

Los usos de las imágenes: las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi¹

EVA LLORÉNS CELADES

La intromisión de otros lenguajes como la pintura, el cine o la publicidad, es uno de los rasgos que podemos observar en diversas obras de Cristina Peri Rossi: reproducción de los textos de carteles publicitarios e imitaciones de la Charlotte Rampling de *Portero de noche*, en *La nave de los locos*², o *El baño turco* de Ingres y *El origen del mundo* de Courbet, entre otros lienzos, en *El amor es una droga dura*, y así podríamos continuar con un largo etcétera.

Entre estas opciones, elegimos, con motivo del título del congreso que originó esta publicación, *Literatura con los cinco sentidos*, una propuesta que quiere analizar la manera en que Peri Rossi utiliza las obras de arte dentro de su discurso y ver, en particular, cómo funciona ese uso de la imagen en *Las musas inquietantes*³, en donde una selección de 49 obras, sirve de *pre-texto* para componer un poemario singular que como más adelante demostraremos va más allá de la mera descripción de aquello que estamos viendo.

ESCRITURA VERSUS IMAGEN

Desde occidente y remontándonos a la antesala de la era cristiana, el judaísmo, la oposición escritura *versus* imagen se convirtió en una oposición pertinente. Quedando situada la escritura alfabética del lado de la racionalidad, mientras que la imagen se situaba cercana al pensamiento mágico, y asimilándose, por extensión, la dialéctica escritura/imagen a la dialéctica racionalidad/magia. Será el pasaje bíblico del *Éxodo* el que marcará significativamente la base sobre la cual se establecerán las relaciones escritura/imagen en la cultura occidental. Una línea clara de escisión las separará: dios no debe representarse en imágenes, pero elige una forma alternativa de darse a conocer a través de

¹ La lectura de esta ponencia se acompañó de la proyección de las ocho imágenes que se comentan: 1. *El tapiz de la creación*, (s. XI-XII); 2. *Las musas inquietantes* (1916), de Giorgio de Chirico; 3. *La encajera* (1669-70), de Jan Vermeer de Delft; 4. *El grito* (1893), de Edward Munch; 5. *Habitación de hotel* (1931), y 6. *Oficina en Nueva York* (1962), ambas de Edward Hopper; 7. *La memoria* (1948), de René Magritte; 8. *Lección de guitarra* (1934), de Balthus. Aunque lo óptimo hubiera sido reproducirlas todas, por cuestiones de espacio sólo se incluirán en este artículo tres de ellas, las que hemos considerado del todo imprescindibles: *El tapiz de la creación*, *La memoria* y *Lección de guitarra*.

² Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1989 (1984).

³ C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999.

Moisés, la escritura: dos tablas de piedra testimoniales, escritas por su propio dedo. La abstracción intelectual será suficiente y toda experiencia que provenga de los sentidos quedará supeditada a ella, anulando así los instintos humanos fundamentales y oponiendo definitivamente el espíritu a la materia, aunque sin poder evitar que de tanto en tanto se entremezclen.

Con la estatalización de la religión cristiana en el siglo IV, y gracias también al Concilio de Nicea (año 325), en el que se acepta el dogma trinitario, el cristianismo irá evolucionando y poco a poco, no sin conflictos ni polémicas, irá introduciendo el reconocimiento de los sentidos corporales. No le queda más remedio puesto que al fin y al cabo la figura de Cristo es humana y la naturaleza de María también. Simultáneamente, su incuestionable virginidad no deja de ser una hábil reconducción hacia el espíritu de la figura de la mujer, origen y destino de la carne, condición esencial para la vida y al mismo tiempo causa del pecado original. Opuesta a Eva, María se erige, incorrupta, como figura alternativa a la tentación⁴.

Fijada la dialéctica escritura/imagen en el pensamiento europeo y teniendo en cuenta las sucesivas variaciones y aperturas que se irán produciendo con el transcurso del tiempo, este binomio no entrará en total crisis hasta que, durante el siglo XX, se produzca la explosión de las nuevas tecnologías y el campo audiovisual sufra profundas transformaciones.

Una mirada inocente, o insuficiente, a mi parecer, como la de McLuhan en *La Galaxia Gutemberg*⁵, quiso conectar la escritura con la visualidad arguyendo que la escritura también entra por los ojos. Como contrapunto podríamos decir que el sistema Braille, inventado en el s. XIX, no deja de ser una escritura alfabética, aunque en relieve, y no se lee con los ojos, sino que se reconoce con el tacto. Por otro lado en ambos casos, reconocidos los signos táctil o visualmente, el proceso que sigue operando es el mismo: sólo cuando la lectura de los caracteres es automática y no requiere un esfuerzo o atención especial, se empieza a comprender lo que se lee creando así un sentido. Jean-François Lyotard, recusando precisamente el argumento de McLuhan, expresa una idea bien distinta en *Discurso, figura* y nos dice que:

... es lícito recusar la visibilidad de lo legible. (...) El ojo se limita a barrer las señales escritas, (...) y su actividad empieza más allá de la inscripción, cuando combina estas unidades para construir el sentido del discurso. No ve lo que lee; intenta comprender el sentido de lo que ha “querido decir” ese locutor ausente que es el autor de lo escrito⁶.

4 Dos años antes del Concilio de Éfeso (año 431), en el que se proclama a María como madre de dios, Proclo pronuncia en la catedral de Constantinopla un sermón titulado *Alabanza a la santísima madre de Dios, María*, que desencadenó una fuerte polémica. En él dice que “El Emmanuel abrió, como hombre, las puertas de la naturaleza; pero, como dios, no violó los sellos de la virginidad”, J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, París, 161 vols., 1844-1866. Citado por Facundo Tomás, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Visor, 1998, págs. 56-57. Luego se podría decir que el Emmanuel entró en el cuerpo de María gracias al poder de la palabra, o como dice el mismo Tomás, “Salió del seno tal como había entrado por el oído: sin pasión ni corrupción”.

5 Marshall McLuhan, *La galaxia Gutemberg*, trad. J. Novella, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

6 Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, trad. J. Elías y C. Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

EL (H)USO Y LA RUECA

Lejos de fijarse en el discurso como un cartel sobre una pared, ocupando un espacio que no les corresponde y, por ello, llamando la atención de los transeúntes, las imágenes que utiliza Peri Rossi forman, en la mayoría de sus textos, parte integrante de los mismos, ayudando a construir su universo narrativo —su cosmogonía privada—. La intención no es que volvamos la cabeza para mirarlas y reparar que están allí, sino entenderlas dentro de un conjunto ficcional en el que ocupan naturalmente su lugar.

El mejor ejemplo que podemos argüir, es *El tapiz de la creación* (s. XII-XIII) que se conserva incompleto en el Museu de la Catedral de Girona, y que sirve de entramado sobre el cual se va hilando el discurso narrativo en *La nave de los locos*. El tapiz, bordado en lanas de colores y dividido en caprichosas viñetas tiene como figura central al Pantocrátor o creador bendiciendo; a su alrededor se van disponiendo las viñetas, y dos círculos concéntricos que encierran en su circunferencia dos inscripciones latinas⁷. Las escenas que se van desarrollando describen el Génesis, las estaciones del año y sus correspondientes trabajos, o el nacimiento de Eva, entre otras, representando, en definitiva, la visión medieval de la vida y el tiempo, y metaforizando así la aventura novelesca de Equis. Podríamos decir que imagen y escritura se han fusionado, han unido sus intereses, sus núcleos si se quiere, dando lugar a un nuevo núcleo, no sé si más pesado, pero igualmente compacto y cohesionado a pesar de lo que este discurso tiene de discontinuo y fragmentario: es en su heterogeneidad en donde reside su peculiaridad y su fuerza narrativa. Ciertamente que la imagen no aparece en el texto como tal; se nos da a conocer a través de la descripción de las escenas del tapiz, repartidas en once fragmentos, el último de los cuales cierra el libro:



El tapiz de la creación (s. XI-XII)

*Faltan enero, noviembre, diciembre y,
por lo menos,
dos ríos del Paraíso.*

Si consultamos una reproducción del tapiz, o mejor aún, si visitamos el Museu de la Catedral de Girona, comprobaremos que, efectivamente, se perdieron en el original esos

⁷ Primer círculo, situado alrededor del Pantocrátor: “*Dixit Quoque Deus Fiat Lux Et Facta Est Lux*” (Dijo asimismo dios: hágase la luz y la luz se hizo). Segundo círculo, situado enmarcando a las viñetas: “*In principio Creavit Deus Celum Et Terram Mare Et Omnia Quae In Eis Sunt Vidit Deus Cuncta Quae Fecerat Et Erant Valde Bona*” (En principio creó dios el cielo y la tierra, el mar y todas las cosas que hay en ellos y vio dios que todas las cosas que había hecho eran muy buenas), en C. Peri Rossi, *La nave de los locos*, 1989, págs. 68 y 150 respectivamente.

meses y algunos ríos. Y más aún, si tenemos una moneda suelta y la introducimos en un curioso aparato que está provisto de dos auriculares, y situado justo enfrente del tapiz, después de pulsar la elección del idioma entre una oferta la mar de surtida, una voz en off nos relatará paso a paso todas las escenas. Hubiera sido óptimo tener en ese momento el libro en las manos, pero si mi memoria auditiva no me falla, la voz en off relataba los fragmentos casi con las mismas palabras que podemos leer en *La nave de los locos*. Puede que el deán de la Catedral leyera a Peri Rossi antes de instalar el curioso artilugio, lo cual se podría interpretar como un signo positivo del acelerado proceso de globalización en el que todos estamos inmersos, y puede también que Peri Rossi escuchara la plurilingüe voz en off antes de escribir su novela. Poco importa; los fragmentos del texto no pierden ni por un momento su poeticidad o su función, y situándonos en la segunda de las dos suposiciones, lo único que se reafirma en todo caso, es que la ficción tiene siempre un tanto por ciento de artificio.

LA MIRADA ES LA ERECCIÓN DEL OJO

Pero éste no es el único uso de las imágenes que podemos observar en las obras de Peri Rossi. En *Las musas inquietantes*, es otro el proceso que opera. Como decíamos al principio, 49 imágenes, reproducciones de conocidas obras de arte, sirven de *pre-texto* a partir del cual se elabora, en este caso, el universo poético. El libro va acompañado, al final, de la reproducción de cada una de las imágenes, dato que me parece importante, porque no sólo se habla de y con ellas, sino que además podemos verlas. La socorrida cita de Lacan con la que se comienza “*La mirada es la erección del ojo*”, no hace sino situar la propia mirada de la escritora frente a cada una de las reproducciones. Así se establece un *tête à tête* del que se desprende como resultado final el poema. Podríamos hablar pues, de un proceso de selección que opera, idénticamente, primero en el campo de la imagen y más tarde en el de la escritura. La primera selección tiene lugar cuando el artista⁸ elige aquello que quiere hacer visible y nos lo da a ver. La segunda la lleva a cabo Cristina Peri Rossi cuando, de la misma manera, fija su mirada en la imagen y extrae de ella sólo aquello que le significa. En ambos procesos, se podrían aplicar las palabras de Gauthier: “Elegir, para una imagen figurativa —y en este caso nosotros lo haríamos extensible también al poema—, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe quedarse escondido”. Luego, toda selección implica simultáneamente una eliminación. Arte y discurso marcan paralelamente un campo y un fuera de campo, y actuando no por añadidura sino más bien por depuración, eliminan lo que no interesa o interesa demasiado, licuando la pulpa de la realidad para obtener una imagen o un poema entre los muchos posibles. Y ofreciendo uno y otro, artista y escritor, un producto final expuesto a nuestra mirada, la mirada de los otros, que nuevamente ejerceremos nuestro poder de selección produciendo múltiples sentidos.

⁸ De la selección de obras que motivan el poemario, todas ellas, a excepción de *La dama de Elche*, son pinturas, y aún siendo ésta una escultura, el tratamiento que se le da es exactamente el mismo que está funcionando en el resto de los lienzos.

Precisamente, en la obra que da título al poemario, *Las musas inquietantes*, de Giorgio de Chirico, lo que más atrapa nuestra atención es lo que no está pintado, a las musas les falta algo: los brazos a la primera, la cabeza a la segunda, y justamente por eso resultan inquietantes. De aquí podemos enlazar con el tono que se va a respirar poema tras poema; la mirada que sobre ellos se cierne es una mirada foránea, extranjera, como la de Equis y el resto de personajes en *La nave de los locos*. Sobre ellos la misma autora afirmó en una conferencia leída en julio de 2001 en la Universitat Jaume I de Castelló que:

no desean integrarse al mundo que conocen, porque no comparten ni su lógica, ni su moral, ni su orden, ni su funcionamiento. Están destetados, desclasados; podrían integrarse, pero les repugna. En este sentido es una novela utópica y romántica. Aunque la utopía no está descrita, es justamente aquello que no está: lo soñado, lo idealizado⁹.



La memoria (1948), de René Magritte

El escritor o la escritora, sin desplazarse en el espacio consiguen mirar desde otro ángulo, desde otro lugar, el del no integrado o el del subversivo, y de ahí la capacidad desestabilizadora e interrogante que albergan cada uno de estos poemas. Quizá se equivocaba San Agustín al decir que “cuando ves la pintura, ya está todo visto...: cuando ves letras, no es eso todo; es necesario leerlas”¹⁰. Veamos qué ve y qué escribe Peri Rossi sobre *La encajera*, de Jan Vermeer de Delft. El poema se titula *Claruscuro*:

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento
una tarea tan minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio

¹⁰ Después de haber leído esta ponencia, la conferencia de Cristina Peri Rossi que acabamos de citar, “La metáfora del viaje en *La nave de los locos*”, fue publicada en el volumen *Viajes, esperanzas, deseos...*, por la Universitat Jaume I, junto con el resto de las conferencias de los Cursos d’Estiu 2001.

¹¹ “Picturam cum videris, hoc est totus vidisse, laudare: litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere” (*In Joannis evangelicum tractatus*, XXIV).

Madre, yo no quiero hacer encaje
 no quiero bolillos
 no quiero la pesarosa saga
 No quiero ser mujer¹¹.

Todo parece comenzar tranquilo, con la descripción de la encajera que vemos en el lienzo, pero en el cuarto verso irrumpe la mirada de la que hablábamos, una mirada que reconoce en la imagen el sometimiento, la sumisión y el silencio; que ve en la figura algo que aparentemente no está, para finalmente reb(v)elarse y concluir con una afirmación aplastante: “no quiero la pesarosa saga / No quiero ser mujer”. El lugar elegido sería asimilable al de Equis cuando finalmente descubre el enigma: que aquello que tiene que entregar a la mujer que ama, aquello que en definitiva tiene que perder, es su virilidad, y como la misma Peri Rossi aclaró en una ocasión:

El enigma se resuelve porque él habla de la castración de la virilidad y no del sexo. Incluso hubo malentendidos. Yo pensaba que lo había salvado perfectamente el final, y después, en varias entrevistas que me hicieron, me di cuenta de que, incluso gente que uno supone que tiene buen nivel, entendió mal el final. El final no dice que lo que tiene que amputarse Equis es el sexo. Él lo que tiene que sacrificar es la virilidad, que es un concepto cultural. (...) Lo que quiere amputarse es la virilidad tradicional, la manera tradicional de enfrentarse a una mujer. A mí me parecería totalmente aberrante pensar que hay que sacrificar la heterosexualidad. Tiene que modificarse la heterosexualidad masculina. Que le permita el placer a la mujer también. Pero de ninguna manera eso pasa por una sociedad donde no hay heterosexuales¹².

Queda clara, pues, la naturaleza recíproca de la visión o de la contemplación de la imagen. El deseo de mirar y de saber —la pulsión escópica— implica al sujeto en el acto mismo de mirar. Como decía Pessoa, *ver es haber visto*. En *Modos de ver*, Jhon Berger lo enuncia con sencillez y claridad: “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”¹³, o lo que sería equivalente, el lugar desde el que nos situamos en el mundo. El encuentro con cada una de las obras de arte se aprovecha de la capacidad que la imagen tiene de pasar de lo emblemático a lo semiótico, combinando la percepción inmediata con lo ya sabido, que en este caso atiende a la peculiar elección del ángulo en el que se instala la escritora, ese lugar *otro* del que veníamos hablando que es capaz de volver a generar en segundo grado sentido, sorpresa y pregunta.

Sigamos con *El grito* de Edward Munch, imagen que utilizó como portada de otro de sus textos, *Indicios pánicos*, publicado en Bruguera en 1981. El grito, manifestación o síntoma de tantos sentimientos como el dolor, la rabia, el miedo o la impotencia, se materializa en una imagen punzante y sobrecogedora. El gesto: las manos en las mejillas y la boca abierta, junto con los expresivos colores que Munch utiliza, acentúan la sensación de pánico o de terror:

11 C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, ed. cit., pág. 13.

12 Fragmento de la entrevista realizada por Gustavo San Román a Cristina Peri Rossi, “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre 1992, vol. LVIII, nº 160-161, pág. 1049.

13 Jhon Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pág. 14.

El niño
 que fuimos
 grita
 solo
 en el puente despavorido
 aúlla
 un paso atrás de la conciencia
 de los cielos rojos
 inflamados
 de gritar¹⁴.

El niño que fuimos grita porque algo no funciona, algo le asusta, le da miedo o le angustia; su grito, en tanto que síntoma, enciende la alerta en nuestras cabezas. Pero hay algo más, está sólo. Al igual que “la soledad de la viajera / al borde de la cama” en la *Habitación de hotel*, de Edward Hopper, “recién llegada / a un mundo hostil / a una ciudad sin nombre”. O “La soledad de una mecanógrafa / en un bar de la calle Cuarenta y dos”, también de Hopper. Soledades paralelas que difícilmente pueden llegar a encontrarse, aunque sin saberlo quizá discurran en la misma dirección:

y la suma de las soledades
 no acompaña a la viajera
 que muere o duerme en el andén
 de Plaza Cataluña,

Aritmética imposible
 en París o en Barcelona¹⁵.

Y para que las rebeliones, los gritos, el dolor y las soledades no se olviden nos queda la memoria. Memoria colectiva o individual, inevitablemente selectiva, sin duda alguna, pero al fin y al cabo memoria. La memoria elegida por Peri Rossi es la de Magritte, herida en la frente, sangrante y con los ojos cerrados. Una memoria que ya no ve y además, *Ha perdido la voz*, mantiene la *dignidad* aunque *humilde y permanece en agonía*. Podríamos pensar que su herida es mortal, que está más cerca de la muerte que de la vida, pero ese es su territorio, entre dos aguas, ambiguo, porque para recordar hay que olvidar, todo no se puede retener, sería demasiado. Y siguiendo el texto que se elabora a partir de esta imagen, aunque en agonía, la memoria permanece. Siempre va a estar ahí, compañera fiel, humilde musa inquietante que en cualquier momento puede recuperar la vista y la voz. Presencia molesta que a muchos incomoda porque devuelve al presente retazos de historias ya vividas que algunos preferirían olvidar o mejor aún, preferirían que todos olvidáramos.

14 C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, ed. cit., pág. 87.

15 C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, ed. cit., pág. 103.

Pero queda prohibido olvidar, ni siquiera un momento; la *Lección de guitarra* de Balthus, o *Así nace el fascismo*, que es como titula Peri Rossi el poema, despierta la memoria y vuelven viejos fantasmas que desearíamos haber enterrado para siempre:

En el campo de concentración
de la sala de música o ergástula
la fría, impenetrable Profesora de guitarra
(Ama rígida y altiva)
tensa en su falda el instrumento:
mesa los cabellos
alza la falda
dirige la quinta de su mano
hacia el sexo insonoro y núbil
de la Alumna
descubierta como la tapa de un piano
Ejecuta la antigua partitura
sin pasión
sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.



Lección de guitarra (1934), de Balthus

Así sueñan los hombres a las mujeres —yo diría algunos, no todos—.
Así nace el fascismo¹⁶.

Imágenes construidas a partir de estrategias de base metafórica y de un proceso de selección, casi todas figurativas, frente a textos inspirados en ellas que no sólo las describen sino que las interpretan y las interpelan, devolviéndolas a un presente y actualizándolas. Ofreciéndoles un nuevo lugar, siempre móvil, y colocándolas frente a nuestra mirada para que sigamos dándole vueltas a la rueda, tejiendo y destejiendo sin cesar. Si en el uso del tapiz en *La nave de los locos* hablábamos de fusión entre el texto y la imagen, bien podríamos hablar ahora de fisión en *Las musas inquietantes*. El texto se desprende de la imagen porque se ha producido una escisión, una rotura, la que provocó la incursión de la mirada de la escritora y eligió aquello que nos quería contar, su anécdota privada. Pero curiosamente imagen y texto, elementos que quisieron ser presentados desde la antigüedad como antagónicos, como en cualquier fisión, liberan energía y abren un diálogo en el que no sólo ellos intervienen. El fuego cruzado que se establece es de a tres, teniendo en cuenta que el tercero en disparar en esta pacífica guerra es el lector, soy

¹⁶ C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, ed. cit., pág. 97.

yo, somos nosotros, un número indeterminado de molestos moscardones que estamos invitados a ver y a leer, a pensar, a disfrutar, y porqué no también, a producir nuevos sentidos.

Para terminar me gustaría apostar para no perder, por una mirada foránea, extranjera, una mirada *otra* que piense en un proceso ya imparable pero modificable de globalización; por otra globalización que nos incluya a todos y a todas, a los unos y a tantos otros —si existe un tercer mundo es porque hay un primero—. Y dedicar estas líneas a los locos y a mis amigas (las que están locas y las que no), a aquellos que en un momento de sus vidas tuvieron que dejar su lugar de origen y partir, y parafraseando a Peri Rossi, “a las criaturas, reales o imaginarias que huyen de la injusticia, que padecen persecución por sus ideas, su opción sexual o su género, el color de su piel o por el sistema económico que los rige”.