto en una travesura. Otro golpe para su narcisismo, y éste parecía ser muy doloroso.⁴⁰²

Luego de oscilar entre la culpa y el enfado, Javier se queda solo en la habitación del hotel y regresa a Nora. En soledad se encuentra cómodo consigo mismo y liberado de culpa:

Era precisamente lo que deseaba: ausencia de testigos. Las pasiones más turbulentas son solitarias. Si se exhibieran en público, quienes las experimentan se avergonzarían, huirían. (...)

Gema cogió su bolso y desapareció, sin saludarlo, algo confuso, pensó en su última frase (“Me imagino que prefieres estar sin testigos.”) era algo así como

⁴⁰² ADD, páginas 161-162. Javier reacciona al principio con culpa, como se lee en el fragmento citado, pero luego se muestra agresivo (no desea reconocer su culpa): “no dispuesto a hacer concesiones, ni a sentirse culpable, precisamente porque se sentía” (página 162). Por último Javier vuelve a sentir remordimientos: “-No sabía que había estado participando en un torneo: la más joven y la más bella -dijo. A él le pareció que tenía derecho a un agresión. Era mucho mejor que verla deprimida. Pero hubiera preferido algo más violento: que lo insultara o lo abandonara dando un golpe a la puerta. Quizás era un poco masoquista, como él. Los masoquistas no son siempre masoquistas: se convierten fácilmente en sádicos.” (página 163)

la autorización que la Gran Madre daba al lujo para satisfacer sus deseos egoístas y narcisistas. Si la Gran Madre lo autorizaba, era porque, de alguna manera, lo comprendía. Y lo comprendía porque podía ponerse en su lugar. Pero él no quería que el lugar de Gema fuera su mismo lugar. En el lugar imaginario donde estaba -amado a Nora o fingiendo que la amaba- quería estar solo. Es más: pensaba que cualquier mirada que no fuera la suya podía destruir el invento.

Dejó de pensar en Gema y volvió a discar el número de Nora.⁴⁰³

Javier se libera de culpa mediante estas reflexiones bartheanas sobre la validez de su pasión y su coste. Amar apasionadamente significa para él amar en soledad desplazándolo todo para dedicar a su amada toda su atención, cueste lo que cueste. Al mismo tiempo, reflexiona sobre la presencia de Gema de forma freudiana, obteniendo así una clase de perdón concedido por sí mismo, un perdón dado por la misma Gema imaginariamente. Javier es el niño caprichoso y egoísta encerrado en su pasión, ajeno al dolor de los otros, cuya integridad se recupera mediante un ejercicio narcisista de imaginación indulgente. El amor, por tanto, trae consigo bondades y tragedias para unos y otros, la comunicación se hace difícil en la pasión amorosa, la cual produce en muchos personajes rossinianos efectos negativos o devastadores

VI.2.5.2. Homosexualidad

Por otro lado, en el universo rossiniano no podía faltar la homosexualidad como una expresión más del amor libre entre dos personas, independientemente de su sexo natural y de las convenciones al uso. Acerca de este tema y sobre la identidad sexual del individuo Peri Rossi ha afirmado:

La identificación sexual siempre es un equívoco, porque la identidad nos la conceden los demás. La mayoría de los símbolos emblemáticos y arquetípicos de identificación sexual que ha propuesto el cine, eran, en realidad, homosexuales o bisexuales.⁴⁰⁴

⁴⁰³ *Ibíd.*, página 164.

⁴⁰⁴ C. Peri Rossi, "Del libro de la memoria", *Quimera*, nº 100 (1990), página 78.

Asimismo, para el amor y la pasión amorosa “es irrelevante el sexo de quienes la gozan”. La pasión amorosa sólo depende de la *psiquis* la cual “no tiene tiempo ni tiene sexo, tiene muy poco sexo. En nuestras fantasías podemos tener el sexo que queramos (...) yo creo que el amor no tiene sexo.”⁴⁰⁵ Por otro lado, afirma esta autora a través de un personaje de *LNL* que “la ambición de un sexo es neurótica”⁴⁰⁶ y esto lo afirma también Freud, según Peri Rossi:

(...) cuando reconoce que todos los seres humanos nacemos bisexuales, pero el peso de la prohibición del incesto y de las leyes sociales obligan a reprimir una de esas pulsiones, la que *sólo* produce goce. Lo cierto es que tener que demostrar que se es todo un hombre o toda una mujer (sin la menor mezcla del sexo contrario) es una preocupación y una actividad neuróticas, excluyentes, esclavizadoras, tiránicas y titánicas. (...) la biología no es suficiente para determinar el género de una persona. Entonces, ¿cómo y de qué manera se determina? Con una cantidad de prohibiciones neuróticas.⁴⁰⁷

Así pues, una vez asentada de manera general la base ideológica de la autora, se observa en los cuentos siguientes la presencia del amor homosexual como problemática y deseo: “2” (*IP*), “Te adoro” (*Cosmoagonías*), “El testigo”, “La semana más maravillosa de nuestras vidas”, “Una consulta delicada” y “Entrevista con el ángel” (*DI*). Véase un fragmento de “El testigo”:

Me crié entre las amigas de mi madre. No sé cuántas fueron, ni siquiera puedo decir que las recuerdo a todas, pero de algunas no me he olvidado, y, aunque no las haya vuelto a ver, o sólo aparezcan por la casa muy esporádicamente, sé quienes son y les guardo simpatía. No he jugado con otros

⁴⁰⁵ Esta cita pertenece a la entrevista titulada “Yo me percibo como una escritora de la Modernidad: Una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Mester*, Vol. XXII, n° I (Spring, 1993), página 79.

⁴⁰⁶ *LNL*, página 129. El personaje que lo afirma es la mujer que atiende a Morris en la editorial Albión. Afirma: “Todo el mundo se atribuye un sexo, ¿no es cierto? Nos pasamos la vida afirmándolo. ¿Se da cuenta? Gástarla así. La vida entera procurando convencer a los demás y a nosotros mismos de que poseemos un sexo, con identidad propia, y de que lo usamos, lo mimamos, lo blandimos con propiedad.” En la página siguiente concluye: Nos pasamos la vida en esa compulsión. Pero en fin, dado que esas son las reglas del juego, dejémoslo así.” *Idem*.

⁴⁰⁷ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Ed. cit.*, páginas 100-101.

niños, sino con las amigas de mi madre. (...) Hay períodos enteros en que mi madre sólo tiene una amiga, que prácticamente vive en nuestra casa, comparte con nosotros la comida, los paseos, los juegos y las noches. Siempre han sido muy tiernas conmigo.⁴⁰⁸

El discurso utilizado conserva un tono natural y no ejerce presión sobre el tema desarrollado. Al narrador le interesa naturalizar la expresión del amor no convencional, ya que lo considera igualmente válido al amor heterosexual. A través de estas nuevas formas de amar (un hombre a un hombre, una mujer a otra mujer) la autora muestra un mundo complejo en el que existen otros discursos, otras perspectivas que se añaden a las que se han heredado de la tradición y cuya presencia no supone la supresión de otros discursos sexuales posibles. En cuentos como “Una consulta delicada” y particularmente en “Entrevista con el ángel”, la homosexualidad, en cambio, plantea un conflicto interior en el individuo que desea construirse a sí mismo según los dictados de su fantasía y su deseo, y no según los de la sociedad heterosexista en la que vive. La realización del deseo es la realización de uno mismo y la trascendencia positiva y enriquecedora de las etiquetas sexuales.

Un aspecto interesante a señalar es la voz masculina que protagoniza los textos narrativos y poéticos de la autora, así como su contraste en aquellos textos donde la voz autorial es femenina y expresa su amor lesbiano sin tapujos. En el primer caso, Kaminsky ha postulado una utilidad reivindicativa en el uso de la voz masculina. Usando los tropos y las convenciones al escribir sobre la mujer como objeto deseable, Peri Rossi, como mujer poeta, pone en cuestión la universalidad de la heterosexualidad y la noción de texto independiente. Cuando utiliza un personaje masculino, el efecto de su poema erótico sobre una mujer es el opuesto al de un hombre:

⁴⁰⁸ “El testigo”, *DI* página 59. Respecto a este tema se ha escrito mucho desde la lente del feminismo. Véase, por ejemplo, el artículo de Amy Kaminsky, “Cristina Peri Rossi and the Question of Lesbian Presence”, en su libro *Reading The Body Politic*, Minneapolis, University of Minnesota, 1993, páginas 115-133. En este capítulo Kaminsky estudia la poesía erótica rossiniana y analiza la influencia y las diversas implicaciones e interpretaciones que la condición homosexual de la autora puede tener en su escritura.

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.⁴⁰⁹

Subvirtiendo la voz masculina tradicional, Peri Rossi consigue liberar al género de sus limitaciones y proyectar así una nueva forma de vivir la sexualidad en donde es posible encontrar otras formas de amar igualmente legítimas y naturales. En particular, el lesbianismo declarado supone una forma de vivir la sexualidad altamente denostada por la cultura patriarcal, ya que ésta se ha preocupado, desde siempre, por controlar la sexualidad femenina. Una forma sexual de exclusión de lo masculino, por tanto, atenta directamente contra la economía sexual patriarcal.⁴¹⁰ A esto añade Fariña:

La posición de la escritora es transgresora respecto a la sexualidad reglada y legitimada. El sujeto textual (...), es un sujeto sexuado femenino que expresa su deseo por otro sujeto femenino de manera absolutamente normalizada. Ni se discute ni se cuestiona este deseo lesbiano, se enuncia naturalizadamente; y en ese sentido la escritura de Peri Rossi se inscribe más allá de lo que sería una mera crítica a los parámetros culturales de la construcción de los géneros, al ofrecer modelos alternativos desde una exposición alejada de todo travestismo o veladura.⁴¹¹

Helena Antolin Cochrane comenta respecto a la voz masculina de los textos

⁴⁰⁹ Amy Kaminsky, Op. cit, página 121. En alguna ocasión, sin embargo, ha criticado el uso de la voz masculina por parte de la autora argumentando que al persistir en este uso de un lenguaje masculinizado, la mujer continúa siendo invisible.

⁴¹⁰ Véase para más detalles el artículo de Kaminsky, cuyas conclusiones, aunque se centren en la poesía de Peri Rossi, son aplicables al resto de su obra narrativa.

⁴¹¹ M^a Jesús Fariña Busto, "IV. *Condición de mujer*. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi", en Beatriz Suárez Briones, M^a Belén Martín Lucas, M^a Jesús Fariña Busto (eds.), *Escribir en Femenino. Poéticas y Políticas*, Barcelona, Icaria, 2000, página 240. Más adelante añade: "(...) al calificar el libro como homosexual, dada la composición de éste, ella misma desnaturaliza el proceso habitual de lectura heterosexual y heterosexista y propone una postura *resistente* -y, en consecuencia, activa- ante este proceso, además de un movimiento de reflexión sobre el acto y la experiencia de la lectura, y una valoración sobre el sesgo de los patrones y moldes paradigmáticos de lectura." (Página 241.)

rossinanos:

As a woman autor, and a lesbian, she not only uses language thematically to question tradicional depictions of the feminine but frequently also deliberately adopts a masculine voice in order to undemine automatic gender assumptions and to challenge readers who might suppose that one can linguistically detect the difference between masculine and feminine.⁴¹²

De esta manera la autora crea un texto andrógino en el que el sujeto masculino muestra su sensibilidad femenina. Además, Cristina Peri Rossi defiende el uso de la voz masculina, diciendo: “El órgano sexual más grade es la cabeza, la fantasía (...) por lo menos se reconocer tres sexos: el genital, el cromosomático y la cabeza. Y la cabeza puede tener el que se le dé la gana. Y ésa es la norma y libertad de la literatura ¿no?”⁴¹³

Hay que notar que la autora enfatiza no sólo la androginia de la pasión sino también las formas en las que tanto el género como el deseo pueden ser elecciones tomadas por el individuo. Peri Rossi rompe las dicotomías sexuales y destaca la pluralidad de los géneros, siguiendo su personal punto de vista sobre el género basado en dicha multiplicidad.

La voz masculina subvertida, la voz femenina lesbiana y la ambigüedad son estrategias textuales utilizadas a menudo en la escritura rossiniana con fines libertadores y subversivos, como se comprueba en los ejemplos expuestos.

VI.2.5.3. Fetichismo y otras perversiones

Las fantasías sexuales relacionadas con el fetichismo, el masoquismo y el

⁴¹² Helena Antolin Cochrane, “Androgynous Voices in the Novels of Cristina Peri Rossi”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 30. 3, (sept. 1997), página 98.

⁴¹³ Gema Pérez-Sánchez, “Entrevista: Cristina Peri Rossi”, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24. 72 (dic. 1995), página 60.

travestismo⁴¹⁴ tienen acogida sobre todo en *DI*, en los cuentos titulados “Fetichistas S.A.”, “Una consulta delicada”, “Extrañas circunstancias” y “Entrevista con el ángel” y en el último capítulo de la novela *LNL*. El fetichismo representado por Peri Rossi en textos como “Fetichistas S.A.”, *SA*, *UND* y *ADD* muestra una necesidad muy humana que consiste en ligar el deseo, la imaginación y la fantasía a la vivencia de la sexualidad. El ser humano novela su vida, en la cual el sexo tiene una importante función. El fetichismo de estos personajes a veces se vuelve enfermizo, otras veces característico. En el cuento de *DI* la protagonista lo vive como una obsesión cuya revelación sólo resulta positiva dentro del club (donde otros fetichistas la escuchan y comprenden), pero negativa en el exterior, en un mundo regido por leyes y normas que regulan la sexualidad y en el que no caben este tipo de manifestaciones “perversas”. En este cuento la fetichista es una mujer, algo completamente fuera de lo habitual en estos casos ya que el fetichismo se considera masculino desde el punto de vista psicológico y cultural. Peri Rossi ha afirmado al respecto:

En “Fetichistas S.A.”, de *Desastres íntimos*, por ejemplo, la fetichista es una mujer. Aunque el fetichista, como casi todas las “perversiones” (empleo la palabra en su uso psicológico, no moral) suele ser masculino, preferí que la fetichista fuera una mujer.⁴¹⁵

La cultura patriarcal/falocéntrica ha erigido un mundo de símbolos para representar lo femenino, obviamente desde la perspectiva de las fantasías masculinas: de hecho, todo el cuerpo femenino se encuentra erotizado. En palabras de Peri Rossi:

(...) no hay un lugar privilegiado para la expresión de la sexualidad femenina: tienen desparramado el sexo por todo el cuerpo. Pueden hablar con ellas mismas prescindiendo de la dimensión simbólica de un miembro o de un órgano. De ahí

⁴¹⁴ Son temas tratados en el ensayo escrito por Cristina Peri Rossi que lleva por título *Fantasías eróticas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.

⁴¹⁵ Reina Roffé, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, Ed. cit., página 103.

la diferencia entre los dos sexos: el carácter *imposible* de las mujeres y el fetichismo masculino, que simboliza en una parte del cuerpo femenino o en una prenda, aquello que cree que ellas no tienen (sexo).⁴¹⁶

En este proceso masculino de erotización del cuerpo de la mujer, además, el discurso femenino ha sido obviado y la mujer ha carecido desde tiempos inmemoriales de espacio, de discurso propio (ha tenido que utilizar el lenguaje instituido por la cultura patriarcal) y de medios permitidos para fantasear con el cuerpo masculino. Debido a esto, en la actualidad la mujer todavía debe encontrar un lenguaje nuevo que le sirva para reflejar su pasión y su sexualidad. Peri Rossi crea un discurso nuevo que invalida la tradición machista y otorga a la mujer espacio propio para desarrollar sus fantasías. En el caso de este cuento, se vale de símbolos (cuello = falo) y de una forma no convencional de vivir la sexualidad. El hecho de poner a una mujer como sujeto deseante trastoca los roles tradicionales del amante masculino, sujeto deseante, y la amada, objeto de deseo, cuerpo dibujado por la pasión y la fantasía masculina. Esta mujer manifiesta sin pudor su deseo y su apasionamiento por los cuellos masculinos y las nueces de Adán. La mujer reduce al hombre a una parte de su cuerpo, parte simbólica ya que representa el falo, y por tanto, invierte la visión masculina tradicional de la mujer como cuerpo. En el intercambio de roles se observa la invalidez del discurso único y la presencia de múltiples formas de contemplar el mundo y las relaciones personales. Véase un breve ejemplo ilustrativo de este cuento:

En el club puedo decir algo que jamás le confesé a Fernando: cuando observo un cuello masculino, de inmediato me imagino la relación que guarda con su sexo. Hay cuellos anchos, toscos, de base amplia, como de toros, de los cuales no se puede esperar más que un sexo bruto, sin fantasía, dotado tan sólo de fuerza. Yo prefiero, en cambio, los cuellos alados de los adolescentes, muy blancos, tibios, en los que la nuez de Adán parece algo inestable, como suspendida de un sueño. El cuello une nuestra parte animal -el cuerpo- con la

⁴¹⁶ C Peri Rossi, "Del libro de la memoria", Ed. cit., página 77.

parte más aérea, la cabeza.⁴¹⁷

En este cuento, Peri Rossi utiliza la teoría freudiana sobre el fetichismo para subvertirla, sobre todo en el campo de los géneros.⁴¹⁸ Si Freud sostenía que el fetichista era siempre un hombre (o una lesbiana) afectado del complejo de castración, Peri Rossi crea una mujer heterosexual fetichista y pone en boca de los fetichistas del cuento una crítica clara al psicoanalismo.

Según los tratados de psicología, los fetichistas toman la parte por el todo (...) y hacia esa parte o ese objeto experimentan una suerte de mística adoración (...) Leímos esa definición en el club y consideramos que estaba parcialmente equivocada: para nosotros, un parte (...) no *representa* el todo, sino que *es* el todo.⁴¹⁹

La protagonista contempla los cuellos como símbolos fálicos y acepta la conexión freudiana entre la decapitación y la castración, pero como mujer no siente ansiedad y es capaz de re-simbolizar la ecuación freudiana. Para ella, el cuello, no la cabeza, es el símbolo del pene y la cabeza pierde importancia.⁴²⁰ Según Tracy Ferrell: “For the female fetishist, the fetiched object does not represent the mother’s non-existent penis in an attempt to ward off castration anxiety. Instead, the fetichized object becomes an object of desire with no fixed referent. The neck is a penis, but not any particular penis and certainly not the “phallus” of the mother.”⁴²¹ Peri Rossi marca las formas de la inestabilidad del significante y del significado, desestabilizando, así, la referencialidad y abriendo nuevas posibilidades para el significado y el deseo.

Los fetichistas rossinianos se mueven entre la ausencia y la presencia del objeto

⁴¹⁷ “Fetichistas S.A.”, *DI*, página 22.

⁴¹⁸ Sin embargo, Peri Rossi acepta la aserción freudiana de que todos los seres humanos son bisexuales, la importancia de la relación primaria con la madre y el complejo de Edipo. La separación madre-hijo representa un aspecto interesante en su escritura, como trauma presente en todo individuo.

⁴¹⁹ “Fetichistas S.A.”, *DI*, página 19.

⁴²⁰ *Ibíd.*, páginas 22-23. Para la protagonista el cuello-pene no está castrado puesto que el propio cuello aislado del cuerpo está completo y no carece de nada.

⁴²¹ Tracy Ferrell, *Op. cit.*, página 71.

deseado. El deseo se configura en esa dicotomía. El fetiche se convierte en el suplente de lo ausente y, de esta forma llena el deseo. Puesto que uno nunca podrá poseer verdaderamente al ser deseado, el fetiche se convertirá en un objeto de culto. Peri Rossi lo apuntada en su ensayo titulado *Fantasías eróticas* de la siguiente forma:

(...) la prenda y el objeto convertidos en fetiche no sólo son objetos de culto; también simbolizan una manera de poseer aquello que siempre huirá de nuestro deseo de comunión, de unidad.⁴²²

La importancia de hacer presente lo ausente configura el deseo del fetichista. El fetichismo está significativamente ligado a la ausencia y la falta y así se convierte en un tipo de deseo que es capaz de crear nuevos significados. En el club, los fetichistas se sienten a gusto hablando del placer, la ausencia y otros temas afines al deseo. Inventan y reformulan con su deseo los significados, como el escritor reinventa la realidad mediante la escritura. Por otro lado, la etimología de la palabra fetichismo remite a lo ficticio o el artificio que está presente en todas las formas de representación cultural. Señala Ferrell: “I believe that Peri Rossi employs the trope of fetishism precisely because of these links to artifice and by association, fantasy. (...) both the games of eroticism and the alternative world of art/artifice allow the individual to express fantasies in the world or reality without losing her/his sanity.”⁴²³ Aunque el fetichismo se mueve entre la fantasía y la realidad es el más auténtico ya que es la expresión del más profundo deseo subconsciente: los fetichistas del club se sienten realizados cuando acuden a la cita de su club los sábados. En ese punto, el fetichismo señala posibilidades transgresoras. Los ilimitados poderes de la fantasía posibilitan la subversión de las identidades supuestamente esencialistas: si el fetichismo suspende el concepto de

⁴²² Peri Rossi, Op. cit., página 119.

⁴²³ Tracy Ferrell, Op. cit., página 73. Añade en la misma página: “eroticism and art become linked in both their artifice and their abilities to bridge the worlds of fantasy and reality.”

género, la representación de la mujer fetichista suspende y marca la categoría de “mujer”.

En el caso de las novelas SA, *UND* y *ADD*, el fetichismo tiene lugares comunes: todos los personajes masculinos sienten debilidad por las ropas de color negro y también por las sandalias. Pero esta forma de vivir la fantasía sexual es moderada y se toma como rasgo caracterizador de estos personajes apasionados, los cuales se aproximan entre sí debido a estas coincidencias generales.⁴²⁴

El masoquismo pocas veces se refleja en la narrativa rossiniana. Un cuento que habla sobre ello es “Extrañas circunstancias” de *DI*, donde se narra la muerte de un hombre en una sesión solitaria de masoquismo sexual.

Por fin, el otro policía le reveló que u marido había muerto asfixiado por una bolsa de nylon, vestido con un liguero de encaje negro y un sujetador a tono, y un par de alfileres clavados en los pezones. En la boca sostenía una naranja apenas mordida. No muy lejos había un látigo de tres puntas. Las huellas en el cuerpo demostraban que, antes de morir, se había azotado, no muy fuerte, sólo para excitarse, posiblemente.⁴²⁵

Su mujer, ignorante hasta la noticia de las tendencias secretas de su marido comenzará a desarrollar una especial comprensión de las necesidades sexuales de los individuos. Su hijo será el beneficiario de su nueva forma de afrontar el mundo y el deseo de los otros:

-Me parece que ya no siento tanta ternura -reflexionó Josefina, en voz alta-. Mejor dicho -explicó-: ya no siento ternura sólo por Javier. Ahora, siento una ternura mucho más general -concluyó.

Unos meses después de la muerte de su marido, Josefina encontró a su hijo varón (que acababa de cumplir nueve años) jugando con una naranja en la

⁴²⁴ Véanse ejemplos de este fetichismo coincidente en el apartado sobre la intertextualidad de este trabajo. Sobre el fetichismo, además, ha hablado Roland Barthes en su conocido libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, México-España, Siglo XXI, 1993. Peri Rossi se muestra acorde con este autor en la representación literaria de este fenómeno.

⁴²⁵ “Extrañas circunstancias”, *DI*, páginas 128-129.

boca.

-Mira, mira, mamá -reclamó el niño-. Parezco un niño chico mamando -dijo.

Josefina lo observó.

-Hazlo muchas, muchas veces -le aconsejó-. Hazlo todo el tiempo que quieras.

La autorización no solicitada pareció desconcertar un poco a Javier.

-Para no tener que hacerlo a los treinta y ocho años, dentro de una bolsa de nylon -concluyó ella.

Javier siguió chupando. Es cierto que su padre había muerto, pero tenía una madre estupenda. Al fin y al cabo, estaban mucho mejor solos.⁴²⁶

El sadomasoquismo aparece referido también en otros pasajes narrativos aunque no se desarrollan más que en la imaginación de los personajes. Por ejemplo, en *ADD* Javier fantasea con una Nora armada con un bisturí:

La pasión es trágica, solemne: desde que la conoció no se había divertido nunca. No tenía nada de divertido querer matar a alguien de amor, desear empalarla contra la cama, desear que ella le clavara un estilete en el estómago y desangrarse lentamente; no tenía nada de divertido querer devorar sus mejillas, morder su boca, crucificarla en el lecho. (...) No tenía nada de divertido imaginar que ella lo montaba, introducía hábilmente su miembro en la vagina y, meciéndose, rodeaba su cuello con las manos, hasta estrangularlo.⁴²⁷

La experiencia de la pasión extrema se traslada al sexo en el espacio de la imaginación del personaje. Javier vive intensamente estas imágenes, las cuales prolongan e intensifican su pasión por Nora, pasión cuyo discurso ofrece múltiples intertextualidades con *SA* y el discurso amoroso de Roland Barthes. El sadomasoquismo se recoge escasamente en la narrativa rossiniana, pero su representación mantiene el tono natural de la narración y muestra otra forma de amar y de experimentar el sexo.

Por otra parte, el hecho de representar a un hombre vestido de mujer y viceversa (en “Una consulta delicada”, “Entrevista con el ángel” y el capítulo XXI de *LNL*), expresa una subversión cultural ejercida por aquellos que se atreven a ser quienes

⁴²⁶ *Ibíd.*, página 139.

⁴²⁷ *ADD*, página 191.

desean ser y no quienes están determinados a ser.⁴²⁸ Un travesti muestra en sí mismo la representación de la ambigüedad sexual, la fantasía de la androginia. Los vestidos muestran culturalmente la diferencia sexual biológica, pero cuando son intercambiados entre individuos de sexo distinto estos ropajes pierden su seña de identidad biológica y abre un nuevo horizonte de significados. El cambio de vestidos constituye por lo tanto un acto subversivo, pues los papeles tradicionalmente asignados de forma exclusiva a cada género se vuelven intercambiables.⁴²⁹ En *LNL* el capítulo final describe un espectáculo erótico entre dos personas vestidas respectivamente de Marlene Dietrich y Dolores del Río. La primera es Lucía, la joven que enamora a Equis, la segunda persona es un ser de sexo desconocido. Equis, impresionado por el espectáculo y la presencia de Lucía, llega a la siguiente conclusión, la misma que luego le conducirá a la resolución del enigma:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban ante él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera. Como si dos pares de ojos lo miraran, cuatro labios murmuraran, dos magníficas cabezas lo envolvieran con su ritmo. La revelación era casi insoportable. Impregnaba todas las cosas. Pero delante de ella, sólo cabía ser

⁴²⁸ “El viaje, XXI: El enigma”, *LNL*, página 191: “Y Lucía imitaba a Marlene y alguien (un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a se quien quería ser y no quien estaba determinado a ser.) era Dolores de Río, Dolores de Río hace muchos años.”

⁴²⁹ Véase el análisis sobre la crítica del patriarcado, el sexo regulado y los roles sexuales a través de los vestidos, en María Jesús Fariña Busto, “IV. *Condición de mujer*. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, Op. cit., páginas 235-248. Comenta Fariña: “Peri Rossi formula el motivo (de los roles genéricos como actuación) poniendo de relieve la codificación cultural y social de los papeles sociales y de su representación pública, que se hace notoria en la que puede considerarse primera carta de presentación (y encasillamiento) de los sujetos: las prendas de vestir. Ropas, adornos, maquillaje, visten el género e *invisten* también de género; diríamos que constituyen *actuaciones* del género que, sin embargo, la cultura hace pasar por naturales. (...) Además de protegerlos, las ropas ponen sobre nuestros cuerpos las señas de la cultura, fundamentalmente aquellas que conciernen al género. Al hacerse intercambiables, las señales del género saltan las fronteras y los signos de identidad se vuelven conflictivos, *descubriendo* la convencionalidad de los mismos.” (Páginas 244-245)

humilde.⁴³⁰

En este párrafo se condensa la teoría sexual rossiniana que otros textos y poemas suyos apuntan frecuentemente. El deseo es libre, ajeno a las normas tradicionales que imponen el discurso único, heterosexual y machista, el cual contempla a la mujer como objeto y la excluye como sujeto deseante. Este discurso impositivo y represor no acepta la diferencia y sólo admite una forma de vivir la sexualidad. El travestismo trastoca este orden y revela la existencia de otros órdenes posibles, los cuales se plantean como posibilidades no excluyentes entre sí, sino susceptibles de combinarse armónicamente. Peri Rossi en su ensayo titulado *Fantasías eróticas* observa el significado de los ropajes, argumentando lo siguiente:

Todos aquellos símbolos exteriores de nuestra identidad (adornos, colores, telas, encajes, corbatas, etc.) sucumben a la humillación, si somos despojados de ellos de manera involuntaria. Porque las ropas que nos cubren son un lenguaje a través del cual informamos a los demás acerca de nosotros mismos; los vestidos, en el ser humano, tienen la función de cubrir la animalidad (el cuerpo), de *representar* los valores culturales en los que creemos.⁴³¹

La fantasía erótica del travesti se centra en el juego de apariencias: aparentar lo que no es estimula su deseo. Afirmar Peri Rossi: “El juego, la fascinación por lo equívoco, la fantasía, y sus ambiguas relaciones con la realidad están presentes en esta puesta en escena simbólica que es el travestismo. (...) El travesti afirma, de manera delirante, la supremacía de la voluntad y del deseo sobre la anatomía, sobre la fisiología. Dicho de otro modo: el travesti afirma la superioridad del artificio sobre el instinto, de la imaginación sobre la realidad.”⁴³² Volviendo a *LNL*, afirma Dejbord, respecto del travestismo de Lucía:

⁴³⁰ “El viaje, XXI: El enigma”, *LNL*, página 195.

⁴³¹ Peri Rossi, Op. cit., página 179.

⁴³² *Ibíd.*, páginas 165-166.

Mediante el travestismo el cuerpo biológico deja de ser una superficie pasiva, un “objeto” sobre el cual se inscribe un determinado discurso cultural y político. Se convierte en un espacio activo, que le permite al sujeto ser *agente* de una identidad múltiple.⁴³³

De esta manera se cumple el programa rebelde que la autora transmite a través de sus textos, en los que la diversidad y la ambigüedad anulan todo esquema represor heredado de una cultura heterosexista que legisla y regla la sexualidad del individuo.

Otro ejemplo de travestismo se observa en el cuento titulado “Una consulta delicada”, el psicoanalista aconseja a su paciente (un hombre) que se disfrace para satisfacer su deseo de ser mujer:

-La mayoría de nuestras ideas y “creencias” -explicó el médico- son deseos *disfrazados*.

-¿Al *disfrazarme* me revelaría, aunque fuera de manera paradójal? -preguntó el paciente.

-No se preocupe -suspiró el médico-. Los disfraces son liberadores; a través del juego que proponen se reduce la tensión entre la realidad y el deseo.⁴³⁴

Previamente a este fragmento, el psicoanalista establece la diferencia entre el sexo biológico y el cultural. En la operación subversiva de disfrazarse se demuestra la invalidez de las diferencias culturales y biológicas asumidas tradicionalmente entre individuos de sexo distinto, al tiempo que se plantea la posibilidad de cumplir la fantasía travesti y/u homosexual del sujeto deseante. Desde el punto de vista tradicional esta forma de vivir la sexualidad ha sido siempre denostada o ridiculizada. En “Entrevista con el ángel” el protagonista se muestra reacio ante el travesti que tiene ante sí:

Los diez minutos siguientes los empleé en observar al ángel. Los travestidos -y éste seguramente lo era- tienen algo que me desagrade

⁴³³ Parizad Dejbord, Op. cit., capítulo 4, página 167.

⁴³⁴ “Una consulta delicada”, *DI*, página 117.

profundamente: la imitación de modelo ideal es tan exagerada que en lugar de una simulación lo que consiguen es una farsa. Los afeites, el maquillaje, los gestos se convierten en una parodia y los alejan más del original.

Por lo menos eso era lo que yo pensaba hasta que conocí al ángel.⁴³⁵

En esta última frase se introduce el cambio de perspectiva que finalmente se producirá en la mente y en la actitud del protagonista. Este personaje, encerrado al principio en las convenciones del machismo, se muestra agresivo y reacio a aceptar la representación del deseo ajeno. Afirma:

Le dije al ángel que mi mujer me había abandonado por otra. Era algo que seguramente no me animaba a confesarle a un hombre (hubiera sentido el menoscabo de mi virilidad), pero contárselo al ángel me producía cierto alivio. El alivio de no saber si estaba hablando con un hombre o una mujer.⁴³⁶

Si el protagonista al principio se muestra reacio a abandonar sus principios heterosexistas⁴³⁷ heredados de la cultura patriarcal, luego de conversar con el travesti y reflexionar acerca de la naturaleza de los sexos y del deseo, el protagonista decide marcharse con el ángel. En este último gesto se aprecia la posible aceptación del deseo, la aceptación del discurso ajeno, polivalente y ambiguo que le ofrece el travesti.

-Puedo amarte como un hombre ama a una mujer, como una mujer ama a un hombre, como un hombre ama a otro, como dos mujeres se aman entre sí o cualquier fórmula que se te ocurra -me ofreció el ángel.

No hay nada peor que tener que perfilar un deseo, pensé. No sabía qué elegir. Es más, no quería elegir.

-Es el miedo a la libertad -comentó el ángel.

-Está bien -admití-. No quiero ser libre, quiero que me digan qué debo desear.

-Si no sabes cuál es tu deseo, yo te lo diré por ti -me ayudó el ángel-. Seré como una aparición. Vaga y ambigua, multiforme, polivalente.

⁴³⁵ “Entrevista con el ángel”, *DI*, página 160.

⁴³⁶ *Ibíd.*, página 161.

⁴³⁷ El protagonista reduce la masculinidad-sexualidad a la posesión de un pene, como se puede ver en la página 159. Comenta Ferrel: “This reduction of manhood and sexuality to the possession of a penis/dildo is a perfect example of the narrator’s sexual essentialism towards the beginning of the story. In fact, such genitally-centered essentialism later leads him to wonder how women made love, a question that gives the reader yet another clue as to why the estranged wife left.” *Op. cit.*, páginas 81-82.

-Tengo miedo -murmuré, borracho como un niño en un a fiesta.
 -Allí comienza el deseo -comentó el ángel-. En el lugar del miedo, donde nada tiene nombre y nada es, sino parece.⁴³⁸

Como se puede observar en este ejemplo, el ángel constituye el maestro y guía del protagonista en lo que al deseo se refiere. Este personaje misterioso se siente seguro en su identidad o identidades; construye sentencias llenas de ambigüedad que desconciertan al protagonista y al mismo tiempo lo ayudan a comprender el deseo propio y ajeno. Gracias al ángel, este personaje es capaz de despojarse del peso de la tradición y aceptar otras maneras de experimentar la identidad-sexualidad:

Las revelaciones son oscuras -le dije al ángel, esa noche de julio en que mi esposa me había abandonado-. Vámonos -agregué. Siempre podía tener la excusa de decir que estaba borracho.⁴³⁹

Ferrell considera este cuento como el más transgresor dentro de la colección *DI* ya que “it leaves the door open to new possibilities of sexuality and identity.”⁴⁴⁰ En el cuento se oponen dos puntos de vista: el del personaje recto, normalizado que se siente confuso y ansioso ante el abandono de su mujer por otra mujer y el del transexual-travesti que representa la sexualidad “perversa”, pero que muestra una seguridad y paz interior que el otro personaje no tiene. La inseguridad disfrazada de machismo y normalidad sexual se revela cuando el narrador conoce al “ángel”, símbolo de lo asexual por no ser categorizado o fijado en los esquemas tradicionales. Este personaje misterioso evita todo discurso que fije las categorías sexuales y genéricas cuando afirma que puede ser todo lo que su interlocutor desee. De esta forma señala las múltiples posibilidades del deseo al liberar a uno mismo de límites fijados. Al principio del cuento el narrador se acercaba al “ángel” con la firme idea de la existencia de un sexo auténtico

⁴³⁸ “Entrevista con el ángel”, *DI*, página 167.

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ Tracy Ferrell, *Op. cit.*, páginas 79-80.

y de la identidad esencialista del sexo/género, en la cual el resto es sólo pura imitación de ese ideal. Luego, sus ideas comienzan a cambiar, cuando el “ángel” habla con él. Señala Ferrell. “it is not the “angel’s” masquerade that is subversive, but his revelation that all gender is performance and masquerade turns out to be trasgressive –a revelation that only slowly is recognized by our “heterosexual, male” protagonist.”⁴⁴¹ Gracias al “ángel”, el narrador comienza a aprender algo sobre la fluidez de la identidad a través del deseo.⁴⁴² La desintegración de límites y fronteras abre nuevas posibilidades a nuevas identidades. Mediante la negación del “ángel” a la categorización, el protagonista es capaz de aceptar la idea de género como construcción y de sexualidad como no-fija y múltiple. Finalmente es capaz de librarse de las convenciones de un mundo cerrado y de dejarse caer en el universo ambiguo de su propio deseo, perdiendo su identidad limitada en el proceso.

El deseo sexual encuentra múltiples formas de expresarse en la escritura de Peri Rossi, como se ha podido apreciar en este apartado. Aparte del fetichismo, el travestismo y el masoquismo, observamos también el canibalismo elevado a lo simbólico y relacionado de alguna manera con el sadismo y el masoquismo. En “La destrucción o el amor” (incluido en *DI*), el protagonista experimenta el deseo de devorar simbólicamente a su amada. Las ausencias de ella remiten a lo ya dicho respecto al fetichismo, pero esta vez, la ausencia es un prerrequisito para el deseo del protagonista y para su placer. La dualidad presencia/ausencia es necesaria en ambos casos (fetichistas y amante) para la formación del deseo. Cuando Ana está presente, su deseo de estar con ella cambia y se convierte en el deseo de consumirla. Antes de la cita, el protagonista

⁴⁴¹ *Ibíd.*, página 86.

⁴⁴² Cuando el narrador observa las parejas que danzan en el bar gay, señala que le parece “un gueto” (*Op. cit.*, página 166) y en respuesta, el “ángel” afirma: “También los equipos de fútbol, y el Ejército y la Iglesia, y los comités políticos y las ligas antialcohólicas (...) ¿Hay algo que se parezca más a un gueto que la familia?” *Idem.* El “ángel” reinventa la significación de gueto “by replacing its normally oppressed members with the conservatrice icons of the military, church and family (...) his reinterpretation of the ghetto points to the ways in wich the normalized groups in a society are oppressive “traps” for their members-ghettoes.” Ferrell, *Op. cit.*, página 88.

prepara como en un ritual los alimentos y los afeites que utilizará en el encuentro sexual con su amada. Eso aumenta su deseo. La comida, además, con sus formas, sus jugos y sus olores lo lleva a pensar en la forma en la que el comer se relaciona con el deseo erótico. Él mismo dice:

El amor y el odio sólo pueden terminar en la deglución del otro.⁴⁴³

En el encuentro sexual, el narrador masajea con aceites corporales a su amada y la acaricia con diversos alimentos. Él juega con el género y la sexualidad mediante las fresas que utiliza para masturbar a su compañera, convirtiéndose en un amante lesbiano para ella. La ligazón entre la comida y el comer con la liberación sexual/genérica es clara. Asimismo, la teoría freudiana del retorno a la madre, la comunión carnal entre la madre y el hijo, se refleja en la reflexión del protagonista acerca de la maternidad. Si él no puede parir hijos ni unirse a su amada como el feto que se alimenta de los jugos de la madre, al menos podrá unirse a su amada mediante el acto de comer. El narrador afirma que “la ingestión por la boca de aquello que amamos o de aquello que odiamos”⁴⁴⁴ es una forma de poseer definitivamente a su amada. Así pues, mediante la comida y el sexo se rompen los roles sexuales prescritos pues, defiende Ferrell: “Although the protagonist in this case is male, I believe that due to what Peri Rossi has defined as the irrelevant of gender to desire, this is a liberation that applies to women as well as men.”⁴⁴⁵ La pasión de algunos personaje rossinianos se expresa en el deseo de consumación del otro (hay referencias a lo largo de su escritura, por ejemplo, en *ADD*) pero de forma en que dicha pasión permite el placer de la consumación del otro sin destrucción, mediante la liberación del deseo.

⁴⁴³ “La destrucción o el amor”, *DI*, página 146.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, página 147.

⁴⁴⁵ T. Ferrell, *Op. cit.*, página 79.

VI.2.5.4. Prostitución

La prostitución aparece referida en el relato número 12 de *IP*, una breve historia de fracaso y marginación.

(...) Le habían dicho que era negocio, que bastaba con traerla a la ciudad y ponerla ahí, sentada como una paloma en la mitad del banco y él lo creyó y lo seguía creyendo aunque por una extraña razón no sucediera.⁴⁴⁶

Una referencia irónica a la prostitución se observa en “El museo de los esfuerzos inútiles”, cuando el protagonista hace uno de sus recuentos de esfuerzos inútiles.

Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio. Un hombre intentó volar siete veces, provisto de diferentes aparatos; algunas prostitutas quisieron encontrar otro empleo (...)⁴⁴⁷

Se deduce que la prostitución se contempla como una ocupación sin salida en la que la dignidad femenina se ve socialmente dañada. La ausencia de crítica explícita no exime al asunto de cierta reflexión por parte del lector. En la novela *LNL* también aparece mencionada la prostitución y la violencia contra las mujeres que la ejercen. Véase el capítulo “El viaje, XXI: El enigma” donde se revela la pobreza y la indefensión de la mujer que se prostituye y que lucha por conservar su dignidad. También en *LNL* se muestra la prostitución en la figura de una prostituta vieja apaleada que se encuentra con Equis en un comedor social:

Se sentó. De inmediato ella bajó los ojos, esas dos piezas que la paliza había desengarzado, muñeca rota. Masticaba con dificultad, por que las mandíbulas seguramente desequilibradas por un golpe, no encajaban bien. (...)

⁴⁴⁶ *IP*, página 34.

⁴⁴⁷ “El museo de los esfuerzos inútiles”, *MEI*, página 10.

Pero sus movimientos eran delicados, sumisos, sus movimientos tenían suavidad, como si toda ella se empeñara en negar las huellas oscuras de sus mejillas y de su cuello. (...) Pero los movimientos de las manos reclamaban una cierta dignidad.⁴⁴⁸

También, en este caso, la prostitución se contempla dentro de la marginalidad y a ello se añade la vulnerabilidad de una mujer mayor sin recursos económicos. Este personaje ha perdido sus deseos de rebelión, sometido duramente por la mano de los hombres despiadados, por la sociedad permisiva y falocéntrica. A pesar de toda la precariedad que sufre esta mujer no pierde su orgullo y su dignidad interior. La prostitución por tanto representa la perpetuación del orden patriarcal, opresor y defensor de la doble moral sexual masculina. Un orden que sume a la mujer en el ostracismo y la condena al silencio y el olvido.

VI.2.5.5. Patologías sexuales

Empezaremos por el complejo de Edipo, en “IV. La obra” (*LMP*), en “33. Despedida de mamá” (*IP*), en “Feliz Cumpleaños” (*RN*), en “El testigo” (*DI*) y en *LMP* de la mano de Oliverio. En todos estos textos destaca la obsesión hacia la figura materna al igual que el temor y el desprecio hacia el padre (o su total ausencia en el marco familiar, como en “El testigo”). El caso más grave se da en “Feliz Cumpleaños”, donde el complejo llega incluso a motivar al niño a plantearse la muerte del progenitor. La veneración a la madre parte del cuidado y la protección que ésta le procura al niño. Es ella quien lo viste y alimenta y quien se ocupa de su educación básica. El padre, en cambio, parece estar siempre ocupado en su trabajo, fuera de casa. Pero el complejo puede perdurar también en individuos más desarrollados, como sucede con el narrador de la “Despedida de mamá”, que rememora a D.H. Lawrence, y en “El testigo.”

⁴⁴⁸ *LNL* página 184.

¿Alguna vez una madre enamorada te ha explicado a ti el nombre de los ríos? No sabes cómo es eso, no sabes cómo es oír esos nombres pronunciados por una madre enamorada que te mimaba como hijo y como amante, así que te toca por partida doble, amor-amor-amante-hijo; dicen que el de Lawrence era un amor refinado como corresponde a alguien nacido en Eastwood, Inglaterra, 1885, y muerto en Vence, Francia, 1930.⁴⁴⁹

La fascinación que el psicoanálisis ejerce sobre Peri Rossi es visible a través del tratamiento que hace de vivencias como el sexo, los sueños, las inquietudes personales y la consulta a los psicoanalistas. De ello se extrae también su apego al surrealismo desde el punto de vista artístico y temático. Es por ello que el complejo de Edipo se halla presente al lado de muchas otras fantasías sexuales y de otras conductas extremas.

Otro motivo que se desarrolla dentro de la temática sexual rossiniana es el incesto. Se muestra en novelas y cuentos, como “X. FEDERICO. El incesto” (*LMP*), “31. La estatua” (*IP*), “De hermano a hermana” (*TD*) y “El testigo” (*DI*). Vease un fragmento de la narración número 31 (“La estatua”) de *IP*:

(...) Yo pensé en ti y en tu pelo, en los sábados de noche que no estás conmigo, en las madrugadas, y en el cine, mientras telas milagrosas se desarrollan en las pantallas y yo, por pura nostalgia (nostalgia de hermano a hermana) acaricio la mano de la desconocida que ocupa tu lugar, la mano, la pierna, el muslo, y pequeñas comunicaciones tienen lugar, pequeños movimientos en la platea, la desconocida eres tú cuando nos escondíamos en la despensa y mamá cantaba en el jardín y papá era solamente un retrato.⁴⁵⁰

El incesto se da entre hermanos, entre madre e hijo, o entre primos. Las reglas y las normas de la familia tradicional se quiebran a causa de la pasión que envuelve a los personajes, incapaces de someterse a ese mundo lleno de autoridad, tabúes e impedimentos de cualquier clase.

La narrativa rossiniana también retrata la pederastia en relatos como “32”, “35” (*IP*), en el cuento “El Laberinto” (*RN*) y en la novela *LNL* en el capítulo XVIII. El

⁴⁴⁹ “33. Despedida de mamá”, *IP*, páginas 123-124.

⁴⁵⁰ “31. La estatua”, *IP*, página 116.

primer texto, no se refiere exactamente a la pederastia, sino al sexo entre niños, como sucede también en “El Laberinto” (aunque el tema esté tratado de forma sutil), en el segundo cuento mencionado de *IP*, la pederastia se contempla con cierto humor negro:

En ese instante Richard Burton se acercó a llenar su vaso. Por un momento, en gesto idéntico, ambos, ella y yo, recorrimos la habitación con inquietud, ¿dónde había quedado la niña? Con alivio, la divisamos bajo la escalera, chupándose un dedo con aire de sorpresa.

-Tiene la nariz chata, no me interesa -comentó Richard Burton, mientras se servía otro whisky.⁴⁵¹

La representación del amor sexual entre niños resulta tan verosímil como la de los adultos. Por ejemplo, el cuento número 32 de *IP*:

La poseí a los ocho años, en medio de nuestros juegos infantiles. Desde entonces no he dejado de hacerlo, con regularidad, durante tanto tiempo. Si llueve, la poseo despacio, para armonizar su rumor (el de sus piernas recogidas sobre la sábana) al de la lluvia que cae. Si el día es templado, la poseo con violencia para dejarla completa y terminada, como un cuadro.⁴⁵²

El discurso del niño no es incoherente y su pasión es tan intensa como la de un adulto. Las categorías de niño y adulto en lo que se refiere a la expresión y el pensamiento profundo dejan de ser completamente diferentes en las narraciones de esta autora.

En la novela *LNL* la pederastia se retrata delicada y platónicamente en el capítulo XVIII. Durante su estancia en el Gran Ombligo (la gran ciudad) Morris se topa con Percival, un niño extremadamente inteligente y bello que lo enamora con su candor, su inocencia y su rectitud de pensamiento. Es un niño único debido a su sensibilidad y su valiente compromiso con su entorno. Su entereza de espíritu hace que el narrador, traduciendo los pensamientos de Morris, lo califique como un caballero del Santo Grial.

⁴⁵¹ *IP*, páginas 136-137.

⁴⁵² *Ibíd.*, relato 32, página 121.

Morris, sensibilizado y subyugado por la personalidad de este niño, se quedará con él y con su madre, una mujer calificada por el propio Percival como “sensual e inteligente” cuya ocupación consiste en amar a su hijo y la cual aceptará el enamoramiento de Morris por su hijo.⁴⁵³ Este pasaje amoroso, descrito con gran sensibilidad y naturalidad, culmina así:

-Me gustaría mucho que tú también fueras un caballero del Santo Grial - le dijo Percival a Morris, mientras abandonaban el quiosco. Él lo sujetó de la mano, lo alzó en brazos y suave, muy suavemente, lo besó en la boca. Después fueron a cuidar a los patos.

No hay nada que resulte vulgar en este pasaje amoroso y el lector puede captar la belleza del momento sin juicios sumarios. El valor del individuo cuenta por encima de las convenciones al uso, por tanto, se acepta toda clase de libertad sexual consentida y todo enamoramiento posible que deleite a los individuos.

Por otra parte, la atracción sexual también puede darse hacia algún animal. La zoofilia aparece con cierta ironía malintencionada en “43. Avisos urgentes a los navegantes” (*IP*) y de manera más seria en “*Estate Violenta*” (*RN*). Véase un fragmento de cada narración:

44 R Río de los Pájaros Inquietos. Longitud 64 km.

El Presidente Vitalicio ha desaparecido entre unas matas. Talaremos todo el bosque, hasta hallarlo y encerrarlo en una jaula. Como no somos rencorosos, luego buscaremos una mona para que le haga compañía.⁴⁵⁴

En este ejemplo la zoofilia se enuncia en un texto sarcástico en el que se pretende ridiculizar a un personaje perteneciente al orden del poder, denostado por el narrador. En cambio, en el cuento de *RN* no se capta el sarcasmo del ejemplo anterior.

⁴⁵³ *LNL*, páginas 140-143.

⁴⁵⁴ “43. Avisos urgentes a los navegantes”, *IP*, página 153.

En este texto la protagonista es objeto de deseo y también sujeto deseante de un tigre del zoológico:

(...) Ana no era un testigo atento. Desde hacía un rato, por ejemplo, estaba excitada por la visión del tigre. Como si las brillantes rayas de la cara del animal la hubieran colocado delante de una revelación cuyo misterio aún la deslumbraba.⁴⁵⁵

En este último cuento, la pasión que inspira el animal en la protagonista es tan intensa como la pasión que se pueda llegar a dar entre unos amantes. Ambos tipos de atracción se expresan del mismo modo. Persiste el discurso naturalizado en estos pasajes amorosos heterodoxos, ya que el narrador no juzga a sus personajes y conduce al lector a la experiencia lírica y sensual de ese amor lejos de cualquier consideración moral o religiosa. En esta naturalización se expresa la libertad deseada: el narrador deja libre espacio a sus personajes y al lector sin influir en su opinión, ni censurar ninguna línea.

⁴⁵⁵ “*Estate Violenta*”, RN, páginas 93-94.

VII. CONCLUSIONES

En la realización de este trabajo se ha procurado la caracterización de la narrativa rossiniana, por ello se ha partido de la teoría y el análisis de las estructuras narrativas y lingüísticas para luego proceder al estudio de los elementos más teóricos. Se ha dividido progresivamente la materia más significativa de esta obra narrativa para que su estudio resulte más centrado y efectivo. A su vez, para un desarrollo más claro y cómodo de esta investigación se han agrupado, por un lado, el examen formal y estructural de las novelas y cuentos, por otro, el estudio de la temática narrativa rossiniana en torno al ego y el mundo.

En el comienzo de este trabajo se recoge el planteamiento teórico que otros autores y la propia Cristina Peri Rossi proponen acerca de la escritura y los géneros en el marco histórico de la generación de los novísimos, generación del 60 o “postboom”. Dicha generación se caracteriza por el nuevo tratamiento que da a la realidad y la fantasía, espacios ambos de fronteras borrosas y difícil definición, puesto que se trata de dos conceptos dúctiles, despojados de la tiranía de la realidad única y verdadera. La alegoría, la fantasía y cierto subjetivismo contribuirán a la presentación de una nueva existencia, amplia y heterogénea, capaz de recoger en sí misma multitud de discursos diferentes. Estos escritores novísimos, además, plantean en su forma de narrar un programa literario rebelde con la tradición literaria realista y comprometido con la crisis de su época. Sus personajes reflejan la problemática político-social que les ha tocado vivir, así como la pertenencia a un país mediante un lenguaje coloquial y a veces localista, pero su naturaleza simbólica los vuelve seres universalizados, capaces de provocar en el lector universal el impulso humano de la identificación. Los recursos literarios más utilizados en la literatura de esta generación remiten a la necesaria libertad creadora y a la naturaleza heterogénea de la literatura por medio de la mezcla de

géneros, las estructuras elaboradas, el uso del fragmento, la intertextualidad, la alegoría, el multiperspectivismo, el monólogo interior, el lirismo, la hipérbole, el manierismo lingüístico, los registros coloquiales, etc. Los temas remiten, asimismo, al deseo de tratar una nueva realidad en crisis, por tanto el absurdo, el fracaso, la decrepitud son temas frecuentes, además del sexo, la ciudad moderna, la ironía y el humor. Por otro lado, mediante el análisis de la estructura de las novelas y cuentos de Cristina Peri Rossi, se comprueba su manera personal de ejercitar la teoría de su generación en su propia obra; así, se observa en su escritura la presentación de un nuevo concepto de realidad inestable y fantasía liberadora, impregnado de imaginación, lirismo y cierta mirada infantil descubridora. En la obra de esta autora se plantea una nueva forma, comprometida y rebelde, de encarar los acontecimientos histórico-sociales de su país y del mundo, y también la manera en que estos acontecimientos afectan al individuo. Hay un claro deseo de transgredir las fronteras de los géneros y las normas literarias tradicionales con la incorporación de la experimentación formal, el esteticismo, la innovación estructural, la renovación de los géneros y el uso de recursos tales como la alegoría, la intertextualidad entre diversos textos literarios y artísticos, y la amplificación. Los nuevos temas de la modernidad serán tratados en su obra, donde se da importancia a la intimidad humana, el lenguaje, el exilio -con el desarraigo y la nostalgia que lo acompañan-, la desmitificación de las máscaras sociales, la ironía, la denuncia y el afán lúdico. Las herencias culturales de Peri Rossi coinciden en su mayor parte con las de su generación, y se añaden otras de corte personal. Así se ha mencionado la influencia de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández, Italo Calvino, la literatura romántica, los poetas malditos del simbolismo, la literatura moderna norteamericana (contando con Woolf o Salinger entre otros escritores del siglo XX), la literatura italiana, el existencialismo literario francés y el simbolismo de Kafka, además

de otros autores. En el terreno del arte destacan, para Peri Rossi, El Bosco, Brueghel el Viejo, Chirico, Hopper, Magritte, Max Ernst, Courbet, Caspar D. Friedrich y J. M. W. Turner. El psicoanálisis freudiano y lacaniano influye también en su forma de interpretar la intimidad humana. En cuanto a los géneros, Peri Rossi observa fidelidad hacia la brevedad natural del cuento, hacia la intensidad, la selección, la tensión y la unidad interna que debe mostrar este género para lograr un golpe efectivo en el lector. Sus cuentos y sus novelas surgen de la emoción que le inspira una situación o unas palabras, luego se construye la primera frase, el andamio básico de la estructura del cuento y a veces, también, de la novela, donde es posible disponer de información útil sobre la historia que se narrará. Esta frase inicial actúa como eje y primera parte del cuento, que continúa luego con el desarrollo del planteamiento inaugural y termina en una tercera parte donde se narra el final o el cierre de la historia, conclusivo o no. Las novelas, por otra parte, operan en función de una estructura fragmentaria en la que a veces desaparece la trama y la relación causal entre los diversos acontecimientos narrados. Los finales planteados responden, entonces, a una concordancia rítmica o al cierre del planteamiento germinal y sutil de una débil trama, aunque en el caso de las novelas con trama definida el final se constituye como conclusión definitiva o temporal de la historia presentada. En las novelas, y en algunos cuentos, se concentran microtextos de géneros diversos, pasajes líricos, tiempos en suspenso, espacios extraños y, ante todo, simbólicos, como los personajes que los habitan o recorren. La escritura de Peri Rossi se afana por lograr seducir al lector, por sumergirlo en una corriente de palabras llenas de poesía. La discontinuidad discursiva y el fragmentarismo, marcan la producción rossiniana a través de la experimentación formal, la recreación del instante y del espacio extrañado, el juego con la permeabilidad de los géneros, la intertextualidad, la presencia de narradores mayoritariamente subjetivos y los textos que dejan entrever

múltiples perspectivas y abundantes significaciones de su obra. El lector seducido buscará en los símbolos y en otros indicios significados ocultos, completará los vacíos de información e interpretará la escritura de un modo activo y personal. Apreciará los contenidos del texto narrativo en tanto le supongan una apertura o acceso al conocimiento del yo y el mundo, aspectos que revisten gran importancia para Peri Rossi. La exploración de la realidad y de lo otro incluye el estudio y la experimentación de los géneros literarios, plasmación del pensamiento humano artístico. La voz explora los caminos de la expresión íntima al tiempo que narra unos hechos extraordinarios o particularmente destacables en su existencia. El narrador objetivo puede llegar también a la expresión estética de la narración, como sucede en los cuentos líricos de Peri Rossi. En éstos proliferan la amplificación, los juegos tipográficos, los recursos estilísticos de repetición, el ritmo lento, la descripción, el vocabulario variado y culto, la destacada presencia del nombre, los adjetivos y, por último, de los verbos de estado. El cuento narrativo, en cambio, se orienta hacia la acción y el ritmo acelerado; las digresiones apenas tienen cabida en él, al contrario que en el cuento lírico (donde el interés se centra en la voz), y su lenguaje carece de tanta estilización como la que se observa en el cuento lírico. A pesar de todo, las diferencias no siempre están tan claras y el cuento llega a combinar el lirismo y la narración con sorprendente ductilidad, hasta tal punto que no siempre es posible una clasificación totalmente clara de la cuentística rossiniana. En toda su escritura hay una minuciosa elaboración del léxico y la estructura, además de una atmósfera lírica y sensualista centrada en la estética del objeto y de los cuerpos. Como la autora afirmaba en su teoría del cuento, la emoción y el instante, de condición básicamente poética, es esencial en sus cuentos. Lírica y narrativa, en conclusión, no son incompatibles y de su fusión se consiguen nuevos resultados.

Por otra parte, los recursos literarios más destacados en la narrativa rossiniana que se han estudiado en este trabajo corresponden a modelos propios del ideal estético de la escritora. Así, el frecuente uso de la amplificación en las novelas y también en los cuentos de Peri Rossi, demuestra la existencia de una primera etapa manierista o barroca en la escritura de esta autora. Desde los años 60 hasta el exilio, Peri Rossi se inclina a favor del uso constante de repeticiones, digresiones, acumulaciones y enumeraciones que tejen textos complejos los cuales reflejan una realidad heterogénea, vasta e inabarcable, amén del adánico placer de nombrar, saborear las palabras y jugar con sus formas, sus sonidos y sus significados. La abundancia verbal no empaña la importancia de los significados en ningún momento ya que, para la autora, éstos son imprescindibles para seducir al lector y evocarle situaciones y estados diversos. La obra más destacada de esta etapa barroca es la novela *LMP*, que ha sido tomada como modelo del uso de la amplificación en la narrativa rossiniana, sin olvidar en ningún momento el hecho de que, más tarde, la narrativa de esta autora se va despojando gradualmente de ese manierismo lingüístico. Las novelas y cuentos posteriores continuarán el afán de nombrar y acumular palabras, pero con mayor moderación, hasta que en sus dos últimas novelas, ese manierismo parece estar prácticamente descartado.

La apertura de la realidad y de los horizontes del lector forma parte de la preocupación poética de esta autora. Mediante la alegoría es posible esta apertura. Toda la cuentística y la novelística de Peri Rossi están marcadas con la huella indeleble de la alegoría, con la ocultación de contenidos de valor intrínseco y carácter universal. No importa el tiempo ni el lugar en la alegoría rossiniana, porque en ella se encierran contenidos que afectan a todo ser humano en cualquier época de la historia moderna y en cualquier país. Son significados enmascarados tras un disfraz y siempre remiten a los sentimientos humanos, a las tragedias y a las relaciones entre los individuos. El lector se

encontrará ante textos con múltiples interpretaciones, textos que guardan un enigma tras de sí, más o menos accesible. La alegoría rossiniana se presenta a veces de manera explícita y otras veces de forma implícita o de difícil interpretación. Ambas alegorías constituyen un modo de estructurar la narración y sus contenidos. Sin embargo, en la última, el enmascaramiento de los significados es más sutil y menos fácil de percibir, pero en la conciencia del lector siempre se acoge la sospecha de que se dice algo más. Las que se estructuran sobre el significado literal de un dicho popular o de una metáfora fosilizada son de fácil interpretación, mientras que en las alegorías implícitas es frecuente la huella del existencialismo kafkiano, elaborado desde la mirada de un ser invadido por las normas, limitado por el absurdo de una administración arbitraria, el papeleo innecesario y la total indiferencia del funcionario hacia las necesidades ajenas. El principio que rige esta técnica narrativa, este recurso literario de extenso uso en la historia de la literatura de orientación didáctica, es la concienciación del sujeto en el hecho de que lo que parece, lo que sus sentidos perciben, no es sólo lo que existe. En toda realidad se oculta un significado profundo que le da sentido y que concede la satisfacción de pensar que es posible el orden de las cosas, el conocimiento y el control del entorno. La apertura es posible desde este ángulo de reflexión: conocer es poseer; y es, en la búsqueda de lo oculto, donde habita el ansia de conocimientos. Como modelo de alegoría moderna se han propuesto dos novelas de la autora: *LMP* y *LNL*, en las cuales se aprecia un uso continuado de este recurso lleno de significados y cuyas características formales se ajustan al cuadro fragmentario, anti-utópico y simbólico de la escritura rossiniana. En relación con la alegoría, la metáfora y la comparación completan el juego de los significados múltiples en textos cargados de lirismo y deseo de conocer y explorar la realidad a partir de la reflexión metalingüística del poeta o del

niño, conscientes de la falta de inocencia del lenguaje, en clara línea descendiente del pensamiento lacaniano.

En la elaboración de la característica escritura multi-genérica rossiniana, la autora dispone de gran cantidad de recursos lingüísticos y literarios, entre los que se inclina, además de por la amplificación y la alegoría, por la intertextualidad interna y externa. En el juego de relaciones textuales, ya sea en referencia a otras obras artísticas, literarias o no literarias, como a referencias a su propia producción, Peri Rossi juega con el concepto de la libertad creadora, la superación de límites genéricos o de cualquier otra clase y la necesaria relación interdependiente que existe entre literatura y vida. La red intertextual establece nuevos significados añadidos al texto original y exige la presencia de un lector atento, conocedor de los otros textos, referidos directa o indirectamente, y capaz, también, de captar los matices que revelan dichas relaciones. Un ejemplo de constelación de textos de diversa naturaleza lo constituye la novela *LNL* además de *LMP*. La autora extrae de su propia obra esquemas estructurales, personajes, frases y situaciones que se repiten. Por ejemplo, la recurrencia del mismo tipo de tiempo y espacio en los museos, el parecido esquema actancial de los personajes que habitan los museos, los clubes o las sociedades anónimas (los dos últimos de semejante estructura explicativa); el vínculo que se da entre el niño y la mujer identificada con la Virgen, las reflexiones metalingüísticas, las mismas frases concluyentes en cuentos que critican el fanatismo patriótico, la misma estructura circular en aquellas alegorías kafkianas acerca de la administración de correos, etc. La intertextualidad externa, por ejemplo en los cuentos rossinianos, recuerda la obra de otros autores, así: la azarosa construcción de un puente en Kipling, la invención de una civilización ideal en Borges, el club de los suicidas en Stevenson, la pasión y la muerte unidas en Alexandre y la monstruosidad del cuerpo humano descontrolado en Bradbury. En *LNL* la

intertextualidad externa se establece no sólo a partir del propio título de la novela, sino, también, a partir de diversas citas, alusiones, notas y comentarios del narrador. De forma similar ocurre en el resto de las novelas rossinianas.

Por el lado que corresponde a la experimentación gráfica y sintáctica, la obra narrativa de la autora evoca las vanguardias históricas, de las cuales demuestra su capacidad de aprovechamiento de los más audaces descubrimientos formales de esta corriente literaria, como los juegos de palabras infantiles, los juegos tipográficos, con el uso de mayúsculas inesperadas, la espacialización de líneas versales intercaladas o no en el texto narrativo, el uso de las comillas, los paréntesis, la ausencia -en ciertos lugares- de los signos de puntuación, etc. A esto se suma la elipsis sugerente, la ruptura sintáctica y la intercalación sorprendente de textos, ejemplos conocidos de la discontinuidad y el collage literario de procedencia cubista. De todo esto se extrae un nuevo lenguaje literario, intenso, sugerente y con carácter propio, en el que el sonido y el significado comparten su importancia bajo un tono intimista y lúdico. La experimentación y la búsqueda de un estilo propio son destacables, sobre todo, en los tres primeros libros de Peri Rossi, tras los cuales la autora parece encontrar su propia voz, y su estilo se vuelve más conservador, pero no menos audaz.

Finalmente, la ironía y la hipérbole colorean los textos narrativos de la autora, donde la ironía y el humor atenúan la vivencia del dolor y el goce lejos de todo sentimentalismo. La hipérbole es utilizada con frecuencia en textos irónicos donde la denuncia y el compromiso quedan patentes. Así pues, con estos instrumentos gratos al lector y a ella misma, Peri Rossi escamotea la sensiblería y el exceso sentimental del personaje antiheroico, frágil y oprimido, pero extremadamente sensible, que recrea en sus páginas. Estos métodos de conocimiento que se suponen son la ironía y el humor (y la hipérbole que los acompaña) ayudan al distanciamiento de la conciencia interior del

yo y a la adopción de una postura objetiva y contemplativa. El humor esgrimido por la autora es un humor negro, despojado de toda ingenuidad debido a las influencias surrealistas que se registran en Peri Rossi. La ironía, con su carga crítica y su acidez, opera un función clara de compromiso con la realidad histórica vivida por la autora. Ambos procedimientos encubren una crítica y una protesta, que pretenden llegar hasta la conciencia del lector e impulsarlo a la reflexión. Muchas veces ese acercamiento al lector pretende ser más cómplice y acceder a su apoyo. La autora utiliza ambos recursos para construir una crítica sutil -necesaria en caso de estar sometida a la censura- o abierta y precisa, pero también recurre a estos recursos para captar la atención del lector, conducirlo a la reflexión y a la toma de posiciones ante ciertos acontecimientos desafortunados. Peri Rossi sugiere de este modo que es posible eliminar la amenaza y el orden que aliena al individuo. La pasividad es rechazada de plano ya que no soluciona nada: su postura ideológica defiende la acción rebelde y el compromiso ético con el deseo y la libertad humana.

En el apartado de la estructura del discurso, la ordenación de los materiales de la novela y del cuento y la distribución de la información resultan de esencial importancia a la hora de construir y crear una historia. Ya se estudió la estructura tripartita básica de la que constan los cuentos rossinianos, pero con atención sobre la frase-eje, porque en ella se condensa el cuento y el inicio de los fragmentos de la novela, donde se nos revela una importante cantidad de información acerca del narrador y la perspectiva, los personajes, el espacio, el tiempo y la acción. Incluso es posible intuir el final en las primeras líneas del cuento o del fragmento novelístico. Así, la frase-eje funciona, por ejemplo, como un título complementario al que encabeza el cuento o como única entrada informativa. En la condensación del inicio se captura la atmósfera y el tono de la narración y, a su vez, esta frase inicial capta al lector, despertándole la curiosidad y la

sensibilidad, disponiéndolo a vivir una experiencia única. Por tanto, la frase-eje, además de poseer una función estructural básica, distribuye la información (función comunicativa) y seduce al lector con su intriga (función apelativa).

En relación con lo anterior, el fragmento y el montaje son formas estructurales propias de la novela rossiniana. El cuento exige unidad, por ello obvia el uso del fragmento, salvo en escasas ocasiones, en las que algunos de estos textos se desgajan en fragmentos unidos en torno a un motivo común. La novela, en cambio, debido a su estructura libre de las sujeciones temporales y espaciales, se construye en torno a unidades textuales menores de modo similar a los capítulos (como en *LMP* y *LNL*). Tales fragmentos se presentan, con o sin títulos, ordenados de manera aparentemente arbitraria en torno a un motivo central, como puede ser el tema del exilio, un personaje, un ambiente o una trama, en caso de haberla. Cada fragmento posee una extensión variable y forma, en conjunto con los demás, el entramado estructural de la novela. El resultado, pues, es un texto caleidoscópico, que transmite la sensación de estar inacabado, un texto que deja entrever múltiples posibilidades formales y argumentales, ya que todo fragmento es, en potencia, el germen de una historia y en acto, como se ha dicho, una parte del esqueleto de la novela. El uso del fragmento responde a la estética moderna heredera de la vanguardia y de sus postulados ideológicos. La novela de fragmentos adelanta el concepto de una realidad multiforme e inabarcable, una realidad sin fronteras, contemplada de forma parcial y en sus detalles, igual que el individuo vive y recuerda su historia personal. Asimismo, el fragmento remite a una forma rebelde de experimentar la escritura y los géneros, lejos de toda consideración normativa y se corresponde también con el deseo de abarcar la realidad de la forma más amplia posible, sin obviar otros discursos posibles silenciados por el discurso único y excluyente del poder. Por último, el montaje se orienta por los mismos derroteros ideológicos y

estéticos que el fragmento, pero su origen viene dado por el cine y el moderno culto a la imagen. Este recurso fragmentario introduce una nueva forma de incorporar contenidos en el texto narrativo y en el caso de la autora, es más utilizado en las novelas, como recurso que introduce variedad rítmica, tonal y temática en la narración. A menudo, el montaje alude al simultaneísmo, pero básicamente es utilizado para introducir un cambio en la narración. Un ejemplo de uso de montaje lo constituye la novela *SA*.

Como se ha dicho, la obra de Peri Rossi se orienta hacia la apertura hacia lo desconocido, para ello adopta diversas técnicas y recursos que se centran en el conocimiento del otro y de uno mismo. El multiperspectivismo y también el simultaneísmo aportan un apoyo excelente para conocer el mundo desde otras perspectivas y obtener así, una mayor y más amplia visión de la alteridad (representada frecuentemente como el exterior) y del yo (el interior). Con la alegoría sucedía algo parecido, al igual que con los recursos de procedencia vanguardista. Todos ellos remiten al estudio de las cuestiones que intrigan al individuo moderno, habitante de ciudades modernas regidas por el exigente orden de la producción, la ganancia y las costumbres sociales. En el caso del multiperspectivismo y del simultaneísmo también se refieren contenidos fragmentarios; la discontinuidad surge a partir de las voces de los personajes que intervienen en la historia. En ambos casos hay variedad de puntos de vista acerca de una misma situación, objeto o persona, o de situaciones distintas pero relacionadas. El multiperspectivismo remite a la diversidad de discursos que se centran sobre el mismo motivo y en el mismo espacio de la narración, en cambio el simultaneísmo, aunque también remite a la variedad de voces, se desarrolla en un mismo fragmento de tiempo y no siempre se atiene al comentario de una misma situación. En el contraste de opiniones y en el conocimiento de otras voces se motiva de nuevo esa apertura del individuo hacia otros horizontes y hacia el interior de los demás; una comprensión más completa del

mundo en el que vive. Esa nueva mirada concede la posibilidad de explorar otras realidades ocultas hasta ese momento, debido al ensimismamiento del ser. La objetivación en el discurso constituye la distancia necesaria que todo sujeto debe poner ante sí cuando observa el mundo y desea aprender de él.

Pero no sólo estas estructuras suponen un elemento esencial y recurrente en los cuentos y novelas rossinianos, aparte de la frase-eje el fragmento y la variedad de perspectivas, el narrador se erige como elemento estructural y funcional necesario para el desarrollo del texto. Como es bien sabido, el narrador dispone los sucesos y los personajes, marca la perspectiva según sea omnisciente o no, y marca también la acción según sea homodiegético o heterodiegético. Peri Rossi se inclina por el narrador en primera persona (habitualmente, en primera persona del singular) homodiegético y generalmente protagonista, cuya perspectiva se ve limitada a lo que ve y conoce. Este tipo de narrador, por tanto, maneja una perspectiva fragmentada y discontinua de la realidad; su visión limitada resulta más verosímil, acerca este personaje al lector y vivifica con mayor intensidad sus experiencias. Esto no quiere decir que el narrador tradicional omnisciente en tercera persona y heterodiegético no aparezca en la literatura rossiniana. En bastantes ocasiones se ha analizado como una voz impersonal en la que el ocasional uso del estilo indirecto libre le proporciona mayor rigurosidad, una mejor y cercana manera de conocer a los personajes desde dentro -no sólo desde su aspecto y sus acciones-, y favorece la representación de la discontinuidad, la objetividad y la ironía. Pero sumado a ello, en los textos estudiados se han observado también narradores homodiegéticos heterogéneos que forman parte del collage de textos dentro de una novela como *LMP*. Es posible encontrar también narradores tradicionales en tercera persona con un receptor diferente en cada caso, ya sea individual o colectivo. La preferencia por los narradores homodiegéticos en la narrativa rossiniana revela un

interés acentuado hacia las cuestiones humanas, las cuales constituyen el contenido más importante por encima de la acción planteada. Pero aparte de la frase-eje y el narrador, hay más elementos que integran la estructuración del cuento y que cobran también gran importancia en la escritura rossiniana; elementos como el tiempo y el espacio: los cuales se configuran en cronotopos de gran importancia semántica en los textos narrativos.

Empezando por el análisis del tiempo, en el ámbito narrativo de esta autora, se ha observado la relación establecida entre éste y la trama de las novelas, tradicionalmente ordenada en virtud a la linealidad temporal y la relación causal lógica entre los acontecimientos narrados. En el caso de las novelas carentes de trama los fragmentos o capítulos que la componen se ordenan de modo diferente a como lo hacen en una novela con trama, ya que dichos fragmentos no son consecutivos ni se suceden por orden causal. Las novelas sin trama, como *LMP*, *LNL* y *SA* se organizan en torno a un personaje o un motivo común (el exilio, por ejemplo) o en torno a una atmósfera o un espacio definitorio. La unidad o coherencia de la narración no se pierde a pesar de la estructura fragmentada y del tiempo indefinido y suspenso, ya que, en tales casos, el espacio cobra importancia mayor, así como los temas y los personajes, y la presencia marcada de tales factores evita la dispersión de la narración. Aparentemente, estas novelas plantean su final como un cierre rítmico y no como una conclusión, puesto que la ausencia de trama implica la ausencia de un final estricto, al estilo tradicional, pero, en realidad, el final cierra la corriente verbal en un punto coherente, pues una vez leído el texto, el lector comprende que una débil trama se ha ido perfilando a lo largo de la narración y que ésta llega a un punto culminante en el cierre. Es por ello que en estas novelas los capítulos o fragmentos finales establecen entre sí un orden lineal consecutivo. En el lado opuesto, las novelas con trama definida no presentan problemas de unidad, a pesar de tener estructura fragmentada, ya que sus partes se ordenan según

la sucesión lógica y causal de las acciones, con un tiempo casi siempre indefinido a nivel histórico-cronológico pero no a nivel de acciones concretas y sucesivas. Finalmente, en el caso de la mayoría de los cuentos, éstos no carecen de trama, aunque sí pueden presentarla poco esbozada, y poseen unidad estructural intrínseca y necesaria a su género, lo cual los exime de posibles problemas de dispersión.

Desde otro punto de vista, el tiempo puede ser clasificado según dos modelos. En primer lugar, el tiempo subjetivo, que pertenece al universo de los personajes, tiempo de intimidad humana, cuyo transcurso es extraño: a veces se suspende, a veces se acelera o se ralentiza, según sea el estado de ánimo del personaje, el cual determina constantemente su modo de percepción. En segundo lugar, el tiempo objetivo, propio del mundo o el acontecer histórico, representado por el pensamiento lógico como un tiempo lineal propio del narrador estrictamente realista. Dentro de esta clasificación se incluye la alinealidad temporal en forma de anacronías (donde la prolepsis y en especial la analepsis son más frecuentes), que a veces ordenan la historia en una estructura circular, que recuerda al tiempo subjetivo y experimental, y de anisocronías (suspensos, digresiones, escamoteos, resúmenes). A pesar de dicha alinealidad, los estadios temporales tradicionales: presente, pasado y futuro, marcan fuertemente su presencia, con predominio del pasado (el cuento y la novela narran hechos del pasado, irrepetibles, por tanto). Son tiempos caracterizados por separado, acordes con una forma de pensar que remite al existencialismo e incluso a cierto nihilismo. En el terreno de la subjetividad, el pasado, por ejemplo, mezcla los buenos recuerdos con un desastre que marca el presente de los personajes y les produce un gran sufrimiento. A su vez, el presente se configura como un período de angustia, rutina o espera en el que la lucha por el deseo parece interminable y su consecución, imposible, porque tan sólo prolonga la llegada de la muerte. La muerte misma se erige, en los textos más pesimistas, como

un fin anhelado a través del cual los personajes pueden terminar con su desesperación. El futuro, como se puede ver, sólo promete la continuidad del fracaso existencial y el fin de la vida, aunque en algunas novelas y cuentos se convierte en aliento de esperanza para los personajes que superan el fracaso o logran alcanzar una respuesta. El futuro promete, entonces una nueva vida y la posibilidad de experimentarla como una aventura recompensada por el conocimiento adquirido en la crisis del presente. El presente resbaladizo transcurre en el ámbito de la crisis, a veces lento, pero inexorable, hacia el fracaso y el vacío, otras veces errante, en angustiada búsqueda de una respuesta o en obsesivo empeño por realizar un deseo urgente. En este planteamiento semántico y subjetivo del tiempo se reproducen las etapas que se derivan del deseo humano, en cuya evolución la vida caracteriza al individuo como entidad sujeta a la fragilidad y la mortalidad.

El espacio, como medio cargado de significaciones simbólicas, contribuye a la representación del ideario de la autora a través de lugares interiores o exteriores, naturales o artificiales. Como parte del espacio interior, destaca el museo, reducto del pasado fosilizado, y la casa, que, como un útero materno, protege al individuo de las inclemencias del exterior y le proporciona paz. Museo, casa y útero son los espacios designados por la topofilia en base a sus cualidades protectoras. Respecto al exterior, la ciudad se convierte en marco de muchas de las historias de Peri Rossi; en el espacio urbano es posible presenciar grandes hechos, como una revuelta o una guerra, y sucesos cotidianos. Es en la ciudad donde las gentes buscan refugio en la intimidad de sus hogares, una clase de protección frente al poder establecido, y también buscan en la soledad íntima su propia realización. Sin embargo, considerando ya el esquema semántico temporal, no extraña descubrir la inexistencia de refugios efectivos pues la violencia y la muerte sorprenden a los personajes en cualquier lugar. Así, ni siquiera en

los ámbitos naturales como el campo y la costa, se ven exentos de la violencia de las civilizaciones, amenaza a la que además se une la dureza de un clima seco y una tierra infértil. El espacio exterior es el laberinto indomesticable de la humanidad, su propio infierno cotidiano, donde es imposible la calma, donde siempre le sorprenden al ser innumerables conflictos. El interior, en cambio, se presenta como una posibilidad de salvación que evoca la infancia y la maternidad frente al estado adulto y a los riesgos de las calles y de una naturaleza incontrolable. El útero se constituye como refugio eficaz, íntimo y orgánico en el que el sujeto encuentra su paraíso, sin embargo, su estancia en él es efímera. La casa y en el museo, por otra parte, también presentan inconvenientes ya que son espacios protectores ineficaces, donde la violencia puede penetrarlos y destruirlos.

Teniendo en cuenta todo esto, los personajes que frecuentan las páginas de nuestra autora son víctimas de la inseguridad, la alienación y el desequilibrio anímico. Son seres sensibles y vulnerables en condiciones extremas; de ahí que la obsesión y la locura los atrapen sin defensas y lleguen a convertirse en sus propios refugios ilusorios, en otra forma de vida que creen más segura y satisfactoria. El deseo perseguido, el fracaso y el desengaño definen sus vidas. Su carácter inseguro les lleva a verse incapaces de realizar ciertas tareas e iniciar nuevos planes, nuevos cambios que podrían salvarles del círculo vicioso de su vida rutinaria y vacía. Esa incapacidad se genera dentro de sí mismos pero también se da por causas externas: la alienación a los que los someten los regímenes dictatoriales y los prejuicios sociales, ya sean raciales, sexuales o de otra clase. El fracaso parece inevitable, tanto como la muerte, lo cual sumerge a los personajes en la abulia, la rebeldía reprimida, la obsesión o la locura. La realización del deseo, una forma de paraíso terrenal anhelado, es imposible, la inquietud no acaba nunca. El individuo no sabe qué hacer frente a los impedimentos internos y externos:

ante la angustia que produce la condición humana frágil y temporal, por tanto, no queda otro camino más que asumirla tal y como es y sobrellevar los embates del azar y de la vida de la mejor forma posible. Para ello, para experimentar un mundo mejor dentro de las limitaciones humanas, se construye una crítica continua de todo aquello que impide realizarse como individuo a cada persona. Se rechaza el conformismo ante las imposiciones de un dictador o las obligaciones de un trabajo abusivo; los prejuicios se combaten, tanto de carácter ideológico como económico o sexual (el machismo, el heterosexismo, la sexualidad reglamentada). Tampoco se acepta la censura en el aprendizaje de los niños: la perspectiva rossiniana nota que ellos son capaces de devolver a la humanidad una mirada nueva sobre lo que se contempla como insustancial y cotidiano. Se reivindica lo lúdico, el sexo despojado del tabú. El humor y la ironía - ambos estrategia y juego crítico de la existencia-, impulsan la concienciación de las personas en su situación personal y en los conflictos ajenos. El lenguaje descubre, así, muchas claves de la personalidad y se convierte también en un ámbito de refugio en el que la pasión se canaliza a través de las palabras. Otro método de conocimiento del ser lo constituye el sueño, base para el descubrimiento del material de la inconsciencia, aunque también simboliza la ceguera que sufre el ignorante y la muerte. En la cuentística rossiniana los símbolos cobran especial importancia, de ahí el constante uso de la alegoría y la metáfora, el lenguaje sugerente y traslaticio. Ya se ha definido el tiempo y el espacio, con atención especial hacia el museo, en su significado simbólico, pero hay otros símbolos más a los que se asocian una estimulante y productiva variedad de significados: por ejemplo, el viaje, relacionado directamente con el símbolo del barco y del mar, las estatuas, que evocan estados de exilio, el cuerpo de la amada, representación del mismo deseo, y otros muchos símbolos más cuya presencia constante demuestra la unidad de la escritura rossiniana y su gran capacidad de evocación.

La escritura de Cristina Peri Rossi traduce una mirada lúcida y personal sobre la vida y el arte, que aboga por el principio básico de la libertad. En el ámbito literario lleva a la práctica una poética personal comprometida con el arte y con la vida, transgresora y rebelde, coloreada por el influjo de las ideas de su generación, afectada por la crisis política, económica y social de período de los años 60 y 70 en el Cono Sur. La escritura sirve, a su modo de ver, para dar constancia crítica de la realidad y para luchar contra el desgaste del tiempo sobre aquello que es amado. En la literatura, terreno propicio de la subjetividad, no hay lugar para las normas, los textos incluyen elementos narrativos y poéticos, estructuras fragmentadas, ambigüedades semánticas y juegos lingüísticos e intertextuales que revelan una gran devoción por la literatura y las palabras. Del mismo modo, la valoración del ser humano como individuo y como parte de la sociedad y la apreciación de la realidad como apariencia y enigma siguen un continuo a lo largo de su obra y observan una meticulosa coherencia. Acercarse a la obra narrativa de Cristina Peri Rossi equivale a explorar terrenos extraños, resbaladizos e infinitos, donde arte y vida se mezclan de manera audaz e imaginativa para dar como resultado un rico entramado de referencias, símbolos y sonidos evocadores. La mano de Peri Rossi conduce al lector hacia abismos de significados e interpretaciones, demostrando, en el proceso, grandes cantidades de experiencia, agudeza y sensibilidad.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Primeramente, se comenzará este apartado con la bibliografía que ha producido Cristina Peri Rossi, separando los géneros desarrollados en su obra literaria, y también los artículos escritos por ella sobre su propia obra. En segundo lugar, se presentará la bibliografía escrita por diversos estudiosos acerca de la obra literaria rossiniana para, finalmente, terminar con la bibliografía general.

VIII.1. Obra de Cristina Peri Rossi¹

VIII.1.1. Cristina Peri Rossi. Cuento

- Viviendo*, Montevideo, Alfa, 1963.
- Los museos abandonados*, Lumen, Barcelona, 1992 (1ª ed. Montevideo, Arca, 1968).
- Indicios Pánicos*, Barcelona, Bruguera, 1981 (1ª ed. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1970).
- La tarde del dinosaurio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985 (1ª ed. Barcelona, 1976).
- La rebelión de los niños*, Barcelona, Seix Barral, 1988 (1ª ed. Caracas, 1976, Monte Ávila, 1980).
- El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral, 1984 (1ª ed. 1983).
- Una pasión prohibida*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- Cosmoagonías*, Barcelona, Laia, 1988.
- La ciudad de Luzbel y otros relatos*, Montevideo, Trilce, 1993. (1ª ed. Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1992)
- Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Te adoro y otros relatos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999. Antología.
- Por fin solos. Una historia de amor en 15 capítulos*, Barcelona, Lumen, 2004. Antología.
- Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen, 2007. Cuentos inéditos: “Tsunami”, “El viudo”, “El Apocalipsis”.

¹ La bibliografía citada se corresponde con los títulos utilizados en el proceso de elaboración de la tesis.

VIII.1.2. Cristina Peri Rossi. Novela

- El libro de mis primos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976 (1ª ed. Montevideo, Biblioteca Marcha, 1969).
- La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Solitario de Amor*, Barcelona, Lumen, 1998 (1ª ed. Barcelona, Grijalbo, 1988).
- La última noche de Dostoievski*, Madrid, Mondadori, 1992.
- El amor es una droga dura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

VIII.1.3. Cristina Peri Rossi. Ensayo y Biografía

- Acerca de la escritura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1991.
- Fantasías Eróticas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.
- Julio Cortázar*, Barcelona, Omega, 2001. (También titulado *Mi querido Cronopio*)
- Cuando fumar era un placer*, Barcelona, Lumen, 2003.

VIII.1.4. Cristina Peri Rossi. Artículos

- Borrador para un diccionario de las amantes*, Barcelona, Lumen, 1981. Con Monique Wittig y Sande Zeig.
- “Cristina Peri Rossi en *El País*, 1985-1986”, *Antípodas*, nº VI-VII, (1994-1995), pp. 79-94.
- “Cuestionario”, *Quimera: Revista de literatura*, nº 197 (2000), pp. 31-34.
- “Del libro de la memoria”, *Quimera*, nº 100 (1990), pp. 76-79.
- “Diálogos imposibles”, *Revista Cultural*, nº 65, 2003, pp. 90-94.
- “El ángel caído”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 411, 1984, pp. 79-85.
- “El ángulo del narrador o un tal Julio Cortázar”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 364-366, 1980 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a julio Cortázar), pp. 237-241.
- “El arte de contar”, *Quimera*, nº 2002, pp. 39.
- “El lenguaje del cuerpo”, en Carmen De Mora Valcárcel y Alfonso García Morales (coords.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2003, pp. 13-19.

- “*El mundo del futuro, Arte moderno, Diálogo*”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, nº 75, 1996, pp. 91-92.
- El pulso del mundo*, Montevideo, Trilce, 2003. Selección de artículos de periódico aparecidos en prensa de 1978 a 2002. Edición e introducción de Mercedes Rowinsky.
- “Entorno de mi obra: texto-contexto”, en Sonia Mattalia y Joan del Alcázar, *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Ediciones del CEPS, 2000, pp. 7-17.
- “Estado de exilio o ida y vuelta”, en Rita GNUTZMANN (ed.) *I Encuentro de Escritores Iberoamericanos en Euskadi*, San Sebastián, Universidad del País Vasco (Servicio Editorial), 1991, pp. 15-20.
- “Génesis de un cuento”, en Eva Valcárcel (coord.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y Práctica*, UDC, A Coruña, 1997, pp. 283-291.
- “Intervención. Cristina Peri Rossi”, en Mónica A. Gorenberg (comp.), *Acerca de la escritura*, Universidad de Zaragoza, 1991.
- “La isla interior”, en AAVV, *La isla posible. III Congreso de la AEELH*, Universidad de Alicante, 2001, pp. 487-495.
- “Léelo, léeselo”, *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1993, página 10.
- “Mi experiencia como escritora traducida”, *Experiencias de traducción: reflexiones desde la práctica traductora*, Isabel García Izquierdo y Ana Cristina García de Toro (coords.), 2005, pp. 217-220.
- “Piezas para una biografía”, en la antología poética *Cristina Peri Rossi*, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1993.
- “Un asunto de secreciones”, *Revista Cultural*, nº 31, 1995, pp. 65-70.

VIII.2. Bibliografía sobre Cristina Peri Rossi

- ARAÚJO, Helena, “La anunciación, de Cristina Peri Rossi”, *Quervo Poesía*, Monogr. nº 7 (dic. 1984), pp. 13-15.
- BASUALDO, Ana, “Clarividencia del paisaje gris” y “Fragmentos de una entrevista”, *Quervo Poesía*, Monogr. nº 7 (dic. 1984), pp. 3-12.
- Id., “Cristina Peri Rossi: apocalipsis y paraíso”, *El viejo topo*, nº 56 (1981), pp. 47-49.

- BERGUERO, Adriana J. (coord.), ““Yo me percibo como una escritora de la Modernidad”: Una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Mester*, Vol. XXII, nº I (Spring 1993), pp. 67-87.
- BOLAND, Roy C. (ed.), *Rebelling in the garden. Critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*, Auckland, VOX/AHS, 1996.
- CAMPS, Susana, “La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 81 (sept. 1988), pp. 40-49.
- CÁNEPA, Gina, “Claves para la lectura de una novela de exilio: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, en *Anales (Instituto Ibero Americano)*, Vol. 1 (1989), pp. 117-130.
- COCHRANE, Helena Antolin, “Androgynous Voices in the Novels of Cristina Peri Rossi”, *Mosaic: A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature*, 30. 3 (sept. 1997), pp. 97-114.
- CORBATTA, Jorgelina, “Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”, *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, nº 1 (1994), pp. 167-183.
- COSSE, Rómulo, “Lenguaje narrativo y modelización del mundo en *Solitario de amor*”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 173-186.
- DEJBORD, Parizad T., *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- Id., “Nuevas configuraciones del exilio en *La nave de los locos*, *Solitario de amor* y *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi”, *Revista Hispánica Moderna*, 50. 2 (dic. 1997), pp. 347-362.
- DEREDITA, John F., “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Texto Crítico*, 4. 9 (1978), pp. 131-142.
- FARIÑA BUSTO, M. Jesús, “Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, en Beatriz SUÁREZ BRIONES, M^a Belén MARTÍN LUCAS y M^a Jesús FARIÑA BUSTO (eds.), *Escribir en Femenino. Poéticas y Políticas*, cap. IV, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 235-248.

- Id., *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Madrid, UNED, 1997.
- Id., “Una metáfora del poder: *La oveja rebelde*, de Cristina Peri Rossi”, *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 21-24 Noviembre 1994)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 631-635.
- FERREL, Tracy, *Sexual Dissidents/ Textual Dissonance: Transgressive Sexuality in the Writing of Alejandra Pizarnik, Crsitina Peri Rossi, Luisa Valenzuela and Slvia Molloy*, Michigan, UMI, 2001.
- GOLANO, Elena, “Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Quimera*, nº 25 (1982), pp. 47-50.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, “La Referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Estudios Hispánicos*, T. XXIII, nº 2, (mayo 1989), pp. 63-74.
- HART, Stephen M., “Cristina Peri Rossi: *La nave de los locos*”, *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, cap. V, London, Tamesis Book Limited, 1993, pp. 124-131.
- INVERRNIZZI SANTA CRUZ, Lucía, “Entre el tapiz de la expulsión del Paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos*”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 128-157.
- KAMINSKY, Amy, “Cristina Peri Rossi and the Question of Lesbian Presence”, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, cap. 8, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 115-133.
- Id., “Gender and Exile in Cristina Peri Rossi: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985”, *Continental, Latin American and Francophone Women Writers*, Ed. Eunice Myers and Ginette Adamson, Lanham, MD:UP of America, 1987.
- 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. XXV, nº 3 (July 1989), pp. 248-264.

- LAWLESS, Cecilia, “El cuerpo posmoderno en tres cuentos de Cristina Peri Rossi”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 65-79.
- LINDSAY, Claire, *Locatin Latin American Women Writers: Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Albalucía Ángel e Isabel Allende*, New York, Peter Lang, cop., 2003.
- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela, “Cristina Peri Rossi en la literatura erótica uruguaya”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 31-45.
- MARROCU, Angela, *La parábola dinámica dell'esistenza in Cristina Peri Rossi*, Università degli Studi di Torino, 2004-2005. Tesis doctoral de 248 páginas.
- MARTUL TOBÍO, Luis, “(In)conclusiones sobre la obra de Cristina Peri Rossi”, *Quervo Poesía*, Monogr. n° 7 (dic. 1984), pp. 16-25. También en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 47-61.
- MAS, José, “El viaje, mito estructurador de la literatura de Cristina Peri Rossi”, en Rómulo COSSE, *Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 23-29.
- MATTALÍA, Sonia, “Cartografía del deseo: poética-erótica en *Evohé* de Cristina Peri Rossi”, en Sonia MATTALÍA y Joan del ALCÁZAR, *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Eds. Del CEPS, 2000, pp. 19-29.
- Id., “Islas a la deriva, identidades flotantes: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *La isla posible. III Congreso de la AEELH*, Universidad de Alicante, 2001, pp. 329-363.
- Id., *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- MOIX, Ana M^a, “Encuentro con Cristina Peri Rossi”, *Camp de l'arpa*, 82, año IV (dic. 1980), pp. 58-62.
- MORA, Gabriela, “El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi”, en Randolph D. POPE (ed.), *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*, Michigan, Bilingual Press Ypsilanti, 1980, pp. 68-77.

- Id., “Enigmas and subversions in Cristina Peri Rossi’s *La nave de los locos* (Ship of Fools)”, *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Ed. Lucía Guerra-Cunnigham, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1990, pp. 19-30.
- Id., “*La nave de los locos* y la búsqueda de la armonía”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 159-171.
- MORAÑA, Mabel, “Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi”, *Revista de Estudios Hispánicos*, T. XXI, n° 3 (oct. 1987), pp. 33-48.
- Id., “*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *Texto Crítico*, 34-35 (1987), pp. 204-213.
- NARVÁEZ, Carlos Raúl, “Genética del mosaico (inter)textual: *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi”, *Alba de América*, Vol. 8, n° 14-15 (1990), pp.93-114.
- Id., “Los fragmentos de un discurso amoroso (Roland Barthes) de un solitario de amor (Cristina Peri Rossi)”, *Letras de Buenos Aires*, n° 23, año 10 (dic. 1990), pp. 11-18.
- Id., *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1991.
- Id., “Eros y Thanatos en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi”, *Alba de América*, Vol. 10, n° 18-19 (1992), pp. 245-250.
- Id., “Rupturas, topologías y barroquismos en *El libro de mis primos*”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 93-125.
- NOGUEROL, Francisca, “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”, *Antípodas*, VI-VII (1994-1995), pp. 123-141.
- OJEDA CRUZ, Isabeltxu, “La ironía es propia de los espíritus libres. Entrevista a la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi”, en la revista digital *Sevilla cultural*, España, (marzo 1999) en <http://redescolar.ilce.edumx/redescolar/memorias/escriptoras-hispano01/plcrisperi2.htm>

- OLIVERA-WILLIAMS, M^a Rosa, “La nave de los locos de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n^o 23, año XI (1^o semestre 1986), pp. 81-89.
- Id., “La última noche de Dostoievski: la escritura del deseo o el deseo de la escritura”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 188-199.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema, “Entrevista: Cristina Peri Rossi”, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24. 72 (dic. 1995), pp. 59-72.
- PERTUSA SEVA, Inmaculada, *La salida del armario: lectura desde la otra acera: Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*, Gijón, Libros del Peixe, 2005.
- PINDADO, Jesús, “Cristina Peri Rossi: La superación del discurso ambivalente”, *Alba de América*, Vol. 10, n^o 18-19 (1992), pp. 231-244.
- Id, *Texto híbrido, entre ficción e información: ¿periodismo o literatura?*, Maryland: Scripta Humanistica, Ed. Potomac, 1999. Analiza los editoriales aparecidos en el diario El País entre 1979-1988 de varios autores latinoamericanos, entre los cuales figura Cristina Peri Rossi.
- QUINTANA, Isabel, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo, 2001.
- QUINTILLÁN GONZÁLEZ, Maisu, “Algunhas concomitancias entre *A Vida Vexetal* de Luís Xosé Pereira e de *Los Museos Abandonados* de Cristina Peri Rossi”, *Olisbos*, n^o 12, (feb. 1993), pp. 76-79.
- RAMA, Ángel, *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972.
- RIERA, Miguel, “Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, *Quimera*, n^o 151 (1996), pp. 15-24.
- RISSO, Álvaro J., “Cristina Peri Rossi. Bibliografía selecta”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 201-211.
- RODRÍGUEZ, Mercedes M. de, “Variaciones del tema del exilio en el mundo alegórico de *El museo de los esfuerzos inútiles*”, *Monographic Review*, Vol. IV (1988), pp. 69-77.

- RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, Raúl, “Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, nº 1 (1994), pp. 120-135.
- ROFFÉ, Reina, “Diferencias negociables”, entrevista con Cristina Peri Rossi (fragmento)”, *Conversaciones americanas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001. (Entrevista del 23 de febrero de 2002, localizada en el archivo <http://www.rimaweb/artes/roffeperirossihtml>) También en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581 (nov. 1998), pp. 93-106.
- ROWINSKY, Mercedes, *Imagen y discurso: estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Trilce, 1997.
- Id., “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581, (nov. 1998), pp. 93-106.
- ROTELLA, Pilar V., “A Recurrent Image: “The Ship of Fools” in Catherine Ann Porter and Cristina Peri Rossi”, *Antípodas*, nº VI-VII (1994-1995), pp. 143-154.
- RUEDA, Ana María, “Cristina Peri Rossi: el esfuerzo inútil de erigir un museo natural”, *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 2, nº 4 (1989), pp. 197-204.
- SAN ROMÁN, Gustavo, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, 58. 160-161 (jul.-dic. 1992), pp. 1041-1048.
- Id., “Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII. 2 (1990), pp. 151-164.
- SAONA, Margarita, *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Vitervo, 2004.
- SCHMIDT, Cynthia A., “A Satiric Perspective on the Experience of Exile in the Short Fiction of Cristina Peri Rossi”, *The Americas Review*, Vol. 18, nº 3-4 (Fall-Winter 1990), pp. 218-226.
- Id., “The children’s revolt against structures of repression in Cristina Peri Rossi’s *La rebelión de los niños* (*The Rebellion of the Children*)” en *College Literature*, Fall 1998.
- SCHWARTZ, Marcy E., “Provocando las fronteras: el discurso desbordante en la narrativa de Cortázar, Bryce Echenique y Peri Rossi”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericano*, T. II, Universidad de Barcelona, 1992, pp. 625-631.

- SOSNOWSKI, Saúl, “Los museos abandonados”, *Revista Sur*, n° 349 (1981), pp. 147-155.
- STABILE, Uberto, “La esencia involucrada”, *Quervo Poesía*, Monogr. n° 7, (dic. 1984), pp. 1-2.
- STEFANONI, Andrea, “La vida sigue”, *La Insignia*, enero 2006, en <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm> pp. 1-3.
- SUÁREZ COALLA, Francisca, “Los mundos insólitos de Juan José de Arreola y de Cristina Peri Rossi”, en J. M. PAZ GAGO, *Semiótica y Modernidad*, Vol. II, Universidad de A Coruña, 1994, pp. 279-286.
- ULLA, Noemí, “Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonía Somers y Cristina Peri Rossi”, en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 81-91.
- VARDERI, Alejandro, “Cristina Peri Rossi (*Solitario de amor* entre dos mundos)”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, T. III, Universidad de Barcelona, 1992, pp. 679-686.
- VÁSQUEZ, Ana et al., *Las mujeres del Cono Sur escriben*, Estocolmo, Nordan Comunidad, 1984.
- VAUGHN, Jeanne, “Hay Que Saber Mirar: The Construction of Alternative Sexualities in Cristina Peri Rossi’s *La nave de los locos*”, *Monographic Review*, Vol. VII (1991), pp. 251-264.
- VELASCO, Mabel, “Cristina Peri Rossi y la ansiedad de la influencia”, *Monographic Review*, Vol. IV (1988), pp. 207-222.
- VERANI, Hugo J., “La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)”, *Quervo Poesía*, Monogr. n° 7 (dic. 1984), pp. 26-34. También en Rómulo COSSE (ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pp. 9-21.
- Id., “Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, 48. 118-119 (1982), pp. 303-316.
- WILSON, S. R., “El Cono Sur: The Tradition of Exile, The Language of Poetry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V. 8, n° 2 (1984), pp. 247-262.

VIII.3. Bibliografía General. Artículos y Monografías

- AGRASAR, Fernando, “Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia”, en *Huidobro Homenaje*, Universidade de A Coruña, 1993.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- AÍNSA, F., “Catarsis liberadora y tradición reasumida”, *Revista Iberoamericana*, 160-161 (19929, pp. 807-825).
- Id., *Nuevas fronteras de la literatura uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Espadas como labios; La destrucción o el amor*, Barcelona, Orbis, 1982.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.
- ARRÓSPIDE, Amparo, “Cristina Peri Rossi: el puente hacia lo otro”, *El Crítico*, 10, Invierno 2000. (<http://www.escuela-intelet.com/critico>)
- A.A.V.V., *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1976.
- A.A.V.V., *Diccionario de Teoría e "Ismos" literarios*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1977.
- A.A.V.V., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, F. C. E., 1965.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1ª ed. 1975).
- BAQUERO GOYANES, M., *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, 1988.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México-España, Siglo XXI, 1993.
- BENEDETTI, M., *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988 (1962).
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1992.
- BOOTH, W. C., *Retórica de la ironía*, Barcelona, Bosch, 1978.
- BORGES, Jorge Luis, “Tlön, Uqbar et Urbis Tertius”, *Nueva antología personal*, Madrid, Siglo XXI, 1992 (19ª ed.).

- BOSCH, Juan, *Teoría del cuento*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975 (1ª ed. París, 1972).
- BRADBURY, Ray, *Fábulas fantásticas*, Madrid, Unidad Editorial S.A., 1998.
- BURGOS, Fernando, ed., *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Madrid, Castalia, 1997.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1998 (1ª ed. Nueva York 1949).
- CARILLA, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- CASTRO DÍAZ, Elena, *Los cuentos de A. B. Echenique*, Tesis de licenciatura, Universidade de A Coruña, curso 96-98.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en Samuel GORDON, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989.
- CYMERMAN, Claude, “La Literatura Hispanoamericana y el Exilio”, *Revista Iberoamericana*, nº 164-165 (1993), pp. 523-550.
- DUCROT Y SCHAEFFER, *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998.
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York, New Directions, 1966.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demeterio, *Diccionario de teoría literaria*, Madrid, Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C., *O segredo do humor*, Vigo, Galaxia, 1995.
- FLETCHER, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London, Cornell U P, 1975.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983 (1ª ed. 1927).
- FOSSEY, Jean-Michel, “Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria”, en *Severo Sarduy*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- FRANCO, Jean, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, XV, nº 45 (1986), pp. 31-43.

- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994 (2ª ed. aumentada y revisada).
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Id., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GORDON, Samuel, ed., *El tiempo en el cuento hispanoamericano: antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989.
- HAHN, Oscar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Santiago, Universitaria, 1990.
- HAVERKATE, J., “La Ironía verbal: análisis pragmalingüístico” en *Revista Española de Lingüística*, 15. 2 (1985), pp. 343-391. También su libro homólogo editado en Madrid por Gredos en el año 1985.
- HONIG, Edwin, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Evanston, Northwestern U P, 1959.
- KAMINSKY, Amy, *Reading The Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- KÖNIG, Irmtrud, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Verlag Peter Lang, 1984.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, XI, Paris, Seuil, 1973.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1998 (3ª ed. corregida).
- LOTMAN, I., *Semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991 (3º ed.).
- MILLER, George A., *Introducción a la psicología*, Madrid, Alianza-Prado, 1994.
- ORTEGA y GASSET, *Obras Completas*, Madrid, Alianza Ed./Revista de Occidente, 1983.
- OVIEDO, J. M., *Antología crítica del cuento hispanoamericano, 1830-1920 y Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX, 1920-1980*, Madrid, Alianza, 1989 y 1992.

- Id., *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001.
- PABÓN, J. M., *Diccionario manual Griego-Español*, Barcelona, Vox, 1972.
- PARAÍSO, Isabel, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PELLEGRINO, Carlos, “Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea”, *Revista Iberoamericana*, nº 160-161, Vol. LVIII (jul.-dic. 1992), pp. 827-839.
- POE, Edgar Allan, *Ensayos y Crítica*, Madrid, Alianza, 1973.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Id., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PUPO-WALKER, Enrique, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- QUIROGA, H., “Decálogo del perfecto cuentista”, *Cuentos*, México, F.C.E., 1975.
- RAMA, Ángel (ed.), *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.
- Id., *La novela en América Latina*, Montevideo, Ed. Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986.
- RUEDA, Ana, “Parábola de la tejedora: la poética femenina” y “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en Enrique PUPO-WALKER, *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 521-571.
- Id., *Relatos desde el vacío. Un nuevo espacio crítico para el cuento actual*, Madrid, Orígenes, 1992.
- SEBASTIÁN YARZA, F.I. (dir.), *Diccionario Griego-Español*, Barcelona, Sopena, 1964.
- SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978.
- SKÁRMETA, A., “Perspectiva de “los novísimos”, *Hispanamérica*, 28 (1981), pp. 49-64.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- STEVENSON, R.L., *El club de los suicidas*, Madrid, Unidad Editorial, 1998.

- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- Id., *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempos Contemporáneos, 1972.
- Id., *Los géneros del discurso*, Venezuela, Monte Ávila Editores/Latinoamericana, 1991.
- Id., *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974 (2ª ed.).
- TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Universitaria, 1982.
- TORRES SÁNCHEZ, Mª Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- VALCÁRCEL, Eva, “El cuento hispanoamericano. Aproximación teórica”, en Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, Universidad de A Coruña, 1997, pp. 21-29.
- Id., *La introducción de la vanguardia en la poesía hispanoamericana*, Madrid, Fundación Universidad Española, 1998, pp. 71-94.
- VAX, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- Id., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981.
- VERANI, Hugo J., *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1922-1995)*, Montevideo, Trilce/ Linardi y Risso, 1996.
- VIDAL, Hernán (ed.), *Fascismo y Experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minnesota, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Literatures, 1985.
- WELLECK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- ZUBILLAGA, Carlos, “La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico”, *Revista Iberoamericana*, nº 160-161, Vol. LVIII (jul.-dic. 1992), pp. 769-775.
- ZUM FELDE, Alberto, *La narrativa hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1964.