QUERVO POESIA

Monogr.N.º7. Dicbre.1984. 200 pts.

Cristina Peri Rossi
Uberto Stabile

Uberto Stabile
La esencia involucrada
Ana Basualdo
Clarividencia del paisaje gris
y
Fragmentos de una entrevista
Helena Araújo
La anunciación de C. Peri Rossi
L. Martul Tobío
(In)conclusiones sobre la obra de C. Peri Rossi
Hugo J. Verani
La rebelión del cuerpo y el lenguaje
(A propósito de Cristina Peri Rossi)
ANTOLOGIA POETICA

VALENCIA

QUERVO POESIA

Monogr.N.º7. Dicbre.1984.

Cristina Peri Rossi
Uberto Stabile

SUMARIO:

La esencia involucrada, **Uberto Stabile** 1
Clarividencia del paisaje gris **Ana Basualdo** 3
Fragmentos de una entrevista, **Ana Basualdo** 8
La anunciación de C. Peri Rossi, **Helena Araújo** 13
(In)conclusiones sobre la obra de C. Peri Rossi, **L. Martul Tobío** 16
La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi), **Hugo J. Verani** 26
ANTOLOGIA POETICA 37

Redacción: Pablo Lluch, Isabel Burdiel, José Luis Falcó y José María Izquierdo.

Responsable de la colección de poesía: José Luis Falcó.

Dirección: José María Izquierdo. C/. Rodríguez de Cepeda, 42, 12. Tel. 360 16 29. 46021 VALENCIA.

Imprime: OCMO. C/. Actor Lloréns, 11 bajo. Tel. 361 03 46. 46021 VALENCIA.

Fotocomposición: Fototipo. A. Machado, 42, 4.ª. Paterna.

QUERVO Cuadernos de Cultura, recibe subvenciones y ayudas de la Excelentísima Diputación y del Excelentísimo Ayuntamiento de VALENCIA.

Depósito legal: V- 1.965-1.984

LA ESENCIA INVOLUCRADA
(Aproximación a Cristina Peri Rossi)

Uberto Stabile

Cuanto trace la escritura
será interpretado, obtendrá respuesta,
como a los piadosos se les permite
orar según les plazca, convencidos
de que Dios escucha y lee
hasta las pisadas de una hormiga (1)

(Alberto Girri)

Toda voz experimenta tanto el deseo de percepción, como el deseo de origen. Su validez no se basa exclusivamente en la capacidad de relacionarse con su entorno o de verificarse como voz misma, haciendo así un reiterativo discurso de la voz por y para la voz. Su validez original consiste básicamente en involucrar a la palabra en la entidad ética del poeta. *El ritmo de lo escrito es el ritmo del que escribe, y el texto, el poema, en parte mecanismo verbal, en parte sistema de correspondencias, es con el mundo una sola entidad* (2).

En la obra literaria de Cristina Peri Rossi dicha voz poética, que no excluye el compromiso con el lenguaje, constituye un elemento sensorial de clarividencia, de percepción del entorno real y del interno más profundo del ser. La realidad no *es*, se interpreta. La resistencia poética a la realidad, a la monótona fuerza de la costumbre, no es ni más ni menos que otra posible realidad. Siendo ésta, mucho más cercana a la propia esencia y al mundo interior, que en definitiva es quien verifica la sensación de lo real. En este sentido encontramos en la poesía e incluso en la prosa de Cristina Peri Rossi, unidos frecuentemente lo onírico con lo cotidiano. *He soñado tanto, tanto, que ya no soy de aquí* (3). El *Yo* y lo *exterior* conlleva un doble juego de reafirmación y contradicción. La manera de vivir, de desenvolverse socialmente, está tan condicionada por la manera de percibir e interpretar que la locura se convierte en algo característico del Ser como una forma más de ejercer su voluntad. En el último libro publicado de C. P. R. *El museo de los esfuerzos inútiles*, el relato que da nombre y encabeza el libro, nos vuelve a remitir a esa realidad kafkiana de los deseos. Donde lo inútil está programado como síntesis de un esfuerzo real. El mito de Sísifo como una condena a la existencia humana que se repite inutilmente durante siglos de historia. *Escribo porque olvido y alguien lee porque no evoca de manera suficiente* (4). Aun así en medio de este laberíntico desierto, Peri Rossi, esboza las claves de un sinsentido lógico. Lo subjetivo se convierte en objetivo y viceversa. Frente a lo realmente imposible se esgrime la posible irrealidad. *Alicia escribió un libro que se llama «Las maravillas de Lewis Carroll»* (5). En *Lingüística General* sugiere una poética de conocimiento, no sólo de lo perceptible sino también de aquello que lo perceptible propone. *El poeta no escribe sobre las cosas, sino sobre el nombre de las cosas* (6), o bien *Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar no están* (7).

El universo en el que se desenvuelve la poesía de Cristina Peri Rossi es ambiguo, como toda realidad. Nada deja de *ser* porque nada *es* del todo. *Soy ambigua —dice la poesía— como toda revelación* (8). En casi todos sus protagonistas (lo erótico, lo cotidiano, lo premonitorio, la palabra, la mujer) existe una alegoría del tiempo. *Está distante el mar, y sin embargo, nos rodea más y más* (9). En *El cómputo del tiempo*, otro de los relatos de *El museo de los esfuerzos inútiles* se reaviva esta ingenuidad humana ante el tiempo. ¿Cuánto habrá transcurrido? o ¿Cuánto quedará? Lo podemos recordar pero nunca retener. Escapa y nos deja flotando como naves en el espacio.

En cada huida se encierra también una búsqueda. Frecuentemente en la obra de Peri Rossi el lenguaje es utilizado con todo su efecto de ambiguedad. La palabra se detiene y cuestiona el tiempo. Existe en ocasiones una huida a través del discurso poético, otras no es ni más ni menos que esa sinceridad de la persona que se adentra y se difumina enfrentándose a su propio destino. En ese *sueño del tiempo* la premonición, a veces tan patéticamente real como en el caso de *Indicios Pánicos* es un juego de códigos descifrados en el subconsciente colectivo. Los poemas de *Diáspora* o de *Descripción de un naufragio* cuentan como los días. En la intimidad de lo cotidiano nace la esencia del tiempo. La poesía de Cristina Peri Rossi es ante todo humana en esencia, y humana en la forma. Lejos del culto al culteranismo la palabra recobra su propia entidad. Sin llegar a caer en el discurso de los metalenguajes, existe en ella una abierta declaración de su poética.

Acercarse a su poesía es de alguna manera acercarse a la lucidez de un ojo abstracto y detallista que lentamente esboza las rectas esenciales de la vida. Los sentidos superan ampliamente a la retórica. ¿No es acaso el deseo la forma más desnuda y sincera del conocimiento? En la maraña de escuelas, grupos y generaciones poéticas que se editan hoy en este país, la voz de Cristina Peri Rossi es tal vez una de las más independientes. Sin embargo no son juicios ni declaraciones de originalidad lo que exige su obra. Aproximarse sin llegar, leer sin identificar, desvelar sin ser transparente. El ojo no compara, es el hombre. Su poética exige esa sinceridad exenta de simplicidad de quien sabe estar en su obra. Involucrar sin ser. Quizá también aquí, en esta soledad ante la obra, la ambigüedad marca como en ningún otro lugar. En una carta a su esposa el pintor alemán Gaspar David Friedrich escribía: «*Todo es silencio —silencio— silencio a mi alrededor; este silencio desde luego, me hace mucho bien, pero quisiera no tenerlo en torno a mí en tan alto grado*». Quizá sea así, como en ese silencio por el que se pasea sin residir, a donde se viaja sin llegar o en el que se naufraga sin ahogarse.

(1) *En la letra, ambigua selva.* Alberto Girri. Ed. Sudamericana.
(2) *En la letra, ambigua selva.* Alberto Girri. Ed. Sudamericana.
(3) *Lingüística general.* C. P. R. Ed. Prometeo. Valencia, 1979.
(4) *Lingüística general.* C. P. R. Ed. Prometeo. Valencia, 1979.
(5) *Diáspora.* C. P. R. Ed. Lumen. Barcelona, 1976.
(6) *Lingüística general.* C. P. R. Ed. Prometeo. Valencia, 1979.
(7) *Lingüística general.* C. P. R. Ed. Prometeo. Valencia, 1979
(8) *Lingüística general.* C P. R. Ed. Prometeo. Valencia, 1979.
(9) *Descripción de un naufragio* C P R Ed. Lumen Barcelona, 1975

CLARIVIDENCIA DEL PAISAJE GRIS

Ana Basualdo

Tres libros de poemas —*Linguística general* (Prometeo, 1979), *Los eclipses* (inédito), *Europa después de la lluvia* (que editará próximamente Seix-Barral)— seran primordialmente tenidos en cuenta en este comentario. Mejor dicho, ciertos temas que aparecen por primera vez en alguno de esos libros y reaparecen, profundizados y agudizados, en los otros dos. Habrá que seguir una línea cronológica, que no siempre coincide con el orden de edición: *Los eclipses*:

Se viaja por el poema
como por el espacio
y el tiempo.

Allí se habla abundantemente de la poesía, del poeta y del poema. La poesía habla sobre sí misma, pero no para hacer pintorescos comentarios al margen. No se trata de un fenómeno equivalente al de cierta narrativa (novela sobre la novela, lenguaje sobre el lenguaje y por el lenguaje: huellas del estructuralismo francés). Es una poesía que se mira al espejo para contemplar su imagen más honda, para cumplir su misión más pura, más intrínseca, menos «técnica», menos «meramente» verbal. No se mira a sí misma porque no tiene ya otra cosa que mirar (como sucede con cierta literatura que gira narcisista y estérilmente, exclusivamente, alrededor del lenguaje) sino para agudizar y purificar la mirada. No es la palabra que se mira a sí misma *como* palabra, como *no más* que palabra sino como símbolo sagrado, como puerta última hacia la mejor realidad posible. Dice otro poema de *Los eclipses*:

El poema organiza mejor la vida
que la vida misma

Se publica en esta época, en estos lares, demasiada poesía de escritorio, demasiada poesía profesional que no hace sino alusiones retóricas (en el mal sentido de la palabra) a la vida. Y no porque el poeta considere que el poema es mejor que la vida sino porque está escrito sin ningún compromiso interior: está escrito, en el mejor de los casos, desde la cultura. Varios poemas de estos tres libros —para limitarnos a estos tres, ya que el tema aparece nombrado, desarrollado y asumido mucho más transparentemente que en los anteriores— investiga de manera desnuda y temeraria, precisa, las relaciones que la poesía mantiene con la vida. Da cuenta de hasta qué punto la poesía no está separada sino delicadamente unida a la vida, a su tejido más fino y profundo. Para un poeta de esta raza,

La palabra no enuncia: investiga. (L. G.)

Para un poeta de esta raza, el momento de la poesía es el único que merece ser vivido. Vivido no sólo para ser escrito sino, literalmente, para ser vivido. Al mismo tiempo: el único momento que merece ser escrito es el que se ha vivido a través de la poesía. No es un círculo vicioso: es sí un círculo en el que poe-

sía y vida giran, conviviendo. Es un momento en el que la mirada actúa privilegiadamente: para ver la vida y escribir el poema. Es una mirada momentáneamente ordenadora (inspiración) que da un valor diáfano a lo que parecía no tenerlo, un significado absoluto a lo que parecía vano y banal. En la frase anterior hay dos conceptos que parecen incompatibles: *momento* y *absoluto*. Es la paradoja de todo gran poema: el momento que se vuelve absoluto; el absoluto es percibido momentáneamente. La clave es ésta: que el momento de la vida que contiene algún gramo de absoluto se vuelve, gracias al poema (y gracias a la mirada que permite escribir el poema), de verdad, absoluto. La mirada es privilegiada porque permite que lo que estaba destinado a morir, continúe viviendo. El poema es un

...combate personal
contra la fugacidad (L. G.)

La primera parte de *L.E.* es, sin duda, una poética. Son poemas breves que indican una clarividencia —una clarificación— acerca de la misión de la poesía:

La poesía es la función de vivir
demoradamente
las cosas que desaparecen
a gran velocidad

Pero también hay allí comentarios irónicos acerca de esa función. El poeta se mira al espejo y no ve sólo pureza; como todos, está condenado a la «deformación profesional».

Después de escribir quince poemas
cualquiera se convierte en un manierista de porquería

Tanta convivencia entre poesía y vida suele producir confusiones comentadas también irónicamente:

Cada vez que busco un placer de la imaginación
alguien me contesta con un placer de los sentidos

Y:

La tragedia del poeta
es que en definitiva
le pedirán que acaricie con las manos

* * *

En *L.E.* hay un poema que podría indicar la culminación de esa mirada frente al espejo y el indicio de ya es posible mirar libremente más allá:

El poema propone un viaje
hacia los mares congelados de la imagen.
Cuando los lagos cristalizan
hemos llegado.

En *Europa después de la lluvia*, los lagos ya han cristalizado. El poeta sabe que ha llegado porque ya sabe cómo mirar, sabe en qué clase de buque siempre anclado debe viajar y a qué tipo de transiciones entre el espacio y el tiempo debe asistir.

Estos poemas de *Europa* están escritos antes o después, pero en ocasiones la catástrofe es inminente, y los signos del poema la anuncian pormenorizadamente. De todos modos, la catástrofe siempre está allí, anunciada o relatada, y este clima de catástrofe lleva a su máximo grado de tensión aquella mirada que estaba ante el espejo. La poesía se mira a sí misma en el espejo de la catástrofe. Más: la poesía, mirada a sí misma en el espejo de la catástrofe, «ordena» la vida del poeta de una manera extrema y precisa. Vivimos de espaldas a la catástrofe; enfrentados a ella, vigilando los signos que la anuncian y las huellas que la recuerdan, estamos en mejores condiciones para vernos a nosotros mismos. El poeta que, por el carácter de su mundo interior, vive en permanente guerra de contradicciones, puede «serenarse» cuando los signos del mundo exterior le muestran cicatrices reales y poros abiertos.

En *Europa*, los lagos están cristalizados, el buque del poema ha llegado. El lago es un ojo —el ojo del poeta— dilatado (1) que refleja el núcleo ideal que contienen las ciudades reales y también los signos de ruina de esas mismas ciudades.

Pero conviene desbrozar un poco artificialmente los dos planos: el núcleo ideal o los perfiles ideales) y la ruina real. El ojo es el mismo pero enfoca de manera distinta. Mejor dicho: es un ojo capaz de crear él mismo los contrastes entre luz y sombra. Ya realizado el primer viaje ante su propia imagen en el espejo, ya anclado el buque, mira contrastando; como ve signos de ruina, ve también signos de ideal. Los signos no están superpuestos unos sobre otros sino abiertos unos a otros. Este aspecto de la poesía de C. P. R. en *Europa después de la lluvia* podría resumirse citando uno de los fragmentos de Novalis: «Toda superficie de vidrio es un escenario». O la siguiente afirmación de Octavio Paz: «La analogía es el lenguaje del poeta». En este libro, el paisaje es gris, y el gris, clarividente (2). En esa total clarividencia del gris, «las analogías cantan» (Almanaque): todas las analogías son posibles. Las analogías no son esforzados recursos retóricos sino un fluido regalo del paisaje, una fluida correspondencia entre el paisaje y el ojo del poema. El mundo es una superficie de vidrio, un escenario que refleja analogías sin fin. Apuntamos que el primer viaje ha sido realizado en *Los eclipses*. Se trataba del viaje que el poema realizó hacia su propia posibilidad, hacia su propia misión. Ese viaje ha probado que el poema puede viajar, que puede transitar —en barcos blancos e inmóviles— a través del tiempo y del espacio. Para que ese buque anclado pueda deslizarse a través del tiempo y del espacio, y para que, entonces, el poema sea capaz de dibujar el mapa de las cosas que nunca se ven, sólo hacen falta niebla, nieve, ciudades brumosas, parques oscuros, estatuas blancas, islas *casi* invisibles. Esta enumeración podría quizá sugerir, equivocadamente, una poesía decadente y lánguida. Se trata de algo muy distinto. Cuando el buque de desliza sin moverse hacia un paisaje gris, el espacio se dilata y el tiempo se detiene. En el paisaje gris, surge lo que nunca nadie ve:

.....
La mirada se agranda
abarca el espacio
los altos humos.

Reverbera como el agua
se estaciona
ahonda su lente.
Supera los límites

Se integra,
resbala
e ingresa en la eternidad
(Paisaje con isla III)

En ese paisaje gris, «la nieve es la gran ordenadora». En esa bruma, «hay árboles que nadie ve». El mar es simétrico y significativo como un cuadro. Las islas flotan, ¿surgen del sueño, de la memoria o del ojo que afina su mirada en la clarividencia del gris? En ese escenario de la poesía que es una superficie de vidrio, ¿la memoria recuerda el pasado o el futuro?:

(...)
En el aire denso de cristales
y sin embargo transparente como un vaso
algunos han creído ver imágenes de futuro
o fragmentos del pasado (...) (*Tindjfala*)

Ese paisaje gris en que la memoria recuerda, añorando, fragmentos de pasado o de futuro está siempre, según el ojo clarividente que lo mire, a punto de una revelación. La revelación es a veces benigna («el fin de la gravedad o de la muerte», *Limbo*) pero sobre todo anuncia la llegada de la catástrofe o pone de relieve su huella. Europa (el mundo) antes o después de la lluvia:

(...)
los árboles en círculos concéntricos
la luminosidad de las brumas pluviales
la calma como una red sobre las aguas
Y el tiempo suspendido, antes del Diluvio (Paisaje con isla)

Signos de esa catástrofe anteriores o posteriores a la simbólica «lluvia»: una gaviota («gaviota negra de Pompeya») muere en el mar manchado de petróleo (*Naufragio*); cuervos en un paisaje de hielos que se deshacen quejumbrosamente (*Tindjfala*); sobrevivientes alucinados en una playa mítica (*El naufragio como metáfora*); un mundo sin luciérnagas, sin siquiera el recuerdo de las luciérnagas (*Europa*); la nave de los locos entrevista en el clarividente paisaje gris de la ciudad de Berlín (*Berlín, 1980*); agujeros de balas y transeúntes agónicos (*Berlín, 1980, II*); en los almacenes vacíos, la mirada se pasea como un fantasma empecinado (*Berlín, 1980, IV*); la soledad de un jugador de *flipper* (*Kneipe Beleibtreustrasse*); los supermercados irrisorios del mundo de hoy (*El sentido de la historia*); un hombre encerrado, sin monedas, en una cabina telefónica (*Nocturno pluvioso en la ciudad*); océanos que separan del lugar de la infancia (*Diálogo de exiliados*); los árboles petrificados del cuadro de Max Ernst (*Europa después de la lluvia*).

A través de estos tres libros comentados parcialmente, se trasmite la visión de un ojo fascinado por la belleza equívoca del mundo. ¿Por qué equívoca?

En el momento en que la isla entrevista en los sueños es *reconocida* entre la bruma de un paisaje gris, surge el poema. El milagro —el reconocimiento, el poema— no sólo revela la belleza del paisaje gris sino su significado ético: el momento de su esplendor y el anuncio de su muerte. De todos modos, queda el poema, realidad última. Y, de todos modos, esa realidad es, a veces, sometida al ejercicio de la ironía. El poeta escribe, dichoso y desesperado, en la ambigüedad del paisaje gris, en el escenario de una superficie de vidrio:

Yo escribo como un niño
solo
hace señales en una estación de trenes
(*Los eclipses*)

(1) *La falta de circulación / evita que sea un río / de cisnes suspendidos. / Entonces sólo puede ser un ojo / fuera del tiempo / que al dilatarse / crea ciudades.* «El Lago», «Europa después de la lluvia», p.

(2) *Clarividencia del gris.* Ciudad. Europa...

FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA

Ana Basualdo

Los inicios. Hacia los cuatro años, quería ser astrónoma (me gustaba averiguar qué eran, verdaderamente, la luna, las estrellas y el espacio) y escritora. Poco después me di cuenta de que quizá era lo mismo. A partir de los seis años, sólo quería ser escritora. Mi madre me leía cuentos y poemas, y conversábamos acerca de esos cuentos y poemas. Traté de leer antes de haber aprendido el abecedario. Además, aquellos libros —yo me daba perfecta cuenta de eso— habían sido escritos por alguien: había un escritor detrás de sus páginas. Yo tenía fascinación por el papel escrito; quiero decir, no me entusiasmaba que me contaran un cuento de memoria sino que me lo leyeran. Me gustaba tocar los libros, mirarlos, mucho antes de estar en condiciones de leerlos.

Normalmente, se leen cuentos a los chicos en momentos especiales, excepcionales, y eso les trasmite la sospecha de que la literatura es quizá paralela pero también ajena a la vida. Por mi parte, siempre sentí que la literatura no era marginal a la vida sino que formaba parte inseparable de la vida. Sospeché también muy pronto que quizá la literatura podía ser, para alguien, lo más importante de la vida.

Hacia los ocho años, recibía un pequeño sueldo semanal. Me las ingenié para ahorrar y empezar a comprar libros. Me gustaban, como a todos, los libros de aventuras: Mark Twain era mi autor preferido.

Escribí una novela a los diez años. Era una novela de espadachines. No la di a leer a nadie, pero me di cuenta de que podía contar una historia fantástica. Por aquella época, ya me gustaban las máquinas de escribir. Con aquella manía del papel impreso, escribir a máquina me daba más sensación de libro. En la adolescencia, leía absolutamente todo lo que caía en mis manos: desde prospectos médicos hasta los diarios y revistas de más venta.

El primer cuento. Escribía, poemas, claro, muy malos. En los cuentos era, me parece, un poco más original. Los cuentos tenían una atmósfera onírica; los poemas, en cambio, no trascendían lo sentimental. El primer cuento que recuerdo haber escrito (escribí otros antes, pero no los recuerdo) era una alegoría. Yo tenía alrededor de dieciséis años. En el cuento había una ciudad aislada, un río y una isla inaccesible. Una vez por año, pasaba un barco, pero no atracaba exactamente allí. Existía la leyenda de que alguna vez había atracado. El paseo habitual de la gente que vivía en la ciudad consistía en acercarse a la isla y tratar de adivinar cuándo pasaría el barco y qué eran las luces que se veían a lo lejos. Corrían historias fantásticas acerca de esas luces. Pero los protagonistas del cuento eran un hombre y una mujer, cada uno con una actitud distinta respecto al barco. La mujer quería irse y el hombre sostenía que había que permanecer en la ciudad. Cada uno intentaba seducir al otro con sus fantasías; contraponer sus propias fantasías a las del otro. El mismo deseo —la huida— había sido vuelto

positivo por ella y negativo por él. El temía creer; ella quería creer, aunque no sabía bien en qué. El cuento tenía un desenlace feliz. El barco, finalmente, pasó, pero en el mismo momento en que se produjo un terremoto en la ciudad. La mujer, que estuvo realmente a punto de tomar el barco, no logró hacerlo. Muere mucha gente y el hombre y la mujer son unos de los pocos sobrevivientes. La historia vuelve a comenzar: él cree haber encontrado una comprobación más de que no hay que viajar; ella se convence de que en realidad, se han sumado los motivos para realizar el viaje.

Me di cuenta de que ese cuento era distinto de los demás. Había imaginado una ciudad así, un hombre y una mujer así. La pareja solía pasar algunas horas en un café. Recuerdo cómo era ese café. Recuerdo que el café tenía un cartel al cual se le había caído una letra. Había elementos reales y elementos imaginarios. No era raro que yo percibiera en ese momento, en un lugar de Uruguay, una atmósfera de fracaso colectivo y que advirtiera las distintas actitudes con que era posible enfrentarse a ese fracaso.

Uruguay dormido. Por aquel entonces, Uruguay era el país del «no pasa nada». Era la frase que se oía continuamente y que reflejaba la realidad: no pasaba nunca nada. Después, todo cambió. Del Uruguay dormido se pasó a la actividad política permanente. Pero en la época de aquel primer cuento, nunca pasaba nada; se vivía en un estado de frustración permanente. Yo no estaba desde luego en condiciones de explicarme aquello discursivamente, pero estaba impregnada por la atmósfera de fracaso colectivo. Mi primer libro —*Viviendo* (1963)— trasmite también aquella atmósfera. Entre mi primero y segundo libro (*Los museos abandonados*, 1968), el país pasó del «no pasa nada» al «aquí pasa todo», al cuestionamiento de todo. Pasa de la melancolía a la euforia. El título de aquel primer libro —sí, ya sé que los gerundios no tienen buena prensa— quiso transmitir la sensación de que los personajes *iban viviendo*; no que vivían sino que iban viviendo como podían.

Los paisajes. Cuando empecé a escribir, tenía afición por los escritores de atmósferas. Me di cuenta de que un buen escritor tenía que ser capaz de crear una atmósfera. Había escrito unos cuentos en los que se trataba de crear la atmósfera de los cafés de Hollywood de la época de Saroyan. Sabía qué datos de la realidad debía combinar para recrearla. Con el tiempo, me cansé de ese tipo de literatura: sigo leyéndola, pero ya no me interesa escribirla. Me interesó demasiado y llegó un momento en que me pareció que tenía que dejarla de lado.

Me seducen tanto el paisaje urbano de las grandes ciudades como el paisaje natural, aunque por diferentes motivos. El paisaje urbano corresponde a una preocupación consciente, a pesar de que me interesan también sus símbolos. En el paisaje natural existe una forma de participación con el espacio y con el tiempo que me parece la única no mediatizada. Hay una comunicación con la marcha general de la mecánica celeste.

El agua. Pero sobre todo me gustan los paisajes naturales con predominio de agua. Siento el aura poética de un paisaje cuando aparece el agua. La lluvia y la niebla proporcionan a las escenas cotidianas un tono de irrealidad, una aureola que agudiza el sentido de sus símbolos. El paisaje que más me estimula es

sin duda el marítimo. Hay paisajes planos y paisajes profundos, así como hay cuadros planos y cuadros profundos: el mar es el paisaje que tiene mayor profundidad. Existe, además, una historia cultural del paisaje de mar. Y me gustan los lagos porque son como la cristalización de una imagen y, en este sentido, se corresponden directamente con la poesía: el poeta, también, *cristaliza*.

Pero no me gusta el sol. La luz plena oscurece. Las cosas se recortan contra un paisaje gris; el sol, en cambio, no deja ver nada. De todos modos, en esto no se puede generalizar: a mí, me estimula más el gris, pero admito que a otra gente le pueda gustar más el sol. A mí me gusta el sol blanco y opaco: el sol de los cuadros. La luz de la pintura.

La belleza es expresión. Para mí, la idea de belleza está ligada a la expresividad. Un poema o un cuadro son bellos porque son capaces de trasmitir una determinada expresión. Un cuadro de Hopper, por ejemplo, es hermoso porque trasmite la incomunicación. Y me interesan aquellas expresiones que aportan un grado cualquiera de conocimiento, aunque sea un conocimiento puramente sensorial. Desde lo sensorial hasta una idea abstracta, todos los caminos del conocimiento; cualquier situación que provoque conocimiento: por eso no me interesa la literatura meramente recreativa. El arte inquieta o no: está hecho para eso.

La expresión del límite. Yo tengo predilección por los finales, por esos momentos en que el tiempo y el espacio han perdido sus características fijas y todo se tambalea. Cada una de las situaciones de la vida diaria tiene un momento límite, y es entonces cuando aumenta la incertidumbre acerca de nosotros mismos. Es el momento en que el hombre vuelve a hacerse las mismas preguntas que se ha hecho desde siempre y que siguen sin respuesta. Estos momentos me interesan (o me obsesionan) cada vez más. En poesía todavía puedo optar; en narrativa, ya casi no. En poesía puedo recrear un paisaje o un sentimiento que no sea límite y que estimule algún otro registro de la percepción. En los últimos libros de narrativa estoy buscando casi exclusivamente esa situación límite, reveladora.

Paisaje y estado de ánimo. El libro «Los eclipses» surgió a partir de la imagen del eclipse de sol. El paisaje que se evoca es lunar y las imágenes están casi todas tomadas de la astrofísica. El paisaje condiciona un estado de ánimo. El trabajo del poeta consiste entonces, en este caso, en plasmar una analogía entre el estado de ánimo y los símbolos externos. Para provocar en el lector el estado de ánimo propiciado por el paisaje, hay que hacer un proceso al revés. Aquello que es percibido simultáneamente como una síntesis, debe ser remontado al origen. Es necesario profundizar la imagen visual, entrar en ella para saber cuáles son sus elementos particulares. Este proceso es distinto en narrativa que en poesía. En narrativa alcanza a veces con crear un clima, un clima compuesto por varios elementos. Cuando se reconstruye uno, es posible asentar sobre él una trama. En poesía, hay que hacerlo con cada poema. A pesar de que hay libros que tienen una gran unidad, lo que se arrastra de poema a poema es una sensación, pero cada poema tiene que reconstruir su clima con imperceptibles matices. Un poema tiene que ser a la vez ambiguo y extraordinariamente exacto.

Los sueños. El mundo de los sueños es muy parecido al del lenguaje. No hay palabras pero está organizado como un mundo de símbolos. Me parece que el proceso de elaboración de un sueño y el del lenguaje es muy parecido. Y en la poesía se trata de darle a los sueños —entendidos como estímulo creativo— una elaboración a través del lenguaje.

También es verdad que los símbolos que aparecen en los sueños son hasta cierto punto convencionales. Una convención personal. Se trata de símbolos propios pero repetidos hasta formar una convención para uno mismo. En el caso del poeta que trabaja con los sueños, se trata de volverlos convencionales para todos a través del lenguaje.

Igual que el mundo primitivo —donde todo *significaba*—, en los sueños todo significa. El pasaje de la tarde a la noche, una tormenta, la caída de una piedra, *significaban* para el hombre de hace millones de años. El mundo de los sueños es, me parece a mí, muy primitivo. En el espacio del sueño, nada es fútil, todo es necesario, todo se relaciona. Por eso se diferencian tan poco unos de otros: son distintas las imágenes, pero no el contenido. Sucede como con el delirio. No hay una cantidad infinita de delirios. Los delirios, como los sueños, son clasificables. Hay clasificaciones poéticas y clasificaciones psicológicas. No nos interesan, en este caso, las psicológicas.

¿Cómo traducir literariamente una pesadilla de persecución, por ejemplo? En primer lugar, hemos clasificado las imágenes de determinado sueño en una pesadilla de persecución. Luego, será cuestión de trabajar con la idea de persecución y de dotarla de un código narrativo. El cuento tendrá la misma coherencia interna del sueño (aunque no reaparezcan ninguna de sus imágenes) y, sobre todo, la misma angustia. Yo creo que el mundo de los sueños es la huella de etapas primitivas en que todo era simbolizado. Todo *expresaba.*

La vigilia. No creo sin embargo que el mundo de la vigilia sea muy distinto del mundo de los sueños. El mundo diurno tiene, sí, momentos de descanso y de distracción que en los sueños no nos permitimos. De todos modos, la manera de mirar el mundo no tiene por qué ser muy distinta. El momento de la creación se produce en la vigilia y es diferente en algunos aspectos a los sueños. Cuando escribo, soy consciente, a pesar de todo. En los sueños soy víctima; no puedo intervenir. Al escribir, experimento una especie de alegría. La manera de compensar las pesadillas es volviéndolas conscientemente aprovechables. Cuando las sueño, no son aprovechables: no me queda otro remedio que padecerlas.

La escritura. Podría servirme, para tratar de explicar este proceso, de la imagen de una máquina. Una parte de la máquina acumulará el material recibido del exterior; luego, otra parte de la misma máquina acomoda con cierto orden ese material en el interior. Es un trabajo oscuro el que se realiza allí, sin aparente discriminación. Quizá tendría que aclarar que allí entra todo, incluso datos que pueden no estar relacionados con intereses creativos sino con otros intereses: sociales, sentimentales, etcétera. Misteriosamente, en determinado momento, vuelve una de las informaciones enganchada con otras y desencadena un impulso creativo. A veces, estoy escribiendo y recuerdo súbitamente algo que leí y que no guardé: quiero decir que, en el momento en que lo leí no me pareció

que lo necesitaría. Esta sería la etapa no especializada del trabajo, que a mí me parece muy importante. A menudo uno lee o ve cosas que pueden resultar estimulantes. Por ejemplo, yo creo que un escritor no debe anular sus pesadillas con píldoras o con análisis.

En el momento de escribir se produce una sensación casi física. Es como si un interruptor hiciera una señal. Es un momento de energía, de capacidad que, en mi caso, hasta tiene un signo auditivo: es un *click*, que indica que todo está a punto. Ese estado se puede interrumpir voluntariamente pero no prolongar voluntariamente. Se puede interrumpir y retomar al día siguiente, claro que con mayor esfuerzo.

El estado que esquematicé a través del click viene acompañado por una frase o por una imagen. En narrativa, escribo generalmente a partir de una imagen que permita meterse dentro de ella y ver qué sucede en su interior. La narración tiene que corresponderse con esa imagen; la historia que surja tiene que mantener con esa imagen una relación de necesidad. Sé que es un método bastante distinto del habitual, pero a mí no me interesan las historias que ya conozco; si conozco absolutamente una historia, no me interesa escribirla. El aliciente, para mí, es descubrir la historia que hay en una imagen. Yo creo que las imágenes ya están en otra parte —inconsciente colectivo, caverna platónica, etcétera— y el escritor tiene por misión descubrir sus contenidos más profundos.

Pero el proceso no es siempre rígidamente así. A veces, lo que tengo es un tema; por ejemplo, en este momento sé que quiero escribir un relato que varía la relación del juicio final. Esta idea me acompaña desde hace unos días, pero no la escribo porque todavía no tengo la primera frase del cuento. En principio, creo que lo que tengo es la idea; sin embargo, si escarbo mínimamente en la memoria sabré como sucedió. Estaba pensando en un hombre que va caminando por la calle, se le abre la tierra a sus pies y surge la figura de Dios. De inmediato se me ocurrió que iba a ser al revés la historia: no sería Dios quien pediría cuentas sino el hombre. Pero hay elementos todavía sin resolver y que aparecerán implícitos en la frase inicial. La frase inicial aparecerá sola, algún día.

A veces viajo en metro y surge súbitamente una frase. Llego a mi casa y escribo un cuento: ¿dónde estaba ese cuento? Encerrado en la primera frase. Recuerdo que, cuando era chica, creía que las letras tenían las cosas dentro: la *a* era un enorme baúl en el cual estaban escondidas todas las palabras que empezaban por esa vocal. Supongo que esta fantasía habrá nacido de las primeras letras, tan adornadas, de los diccionarios, pero yo creo que nunca perdí en el fondo la certeza de que las imágenes son nada más que un apariencia de algo que está detrás. Se trata de sacarlo fuera: de encontrar el *a*rca, el *á*rbol, el *a*tlas escondidos en la imagen de la letra *a*.

LA ANUNCIACION, DE CRISTINA PERI ROSSI

Helena Araujo

De un tiempo para acá, el tema de la escritura femenina tiende a hacerse polémico, sobre todo en cuanto concierne a la subjetividad. Muchas feministas opinan que quienes emplean un lenguaje subjetivo no sólo corren el riesgo de perpetuar esquemas tradicionales, sino de marginalizarse en una época dominada por el pensamiento científico y materialista. Pero, ¿será esta razón suficiente para que las escritoras de lenguaje subjetivo se autocensuren? Quizás deberían tomar en cuenta que éste no corresponde obligatoriamente a los arquetipos de banalidad y narcisismo que ha atribuido la tradición a «lo femenino» desde siempre. Paralelo al instinto colectivo y al ser social, existe y siempre ha existido una necesidad de visa interior: el mundo subjetivo comprende regiones desconocidas y fuerzas latentes que revelan mucho sobre la personalidad. Escritoras de ayer como Virginia Woolf y escritoras de hoy como Helene Cixous, creen en el lenguaje subjetivo.

En *La Anunciación* (1) (título ya premonitorio), la piedra, el agua, la feminidad, llegan a ser símbolos, transformando el litoral latinoamericano en espacio sagrado y lugar de profecías. Así, la fatalidad y el augurio dominan el texto a partir del momento en que un niño (supuesto narrador), ve aparecer al borde del mar a una mujer muy semejante a la Virgen de una procesión de su pueblo. El estupor, la emoción, le impedirán manifestar su alegría, y quedará atónito algunos instantes antes de acoger a la forastera para rendirle culto, construyéndole un nicho sobre la arena y pidiéndole que permanezca entronizada allí, entre flores y ofrendas. La mujer, en realidad perteneciente a un destacamento guerrillero oculto en las cercanías, se deja hacer por temor a que el niño la descubra y dé la alarma. Así, intimidada y recelosa, representará impunemente su papel de estatua en vida, hasta la súbita irrupción de una patrulla del ejército que el niño, obsesionado por las lecturas evangélicas, confundirá con soldados romanos que otrora crucificaran al hijo de la Virgen y seguramente «no vacilarían en volver a hacerlo» si la encontraran de nuevo. Enardecido, se empeña en defender a la mujer, aunque en lugar de las «pesadas espadas» que él imagina, los soldados lleven «revólveres y fusiles» con los cuales acribillan cuando se les enfrenta agrediéndoles e intentando proteger la huida de la fugitiva.

Desde la primera página, el escenario del mar, el paisaje desolado, predisponen a una visión panteísta del entorno. Constantemente, la sensibilidad de quién narra se refleja en alusiones al agua, el viento, el cielo. Para el niño todo es motivo de asombro: cuando juega con las piedras, siente que se le escapan de las manos como «animales marinos», si las saca al aire, le maravilla que cambien de color... Fascinado por su propio juego, tarda en darse cuenta de que una figura femenina se acerca «aplastando suavemente la arena bajo sus pies», al reconocer en ella a la Virgen, se queda mirándola estupefacto y le sorprende que no tenga corona. Inmediatamente piensa en confeccionar una con flores que

crecen cerca de un bote abandonado, cuya vieja madera «lentamente se muere», mientras arriba, una gaviota escande el aire, «alas en cruz».

Al simbolismo religioso de estas páginas, se agrega un ambiente de suspenso: a medida que el relato avanza el miedo de la mujer aumenta poco a poco, imperceptiblemente, va comunicándoselo al niño. Pronto éste también comienza a inquietarse y a temer por lo que pueda venir. Más de una vez, ha mencionado «los cadáveres que el mar trae desde el fondo de la guerra»; «degollado y tuerto lleno de algas y de líquenes». Lo cierto es que para él, el poder hasta entonces prodigioso y maravilloso de las aguas, se va convirtiendo en una amenaza. No debemos olvidar que este fatalismo del niño se anuncia desde las primeras páginas, no sólo en la metaforización de oleajes tempestuosos o de agua inmóvil como de «cemento», sino en la visión de torturados ahogados o mutilados, que le inspiran las estatuas vislumbradas en el fondo del mar. Más tarde, cuando se aleja a buscar flores para la Virgen, el niño vigilará constantemente el rumor del agua, que no puede ver pero sí oír, «como dos enemigos que se conocen bien». Al llegar, levantará una muralla en la arena para que la marea no llegue al niño. Después, en un gesto que anticipa el asedio y la persecución, le ofrecerá a la mujer un viejo remo, explicándole que en caso extremo, «puede emplearse como arma defensiva». Y al final, cuando aparecen los soldados, a medida que se van aproximando, la marea va subiendo y el oleaje arremetiendo contra el altar de arena que ha construido el niño. Sí, se puede decir que en las últimas páginas, no sólo está asediada y perseguida la mujer, sino que también el niño.

En realidad, la identificación de los dos personajes ante el peligro se sucede poco a poco, a medida que la autora se va también confundiéndose con el narrador y relatando lo sucedido. Después de la descripción del paisaje y los juegos marinos, hay alteraciones de la primera persona del plural, sobre todo a partir del momento en que se menciona la guerillera y surgen referencias a la mujer como «una de las nuestras».

A su vez, el niño recuerda que en la procesión la Virgen se tambaleaba, pero no se caía de las andas porque los fieles la sostenían «entre todos». Poco después, tomará una vieja red, la tenderá frente a la mujer y dibujará con ella «la geografía del país donde todos hubiéramos querido vivir».

Ahora bien, cuando el desenlace se acerca, el niño y la mujer han dejado de contemplar la naturaleza para asumir una actitud de precaución y vigilancia: se diría que ya no miran sino *escuchan*, ante el mar y la arboleda. Súbitamente se rompe el hechizo de aquella playa idílica, y la realidad irrumpe, implacable, bajo la forma de un ruido que parece venir «del monte». Se trata de un ruido diferente al del mar y del viento, un ruido sordo y metálico de «hombres armados y dispuestos a todo». Fatalmente, en el desesperado enfrentamiento del niño con los soldados, se cumplirá lo anunciado desde el amanecer de ese día «gris plomizo». Y parábola inversa a la parábola bíblica, dejará el testimonio de un nuevo holocausto: los dos maderos con que el niño pretende salvar a la Virgen (y a la Revolución), constituyen un emblema crístico y sugieren que su muerte puede llegar a ser redentora.

Al terminar, estos comentarios sobre *La Anunciación*, no está por demás re-

cordar que el mundo infantil y la vida introversa del niño representan una constante que se diversifica y enriquece en la obra de Cristina Peri Rossi: su poesía y su narrativa aluden con frecuencia a una edad de inocencia y perversión, libre de restricciones. Niños son muchos personajes de *El Libro de mis Primos* y *La Tarde del Dinosaurio*. Niños los personajes de su última obra, la cual pertenece al relato que analizamos. Y aunque en este caso la caracterización infantil es más bien simbólica, todo parece indicar que el tema lo exige así.

Para concluir, se puede agregar que a lo largo del relato, la autora intenta reivindicar la idea de una feminidad asediada por imperativos de represión y violencia. Quizás esto lleva a abordar la actualización de la profecía evangélica en función de la lucha revolucionaria. Sin embrago, será el simbolismo lo que otorgará mayor dimensión a un personaje femenino que finalmente se reniega de su función protectora, conciliadora y maternal, para tomar las armas y sumarse a las fuerzas de la liberación. Efectivamente, al huir, la mujer abandona al niño, protagonizando una conducta diferente a la que exige y ha exigido su feminidad-maternidad a través de los siglos. No se debe olvidar que desde el principio del relato, el niño la ha conocido y venerado por esos ojos «color de agua» que le recuerdan el mar y que constantemente lloran al hijo crucificado; lo cual quiere decir que en la mujer el niño ha visto a la Virgen y en la Virgen a la madre. De este modo el enfrentamiento del niño con los soldados puede interpretarse como un pasaje a la acción revolucionaria, a la vez que una desesperada defensa de esa Virgen-madre, cuyo abandono el niño comprende y cuya huida intenta proteger. Así, sólo en el heroísmo y el sacrificio pueden ambos cumplir su misión redentora, y salvar alegóricamente en la feminidad revolucionaria una esperanza de justicia y libertad.

* * *

(1) *La Rebelión de los Niños*. Caracas. Monte Avila Editores, 1980.

(IN)CONCLUSIONES SOBRE LA OBRA DE CRISTINA PERI ROSSI

*Luis Martul Tobío**

En la segunda mitad de los años 1960, en el Uruguay se produce un giro significativo en su narrativa, movimiento que va a entrar en oposición con las precedentes fórmulas realistas de testimonio social. Las características que pueden señalarse en este cambio de concepciones son: 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, como dice Angel Rama, en el tratamiento imaginativo de una mecánica que es realista. Es decir, la caída de lo racional ante un entorno que lo absorbe en su ámbito confuso.

La narrativa de C. Peri Rossi recoge esta tendencia en la literatura de esos años y testimonia una persistencia de lo inseguro, de la ausencia de esquemas de previsibilidad de lo real, ya que lo estictamente racional se muestra inútil para ordenar o dirigir. Un rasgo característico de su técnica narrativa es la construcción del cuento por adición de situaciones, de secuencias que se van montando como disgresiones que abren nuevas vías y que terminan por crear una atmósfera de irrealidad, de onirismo o de inestabilidad. Por tanto, la realidad no será posible estructurarla lógico-racionalmente, y esto da paso a una lógica de lo fantástico 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.

Esta atmósfera de fantasía y de inseguridad se ve intensificada en la amenazadora situación política de *Indicios pánicos*. Es evidente que el conjunto de textos que constituyen este libro desbordan el concepto genérico tradicional, puesto que hay una diversidad formal y unos criterios de composición peculiares, por los que algunos textos fluyen de uno en otro, complementándose y repitiendo bajo distintas formas y simbología común, un entorno y unas obsesiones constantes. Hay microcuentos, unidades que se aproximan al poema en prosa y otras que están construidas con una trama mínima. Asimismo, la autora no tiene inconveniente en recurrir a la introducción de textos poéticos, a la intercalación de frases aforísticas, de períodos escuetos, de pensamiento concentrado.

Todo ello significa que la autora realiza un trabajo de fusión de los recursos de la imaginación con lo real. De este modo, la fantasía asume la tarea de descubrir o provocar los indicios, de hacer quebrar la realidad aparente bajo el primado de lo imaginativo. En un instante en el que se habían vivido en el Uruguay hechos muy graves y se avecinaba un período todavía más estremecedor, se abría

un campo favorable a la proliferación de síntomas, a la necesidad de experimentar con otros modelos que permitieran trabajar a la fantasía. Por ello, ésta adquiere un valor profético, de anticipación o de profundidad.

Indicios pánicos es por tanto, un múltiple enfoque de una realidad que se puede encontrar por la geografía del mundo occidental. Este enfoque se realiza con distintas técnicas y formas, presentando un enfrentamiento de transgresiones y de reacciones prohibitivas de los poderes. Buena parte de la perfección de los textos se debe al trabajo de la lógica, al seguimiento de sus vericuetos y desenlaces. No todos los textos exponen cuestiones directamente ligadas con el aspecto sociopolítico, sino que hay otros que se refieren a motivos de la conflictividad del individuo en términos más amplios. Es aquí donde suelen aparecer las relaciones entre niños y adultos. Esto será un rasgo distintivo de su producción: emplear en su simbología niños que funcionan, no como objeto de una problemática infantil, sino por su valor estético simbólico. Por escoger un ejemplo, se puede seleccionar el texto que inicia «Indicios pánicos».

Por el tono de la narración del protagonista, aficionado a la botánica —ciencia no social—, por el escenario de una habitación que las hojas van llenando, se crea una atmósfera tranquila. Pero en realidad pronto se va a desestabilizar con palabras que poseen ambigüedad calificativa, que alejan el aparente aire inofensivo y que introducen al relato en una sensación de advenimiento. Lo destacable es la sutileza con la que se crea la conciencia de que algo va a pasar. El lector reconoce posteriormente la plena función de esos signos, que muy fácilmente los puede haber dejado pasar sin darles toda su importancia. La descripción de las hojas apuntadas o como agujas de cristal, o bien las consecuencias implícitas en frases como «Esto no constituye un problema» preparan la función clave del relato.

El vuelco decisivo se efectúa con suavidad; es preparado por el tono cotidiano de la frase precedente, que parece todavía alargarse cuando se inserta el componente imaginativo. Este se integra sin ningún forzamiento: el protagonista observa que los estudiantes han comenzado a utilizar las hojas como proyectiles contra la policía. A partir de aquí, el relato se encamina hacia la revelación de una realidad profundamente intranquilizante, en una acuciante inversión de la normalidad, que resulta más efectiva por el tono cotidiano de lo narrado. La autora pone el cuento en una especie de contraluz mediante la selección de un enfoque narrativo que transige con los hechos contados. Este ser automarginado, «autodidacta» y rutinario presencia simplemente, contempla. Su insensibilidad, su falta de compromiso, admite la posibilidad de que acontecimientos brutales puedan ser contemplados fríamente como parte de lo diario, y sólo merecen mencionarse en cuanto afectan a aspectos privados de la vida del que habla. Precisamente, en este caso descubre que su vida, basada en la intranscendencia, puede sufrir severamente desde el instante en que para las autoridades no existe la intranscendencia. Es, pues, alguien que, antes de admitir la transformación de los tiempos, acepta renunciar a la pérdida de su mundo limitado y por supuesto de los grandes principios. Sin embargo, es evidente que en el instante de un superlativo, en la desproporción de los términos puestos en relación o en

el razonar consecuente y sensato, el texto ofrece el espacio para una ironía sarcástica.

En otros textos de *Indicios pánicos*, se emplean recursos oníricos; otros se aproximan a un relato de anti-utopía. Efectuando una pequeña muesca, un desnivel dentro de la norma, se pone en marcha a partir de ese punto una lógica sorprendente, que constituye el eje del cuento. Según esto, parece describirse un esquema de los comportamientos o mecanismos sociales, en donde resulta vertiginosa la perfección del progresar lógico. Este conduce a resultados pavorosos, que pretenden describir, no una situación política simplemente, sino apuntar hacia las estructuras base, hacia rasgos de validez más general. De esta forma, lo fantástico cobra tanto valor como la realidad misma, o como los procedimientos admitidos como realistas. Es una fusión que permite a la imaginación revelar capacidades insospechadas. De ahí, la frecuencia con que se invierten las situaciones de normalidad.

El empleo de formas simbólicas se revela idóneo para interpretar circunstancias, en las que la realidad abstracta refuerza más que una descripción realista, en su ser mismo y su atmósfera.

Se puede seleccionar otro texto, titulado «¿Qué está pasando?», ejemplo de manejo de un número reducido de elementos, juegos simbólicos, articulación de segmentos inconexos o repetitivos, frases de conversaciones parcas; todo ello crea un ambiente de desolación, ausencia de vida orgánica En el escenario de un parque, las escasas palabras de los ancianos o de los jóvenes, el diálogo entre las palomas, muestran una situación de estancamiento en la que se puede rastrear una interpretación de la sociedad uruguaya: el inmovilismo del sistema y sus grupos pertenecientes al pasado, constreñidos a hablar del movimiento, pero sin poder realizar nada; la imposibilidad de comunicación entre los jóvenes y, sobre todo, las palomas identificables con la irresponsabilidad de ciertos estratos de la clase media, siempre que su pequeño status de privilegio no esté en peligro.

Es necesario mencionar, por último, que en el libro hay un componente ético expresado en una moral de la resistencia, que encuentra sus plasmaciones idóneas y más emotivas en los textos que muestran una confluencia de las contradicciones sociales y las relaciones afectivas.

Entre *Indicios pánicos* y *El museo de los esfuerzos inútiles*, Peri Rossi publica un buen número de libros de poemas y narraciones. Entre éstos destacaría *La rebelión de los niños* por ser un paso intermedio entre los dos títulos anteriormente mencionados. Aquí se encuentran ya cuentos como «Ulva láctuca» y «Vía láctea», de una perfección técnica inmejorable, como ocurre en el primero de ellos, con un desenlace producido matemáticamente en la última línea. Aunque ya las aportaciones de la filosofía de la lengua han sido incorporadas, con todo, en ellos creo que se deslizan conceptos provenientes de Freud y Lacan en los que se plantean cuestiones como la introducción del infans en los órdenes simbólicos de la lengua y el complejo de Edipo. De este simbolismo, constituido por personajes infantiles, se pasa al desarrollo pleno de las teorías estructurales; en otras palabras, a la aparición de una problemática del vacío, del blanco y

de la angustia consecuente.

En el sentido de la teoría literaturizada, C. Peri Rossi tiene también una producción poética muy relevante. Seleccionaré el libro *Lingüística general (poemas)*, que se publica en 1979. Anteriormente han aparecido *Evohé, Diáspora* y *Descripción de un naufragio*, pero es en el primero donde la escritora reúne más claramente la preocupación por la teoría estructural como formante del poema con otros motivos ya perceptibles en el resto de su obra. Como ya lo indica el título, los poemas exponen una teoría del lenguaje, son comentarios metalingüísticos pero también metapoéticos, en el sentido de que la creación surge simultáneamente de las afirmaciones y experimentos verbales. O sea que, a la vez que se habla de las «refracciones idiomáticas» (es decir, de la polisemia), éstas se emplean para construir el poema. Es es el lenguaje que se afirma y explora, así reforzándose en ambos planos, el del contenido y el de la realización formal.

De este modo, los poemas tanto en su contenido como en su forma trazan las estructuras —la autora habla de «constelaciones»— que les permite existir. Como el lenguaje reenvía a otros elementos lingüísticos para formar paradigmas y sintagmas, fusionándolos en un todo autónomo, este mismo todo poético traza coordenadas con una constelación de textos externos a él, se intertextualiza. Estas ampliaciones se remiten a su vez a otras, efectuando un texto infinito, inmortal, que enlaza con el final de la tradición (así afirma la propia C. Peri Rossi) para luego lanzar «hilos de seda hacia sistemas futuros». Una vez más, la autora muestra su creencia en el poder de la escritura, en el texto que conserva la memoria de lo ya vivido mientras asegura, de manera borgiana, una existencia futura para él y para su creador (a).

Entre los motivos predilectos de Peri Rossi hay algunos de tradición intensa como el del viaje y, más concretamente, el del viaje marítimo. Este, como en la poesía de Mallarmé, es navegación o naufragio, inspiración y escritura o silencio. Dicho motivo de lo marino a su vez se fracciona en una serie de isotopías del mar que también se desencandenan en otras constelaciones menores. Así se encarna una vez más la sensación de inagotabilidad del escenario elegido del texto. El mar, entonces, es también el lenguaje y por consiguiente la realidad que éste estructura para la comprensión del espectador/lector. Es el símbolo natural del universo. Al mismo tiempo, el lenguaje/mar se desdobla caleidoscópicamente en forma de mujer, mujer surgida de, y sumergida en, el mundo acuático, su lenguaje la poesía, su cuerpo una playa/palabra, su deseo toda una realidad.

Volviendo al campo de la narrativa, es preciso referirse, aunque sea muy sucintamente el cuento que da título al libro *El museo de los esfuerzos inútiles*. El museo nos hace evocar inmediatamente otros textos. La metáfora del museo, como la de la biblioteca, nos introduce en el ámbito de la estructura, y es ejemplo de la práctica metaliteraria. Lo que se plantea en el cuento es el acto de creación, la lógica del espacio de los signos y su reflexividad. Bajo el signo de la repetición, alguien experimenta la soledad de su trabajo, en un espacio atemporal que, sin embargo, habla del tiempo. No del tiempo de la materia, sino del de la serie continuada de las hojas de catálogos, de los volúmenes donde yacen todas las posibilidades. Pero en este museo donde todo está articulado sistemá-

ticamente, surge de inmediato el concepto que lo organiza, la gratuidad. Y, necesariamente, porque donde sólo el tiempo absoluto existe, todo es relativo. El sujeto en el seno de este orden se mueve en el terreno de lo ya dado.

Los esfuerzos son las innumerables e igualables tentativas por conferir un sentido, hecho que se revela inútil.

La carencia es la razón de ser del museo. El eje donde éste gira es la plaza vacía. Lo que explica el museo, o el cuento, es la nada. Así, lo paradójico es que la autora ha creado del vacío de la inutilidad una obra que está también hecha de vacío. El museo de la nada es el que guarda el ser, «La memoria fugaz de los vivos», y el escritor vive nombrando la nada. Cuando abandona el museo, le asalta la angustia, para revivir cuando vuelve a su práctica; escribir es decir al lector repetidamente entre los infinitos modos posibles esa nada. Puesto que ya todo está dicho, o también puesto que nada puede decirse, lo único de lo que se puede hablar es del funcionamiento del vacío. Es decir, aquello de lo cual está constituido el cuento. La única posibilidad de sustraerse mínimamente a este movimiento inútil, es alcanzar un grado de dominio por encima del nivel general: el escritor es aquel que es capaz de comprender el funcionamiento de forma más perfecta y decírselo en un cuento al lector.

C. P. Rossi ha dicho en alguna ocasión: «Navegar (o sea, crear) es necesario, vivir no.» Lo cual es muestra de su convicción en la necesaria unión íntima entre vida y obra.

En esta misma obra, *El museo de los esfuerzos inútiles*, resulta de máximo interés el cuento de «La grieta», por representar rasgos fundamentales del momento actual de la autora.

El cuento «La grieta» se origina en una duda. Es la que provoca un acontecimiento, pero este instante de duda no actúa como parte de un proceso contradictorio (recordemos la duda cartesiana —a partir de la duda para encontrar una base fuerte—), sino que ella es el soporte único y completo. El cuento, por tanto, se va a construir a partir de una indecisión. Esto quiere decir que se parte del sujeto —pero de un sujeto débil, que ya no lo es propiamente, porque no es protagonista.

«La grieta» es la historia intranscendente de una vacilación. Un hombre, al trasladarse de un andén a otro en una estación de metro, se detiene vacilante al perder de improviso su sentido de la orientación. No sabe si subir o bajar, quedarse quieto o continuar. Este hecho produce una serie de consecuencias: un alboroto urbano, la detención del hombre y su posterior interrogatorio. El cuerpo del cuento está constituido por un diálogo entre el funcionario y el hombre con el fin de dilucidar las causas de la vacilación. A poco de iniciarse el diálogo, el hombre descubre la progresiva ampliación de una grieta en la pared. A partir de este momento, la acción se balancea entre el esfuerzo del interrogado por determinar la objetividad de esta evolución y la indagación. El cuento se cierra con la explicación de lo que motivó la duda inicial y el crecimiento desbordado de la grieta.

Así pues, desde la primera línea del relato, se encuentra ya la función que va a mover toda la trama; el texto comienza a construirse mediante elementos de

funcionalidad sistemática. La indecisión es calificable como la imposibilidad de definir un sentido. Ella es, efectivamente, sin importancia, es un acto de la vida cotidiana; no hay trascendencia en esa circunstancia a la que se aboca el hombre, calificado tan imprecisamente por carecer de significación social —es el hombre de la calle, el de la opinión pública, es decir, no está situado subjetiva ni objetivamente en la estructura social. En realidad, el hombre es una indeterminación voluntaria, no hay intención de que represente una realidad objetiva.

Como habíamos dicho, la pequeña indecisión del hombre provoca consecuencias: movimientos caracterizados por su atomicidad, por su ausencia de causalidad, hechos que se registran en el entramado denso de tiempo y espacio que no obstante es «casual». Es una repercusión local y cuantitativa entre entidades imprecisas movidas sin una razón necesaria. Lo ocurrido se marca en diferencias mínimas: «diáspora de luces y algún eclipse». Recordemos que el hombre no sabe si subía o bajaba, sin seguir o quedarse entre dos andenes: origen y destino resulta en una misma realidad donde lo simbólico de lo subterráneo, de las luces artificiales de neón son un indicio más.

Haciendo un rápido resumen de lo hasta ahora dicho, se podría anotar los siguientes puntos: una pérdida de las categorías de espacio y tiempo como cualidad de la materia, o tiempo como medida de los procesos. El cambio como diferencia mínima; ausencia de causalidad; ausencia de sujeto, el objeto adquiere la dimensión fundamental.

Es precisamente a partir de ese mínimo cambio que el hombre experimenta, que su capacidad de conocer desemboca en un estado de crisis. En este sentido hay que interpretar frases como «se pudo determinar que», donde el aspecto subjetivo ha desaparecido. El hecho queda, establecido de forma impersonal, indicando que pertenece al dominio de la estructura donde está ya dado. La estructura da razón de sí misma, se autoexplica. Por la misma razón, al hallarse el hombre en la habitación del interrogatorio, lo primero que busca es recuperar su capacidad de conocimiento a través de su posición de plaza: ¿qué lugar ocupo en la estructura?, y para eso solicita que se le aclare en qué «equinoccio» está, porque «debido al accidente provocado, sus ideas acerca del mundo estaban en un período de incertidumbre». Es evidente que *equinoccio* implica aquí un concepto de equilibrio; por tanto, es inútil buscar disimetrías o heterogeneidad cualitativa: la simetría de la estructura es la referencia procurada. El hombre necesita definirse en relación a en qué momento equilibrado de un movimiento se encuentra.

En adición a todo esto, hay que reseñar que el rasgo cuantitativo predomina sobre el cualitativo. De ahí la importancia de lo numérico: «a veinticinco metros de profundidad... era el hombre que estaba en tercer lugar de la fila número quince». Al mismo tiempo, lo numérico, lo matemático —que expresa el ámbito de las series— da una sensación de racionalidad, de precisión que le viene conferida por la materialidad del pensamiento analítico. En realidad, el número es signo de lo no-racional, porque el azar no lo es; lo numérico sólo puede concebir un movimiento azaroso. Como ya se apuntó, la mayor parte del cuento tiene lugar en una habitación caracterizada por la indeterminación y la ausencia

de signos orientadores; en otras palabras, es la ausencia la que determina: paredes grises y desnudas, falta de ventanas, rasgos geométricos, donde la idea directriz es la carencia. El texto se llena de términos como «no hay», no vio», «ningún», «nada», «ni siquiera». Es un espacio construido con la intención de crear un lugar neutro, impersonal, y es por lo mismo que se habla de «invierno, frío, noviembre». El cuarto es también símbolo de la institución: ministerio, organismo oficial, estructura estatal, lugar donde los puntos posibles de referencia se han desvanecido en un entramado sin fin.

Pensemos que el hombre, concepto tomado en su aspecto genérico, así como el funcionario, son entidades definidas por su integración a una estructura, que precisamente funcionan pero carecen de contenido propio. Ambos agentes poseen un carácter no-contradictorio sino complementario. La única diferencia entre ambos es una diferencia de plazas. Es evidente que aluden al policía y al activista, pero aquí no hay opresión-rebelión, sino situaciones paralelas llevadas por un mismo movimiento de desplazamiento. La falta de contenidos antagónicos neutraliza el significado de ese funcionario, que se comporta impersonalmente. Todo proceso implica destrucción/construcción, pero en este caso no pasa nada, nada se destruye, porque sólo existe la repetición. Los dos personajes no son sujetos de ningún proceso, sino que se mueven como pareja especular de lo cotidiano versus lo insólito, que no es lo nuevo. Lo insólito es la irrupción de lo inexplicable, y se podría decir, de lo irracional. Y es este hecho el que se convierte en el centro del cuento: en objetivo del conocimiento. Al relativismo conceptual hay que añadir la concepción estructural combinatoria del movimiento. Las preguntas del funcionario sitúan la cuestión en el seno de la lógica estructural: la plaza. «¿En qué escalón se encontraba? y el desplazamiento: «¿Usted iba o venía?». La respuesta constante de su interlocutor es la inicial: «Fue una vacilación». Y es aquí donde se configura la ley del movimiento del relato: la causalidad del *manque*, de la plaza vacía que tiene que ser rellenada.

El movimiento carece de sentido, de directriz. Como el protagonista apunta: «Estoy seguro de que alguien debe saberlo. Hay gente que siempre cuenta los escalones en uno u otro sentido. Vayan o vengan.» La impersonalización del saber se formula ahora en un «alguien»: el hombre no lo sabe, pero el hecho está presente en alguna parte de la estructura. Todo está catalogado, pero el sujeto no lo sabe. La cuestión, en términos sencillos, sería: lo que el hombre hizo ya estaba contenido en las infinitas posibilidades de la estructura; sólo queda aceptar una certidumbre hipotética de que ese conocimiento existe en algún lado.

Una nueva secuencia de la acción se inicia cuando surge en el relato un fenómeno semejante a la vacilación y que la refleja; complementario y simétrico, es el crecimiento repentino y gradual de una grieta en la pared, hecho que se desarrolla ante las constantes dudas e inseguridades del hombre interrogado. La grieta es, de nuevo, símbolo del *manque*, del espacio vacío que instaura un proceso paralelo al de la indecisión en el metro, y que posee las mismas características de insólito e indeterminado, creando a su vez una reiteración en el cuento.

La grieta reinicia una situación de desconocimiento. No es difícil considerar esta pared semejante a la página en blanco. Sobre la superficie lisa, aparece una

marca, la grieta, una señal que se caracteriza precisamente por ser nada. Y así es que el vacío crea un cuento. Cuento donde sólo se narra la existencia de la ausencia, donde nada ocurre ni se transforma. Pero también aparece a partir de ahora un aspecto importante. Dice el hombre: «De todos modos, era muy incómodo ignorar si se trataba de una grieta antigua o moderna.» Surge aquí la angustia causada por la función del blanco. El vacío, la duda, crea lógicamente una inseguridad radical.

Por otra parte, el ensanchamiento de la grieta y la preocupación por precisar si existe tal movimiento o no, establece claramente una relación de contemplación, no de transformación. La estructura es lo que se mueve: el hombre es sólo un soporte.

Progresivamente, el intento de precisar la realidad de la grieta apunta a una nueva serie de suposiciones: «¿Estaría creciendo?» «Era posible que hubiera.» «Creciendo sordamente.» (Lo que quiere decir "creciendo en contra de la captación".) Incluso otro término, *simulacro*, crea una dimensión intranquilizante. A estas alturas del relato hay, pues, dos situaciones: el diálogo/monólogo y el acto de duda/aparición de la grieta. El hombre tienta posibles interpretaciones en medio de la inseguridad de las sensaciones. Se emplea el término *parecer*; o bien, concluye el hombre que «De todos modos, en algún momento crece, se trata de estar atentos, o quizás, de no estarlo», donde se plantea claramente el corte de la relación contradictoria entre sujeto-objeto.

Pero la acción aboca necesariamente, cerca del final, al clímax del relato: el diálogo confluye en una aclaración del hombre, en la que describirá lo ocurrido en el andén con precisión (1).

Es en esta serie de comentarios finales en que el sentido del cuento se precisa. La escalera es circular; por eso no sabe si sube o baja. Es la neutralización de tendencias opuestas, recoge todos los elementos iterativos, constituyendo el símbolo de la repetición. Hay un número indeterminado de escalones a ambos lados: equidistancia. Y el tipo de movimiento es definido como automático.

En una situación caracterizada por el equilibrio, el hombre afronta el momento clave (2). Lo que se nos dice es lo siguiente: El instante más banal y cotidiano puede adquirir una gran significación, desorbitada. El movimiento mecánico resulta ser lo determinante de todo el cuento: su función axial es mover el pie. Esto simboliza también el compromiso con la realidad, el momento de la acción. Cuando el intelectual inmerso en el proceso histórico sufría por dilucidar correctamente el instante de actuar ante la inminencia de lo nuevo, aquí lo que se registra es una leve turbación, un acto abstracto cortado de un proceso.

Pero además en el texto están presentes las masas que actúan en la historia, pero interpretadas como muchedumbre que se mueve en un acto cotidiano, carente de fuerza. En medio de esa masa, el hombre, o también el intelectual, ya no es capaz de hacer otra cosa que depender de la importancia desmesurada de un acto insignificante, desconectado de la muchedumbre de la que dice tener una «vaga conciencia de formar parte».

Por último, el texto apunta otro hecho importante para la comprensión (3). Esto quiere decir que lo que se plantea es conocer el azar, tarea inútil porque,

se pise o no, nunca se podrá prever; en palabras de Mallarmé, ningún «coup de dés», ningún acto de pisar agotará el azar. Este acto es uno de los miles posibles. En el instante final el cuento se cierra borrando las diferencias entre el narrador y el protagonista. El cuento puede recomenzar otra vez; la grieta sigue creciendo. La última frase, en la que pide el hombre un cigarrillo, significa que nada se ha transformado.

Para finalizar, el cuento «El rugido de Tarzán» es sencillamente un buen ejemplo de metaliteratura. Lo que se cuenta es a la vez una muestra del funcionamiento del lenguaje. En él se utiliza, nuevamente moldeado, el concepto de cajas chinas o la idea de Ibsen: la cebolla como metáfora del hombre. El cuento parte de una inscripción: «Johnny Weissmuller gritó», por la que se crea una diferencia a partir del juego de los términos de Johnny Weissmuller y Tarzán, como personaje literario representado en el cine por el primero. En realidad, los dos términos serán lo mismo. Es la repetición de lo idéntico, con marcas mínimas. No se establece un proceso temporal, sino dos momentos que se combinan. Es decir, se parte de un término único, el ser Johnny Weissmuller, y a continuación habrá una forma de repetición. La lógica no tiene como motor la división de la identidad, sino una doble inscripción de ésta bajo forma de dos marcas cuyo referente es indiferenciado. Johnny y Tarzán serán dos marcas para un vacío, del juego de entrecruzamientos entre esos dos términos nace el cuento.

La concepción que informa el relato se aprecia también en el nivel expresivo, donde no sólo crea frases intercambiando elementos de ambos términos o haciendo avanzar la acción mediante la suma de unidades a un elemento constante, sino que la yuxtaposición de sintagmas y frases, caracterizadas por su valor simple, permite todo tipo de adiciones e intercambios. La sintaxis, por tanto, no presenta grandes períodos con subordinaciones complejas, donde aquellas operaciones estarían más dificultadas.

El cuento finaliza con la presencia del escritor Burroughs, borrando la última marca y haciendo de Johnny un ser de ficción. El escritor desestabiliza la confianza en la objetividad del conocimiento; crea una realidad mediante la combinatoria de elementos. Así pues, el cuento vuelve a plantear una problemática de la relatividad del conocimiento y de la representación. Conocer es una actividad que nunca podrá alcanzar la esencia de su objeto, porque sólo existen copias de copias. Johnny en cierto modo nace de una película, actúan en la selva ficticia de Toluca Lake. Johnny o Tarzán está representado en un fotograma de una antigua admiradora, pero lo que se guarda en el viejo apartamento del actor envejecido es una vieja copia; y finalmente, Tarzán/Johnny está originado en una obra literaria, convertida a su vez en tema del relato.

Pero la originalidad de *El museo de los esfuerzos inútiles* no concluye en estos ejemplos —baste pensar en los cuentos construidos sobre una frase hecha, obligada a remontarse hacia un supuesto origen, completamente inventado— sino que el vigor intelectual y la perfección técnico-formal se aúnan, para ofrecer una obra sorprendente, situada en el centro de las cuestiones literarias y de pensamiento más actuales.

NOTAS

(*) Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Santiago de Compostela.

(1) «Supongo que bajaba, o subía, lo mismo da. Había escalones por delante, escalones por detrás... Repetía los movimientos automáticamente, como todos los días» (pág. 59).

«Se trataba de una sola escalera —dijo el hombre— que sube y que baja al mismo tiempo. Todo depende de la decisión que se haya tomado previamente. Los peldaños son iguales, de cemento, color gris, a la misma distancia, unos de otros. Sufrí una pequeña vacilación. Allí en mitad de la escalera, con toda aquella multitud por delante y por detrás, no supe si en realidad subía o bajaba. No sé, señor, si usted puede comprender lo que significa esa pequeñísima duda» (pág. 60).

«Es curioso que el mismo instrumento sirva tanto para subir como para bajar, siendo, en el fondo, acciones opuestas» (pág. 61).

(2) «Yo subía o bajaba —en eso consistía, en parte, la vacilación— y de pronto no supe qué hacer. Mi pie derecho quedó suspendido un momento en el aire. Comprendí —con terrible lucidez— la importancia de ese gesto. No podía apoyarlo sin saber antes en qué sentido lo dirigía. Era, pues, pertinente, resolver la incertidumbre» (pág. 60).

«Fue sólo una pequeña vacilación. ¿Hacia arriba? ¿Hacia abajo? El pie suspendido en el aire, a punto de apoyarlo, y de pronto, *no saber*. No hay ningún dramatismo en ello, sino una especie de turbación. Apoyarlo, se convertía en un acto decisivo. Lo sustuve en el aire unos minutos. Era una posición incómoda, pero menos comprometida» (pág. 61-62).

«Por las dudas, no actué —confesó el hombre—. Me pareció más oportuno esperar. Esperar a que el pie pudiera volver a desempeñarse sin turbaciones, a que la pierna no hiciera preguntas inconfesables» (pág. 62).

(3) «La dificultad en aprender la realidad radica en la noción de tiempo, pensó. Si no hay continuidad, equivale a afirmar que no existe ninguna realidad. Salvo el momento. El *momento*» (pág. 60).

LA REBELION DEL CUERPO Y EL LENGUAJE
(A propósito de Cristina Peri Rossi)

*Hugo J. Verani**

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.
(Alejandra Pizarnik)

En la civilización occidental la palabra placer, observa Octavio Paz, es una palabra prohibida, «no menos explosiva y no menos hermosa que la palabra justicia» (1). Por naturaleza el amor es una actividad subversiva que transgrede la idea cristiana del pecado, quebranta el código moral que prohíbe la expresión natural del impulso erótico. La moral corriente da al amor corporal un carácter secreto y vedado, incompatible con las relaciones sancionadas por la sociedad.

La revolución erótica del siglo veinte ha invadido todas las artes y el principio del placer se ha convertido en el tema obsesionante de nuestra época. No cabe duda que la explotación mercantil del amor en la literatura de consumo masivo, premeditada para provocar efectos sexuales y ganancias al por mayor, degrada el impulso amoroso y acentúa el estado de enajenación que domina en la escindida sociedad contemporánea. La literatura que realmente importa, por el contrario, es un vehículo encaminado a la reconquista del ser humano integral, un medio de descubrimiento y de liberación que hace posible la reconciliación de contrarios. La escritura erótica teje un sistema de relaciones que van siempre más allá de la mera descripción de relaciones sexuales, que dicen siempre otra cosa (2). El erotismo trasciende su propia enunciación, se carga de correspondencias indeterminadas, se dispersa y restablece momentáneamente el contacto entre el yo y lo otro. A partir de una experiencia erótica concreta se desarrolla una búsqueda, una reflexión o diálogo que sirve de nexo o reconciliación con la totalidad del universo. El carácter esencial del erotismo reside en el juego de sugerencias e insinuaciones, en la referencia indirecta y nunca unívoca, que desborda el realismo descriptivo y sirve de estímulo a la imaginación.

La rebelión del cuerpo ha sido uno de los síntomas positivos de la modernidad, ha señalado Octavio Paz (3). La necesidad de desmitificar los impulsos eróticos y de eliminar todo tabú inhibidor desempeña un papel central en el afán del escritor contemporáneo de darle un sentido más humano al mundo, de desatar la intensidad de la pasión, fuente de toda liberación. Pero recuperar el diálogo natural de los cuerpos, como una actividad más del ser humano, y recuperar la palabra, la libertad de escribir del amor con naturalidad, no ha sido una conquista fácil en la sociedad occidental, y menos aún para la mujer hispanoamericana.

El modernismo introduce en la poesía hispanoamericana el sentido del deseo, el placer del cuerpo; los poetas modernistas hacen del erotismo una visión del mundo, crean una nueva ética, como ha estudiado Guillermo Sucre (4). A comienzos del siglo veinte la mujer inicia la lenta reconquista de sí misma, comienza

a emanciparse de ostracismos sexuales y a poetizar sus vivencias más íntimas. Como se sabe, *Los cálices vacíos* (1913), de Delmira Agustini y *Las lenguas del diamante* (1919), de Juana de Ibarbourou cantan, con insólita franqueza para la segunda década del siglo, los deseos vedados por convenciones sociales. En esos años la poesía erótica de la mujer se veía como un desafío a una sociedad imbuida de prejuicios, como un intolerable escándalo, condenatorio para la osada mujer que se desprendía de los velos del pudor femenino, según Alberto Zum Felde, lúcido testigo de la época (5).

En el ámbito de la estética tradicional, no obstante, la sexualidad estaba reprimida o sublimada; la escisión alma y cuerpo distorsionaba la intensidad de la pasión. Se aludía al acto sexual mediante paráfrasis, circunloquios o eufemismos, con lenguaje elevado e imágenes suntuosas que cubrían o idealizaban las referencias corporales, tergiversando la naturaleza misma del erotismo. Todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos era innominable, comenta Julio Cortázar (6). Es necesario esperar hasta los años cincuenta para que la literatura hispanoamericana naturalice la atracción apasionada que mueve el mundo, desmitifique tabúes y redescubra la plenitud del deseo, visto como verdadero descubrimiento y revelación del cuerpo, como reconciliación de la conciencia con el mundo (7). No se trata de una simple innovación estética, sino de una consecuencia de época; el cambio responde a factores ideológicos y se manifiesta en todos los aspectos de la vida en las grandes sociedades industriales de la actualidad.

El artista contemporáneo reacciona, en términos de Octavio Paz, contra la escisión cuerpo/no cuerpo impuesta por la sociedad cristiana (8). Un buen número de escritores destacados (Huidobro en *Altazor*, el primer Neruda, Octavio Paz, Cortázar, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Manuel Puig, entre otros), hacen del cuerpo el centro de la experiencia humana, escriben sin darle un tratamiento especial a las relaciones eróticas. El vocabulario cobra la naturalidad y dignidad que las buenas costumbres le negaron.

Pero eros no tiene rostro ni cuerpo. En las últimas décadas el afán de realizarse en libertad coloca al hombre y a la mujer en la misma línea, desapareciendo las artificiales fronteras de los lenguajes apropiados a cada uno, hasta que poco importa ya, en la literatura que realmente puede concernirnos, el sexo del escritor. Con razón ha escrito Guillermo de Torre: «Las creaciones de calidad, aquéllas donde aflora una personalidad auténtica, son asexuadas. No pueden definirse ni valorarse en función de lo masculino o lo femenino, atendiendo únicamente al sexo del escritor» (9). En la poesía de la mujer también se encuentra una renovada imagen del amor; desaparece el tono confesional e intimista, el desbordado sentimentalismo que conduce, con demasiada frecuencia, a la sublimación de lo erótico. Realidad, deseo y lenguaje se funden, exentos de vaguedades y de abstracciones, sin hedonismos superficiales. Sirva de ejemplo de la nueva dicción amorosa, *Poemas de amor* (1962) de Idea Vilariño, libro de sensualismo interiorizado, donde el amor es tratado sin ninguna sacralización, con un lenguaje natural y comunicativo, despojado de pateísmos y de la enfática retórica que marca tanta poesía «femenina» (10).

En este contexto la poesía de Cristina Peri Rossi ilustra muy bien la búsqueda de un nuevo lenguaje que comprometa al ser entero y la cristalización de una nueva conciencia poética en el mundo actual. De *Evohé* a *Lingüística general*, la poesía de CPR busca reencontrarse en el estado natural, el del amor. Todos sus libros están marcados por el signo del amor, el signo del deseo. Deseo se lee como liberación. Si bien en su primer libro de poemas, *Evohé*, el erotismo de los cuerpos es una obsesión casi exclusiva, en su poesía más reciente el erotismo se halla entrelazado con preocupaciones de otra índole, en un contexto más vasto y diverso. En *Evohé* surge con virulencia subversiva el lenguaje de la pasión, la autoafirmación individualista, liberadora del deseo corporal reprimido, sin escamotearse el carácter homosexual de su pasión. En los libros de poesía posteriores a su exilio en 1972, el erotismo sigue estando presente, y aún de manera central; pero nuevos factores modifican el tono y el alcance de su poesía (11). El lirismo subjetivo de *Evohé* cede paso en *Diáspora, Descripción de un naufragio* y *Lingüística general* a la inserción de la creación literaria en la historia social y a un sondeo cada vez más reflexivo de las circunstancias inmediatas (las injusticias de la represión política, el exilio de un pueblo, la afirmación de la libertad del ser en un contorno militante), sin desentenderse de la atracción amorosa, que tiene siempe como centro de hechizo el cuerpo de la mujer.

La dialéctica del deseo no se reduce, en la poesía de la escritora uruguaya, a una formulación única, sino que toma, principalmente, cuatro caminos: la expresión directa y espontánea, reveladora del afán actual de nombrar las cosas con su nombre; el giro irónico y hasta sarcástico, que corroe lo habitual; el fasto verbal, con un propósito fundamentalmente lúdico; y la elevación del deseo a proporciones míticas, la reconciliación con el mundo natural. Cuantro caminos que, en última instancia, se reducen a uno solo; movido por el deseo, el hablante genera posibilidades de liberación de la prisión mental, de rebelión del cuerpo y de la palabra, de comunión con lo otro. Veamos, brevemente, estas líneas dominantes de la poesía erótica de Cristina Peri Rossi.

El placer de tratar con soltura y desenfado el amor responde a la necesidad de naturalizar las fuerzas de los instintos. Así, por ejemplo, la insaciable bacante,

> *se echa desnuda en el sofá,*
> *abre las piernas*
> *se palpa los senos de lengua húmeda*
> *mece las caderas*
> *golpea con las nalgas en el asiento*
> *ruge, en el espasmo* (12)

El impacto de esta poesía radica en su espontaneidad, en la sintaxis comunicativa y despojada, que dota de contenido nuevo al tema del amor: «con la lengua tibia se raspa el sexo» (*D* 37). La expresión libre de clisés inhibidores, los olores y las texturas del cuerpo de la mujer, la dicción minada de ironía, arma desmitificadora, libran al poema de encubrimientos habituales. En la poesía de

CPR reaparecen sin cesar vocablos emblemáticos del deseo (niña, mujer, pubis), que se convierten en signos de la oposición entre la naturaleza y la cultura, como diría Claude Lévi-Strauss. Las reiteradas alusiones a las relaciones prohibidas por el sistema de normas que la sociedad acepta —el homosexualismo y el incesto— sin conciencia culpable ni sublimación alguna, constituyen un ejemplo más del afán de recoger en la poesía la experiencia humana en su totalidad.

las niñas que llevabas
a lomos de los versos
sus pubis rosados
humedeciéndote el vestido

(*D* 86)

Todo *Evohé* es un largo y minucioso poetizar sobre el cuerpo de una mujer. En *Diáspora* el deseo se encarna en sucesivas transfiguraciones de niñas que crean espontánea y libremente las normas de su vida en juegos infantiles, inocentes sobrevivientes de un mundo natural, ajenas a la inundación cultural:

Amabas a las niñas
porque su lenguaje
volaba libre
sin obligaciones
desconociendo las leyes fundamentales
esas que impiden llamar alero
a una porción de harina y George Tralk
al horno

(*D* 58)

La poesía de CPR está regida, desde el comienzo, por una actitud lúdica, el festín del lenguaje, que la autora condensa en dos versos de *Diáspora*:

Primitiva participas del rito de la palabra
como si fuera un juego

(*D* 22)

Una y otra vez el impulso lúdico asoma en sus versos; naturalizar el placer del cuerpo, transfigurado en un acto libre y alegre, en una actividad espontánea y natural que no tolere la solemnidad de las reglas que precisen nuestra cultura, es un modo de reconciliarse con el mundo y consigo mismo, en plena libertad.

En *Evohé* la palabra y la mujer se condicionan mutuamente y llegan a ser sinónimos: «La mujer pronunciada y la palabra poseída» (*E* s.p.) es una hipálage usual de su pensamiento. El modelo sintáctico suele ser muy simple; la lenta y lujuriosa reiteración de dos sustantivos (palabra y mujer), que se entrecruzan sin ninguna transición explícita:

Mujer, vuélvete. Palabra, regresa. Mujer, regresa.
Palabra.
vuélvete. Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma,
regresa.

Mujer vestida de palabras,
Cuando quiera te desnudo.
Quedarás laxa y tersa, tenue e ingrávida.
Te liquidarás como humo.

(*E* s.p.)

En *Descripción de un naufragio* CPR cubre el cuerpo de la mujer con un fastuoso río de imágenes; el renovado deseo tiende a manifestarse en alegorías marinas, en imágenes que se desdoblan en variaciones de un motivo único:

Aproximarse a la costa, a otro buque,
tomar por asalto a la mujer que está dormida
y sueña un mar de aguas profundas, de arenas bajas;
aproximarse a un buque
tomar por asalto a la mujer dormida
arrimarse a la costa
dejar en la superficie
una bandera que vigila,
hacer señales,
abordarla con dulce grito,
aproximarse con las torres altas
las velas desplegadas,
la proa del buque apuntando
hacia su vientre rosado, profundo,
los costados sudorosos, iodados,
las caderas, se movientes.

(*DN* 64)

En *Diáspora* abunda la experimentación fónica, el puro goce con el sonido de las palabras y con la propiedad encantatoria del lenguaje:

Yo la amaba
la miraba
la amuraba
la moraba
la habitaba
la halaba
La muraba
la bariba
la
gran
mora.

(*D* 14)

Desde esta perspectiva sus poemas son una cacería de la palabra y una cacería de la mujer. Las palabras se tocan, saltan, dialogan, crujen, gimen, hurgan, se desvisten, aman y, ante todo, se proponen el reconocimiento del cuerpo como posibilidad liberadora. El placer erótico es análogo a la actividad de escribir:

«Discúlpame, / la literatura me mató / pero te le parecías tanto» (*D* 45). Quizás el desarrollo más espléndido de la erótica del lenguaje como cuerpo, del impulso lúdico, y de la fusión entre el lenguaje, el arte y el erotismo se halle en «Cacerías para un sordo enamorado». Es un largo texto que habría que transcribir íntegro; citamos sólo el comienzo:

Me pasé el día recortando palabras para ella.
No era fácil, porque había palabras duras y cortantes
que no se dejaban asir con docilidad;
las perseguía con las tijeras pero ellas fruncían el ceño
abrían las piernas, amenazaban arrojarse desde el balcón a la calle.
A veces las sorprendía distraídas,
pero cuando despertaban de su sueño de extranjeras
comenzaban a gritar y a rebelarse,
en un estallido de fricativas por el aire,
deshaciendo los espejos y los muebles.
Más fácil era atrapar a las que dormían
echadas sobre el sofá, como una playa,
pero eran palabras lúbricas y haraganas
perezosas de expresar y de pronunicarse.
Persiguiendo una palabra que tenía muchas piernas
hice tanto ruido que alguna gente se asomó por la ventana
«Es el vecino —comentaron—
Caza palabras. Deberíamos ayudarlo».
No sabían que era un regalo solitario.

(*D* 78)

En *Lingüística general* la experiencia del amor anticonvencional asume una formulación más honda y reflexiva, introduciéndose abruptamente giros irónicos, el desplante juguetón y hasta sarcástico que distingue a su poesía.

Esta noche, entre todos los normales,
te invito a cruzar el puente.
Nos mirarán con curiosidad —estas dos muchachas—
y quizás, si somos lo suficientemente sabias,
discretas y sutiles
perdonen nuestra subversión
sin necesidad de llamar al médico
al comisario político o al cura

(*LG* 73)

La constante lúdica en la obra de CPR constituye un acto de apertura, un ejercicio de plena libertad, este espíritu juguetón cumple la función de corroer el sentido común y la escala de valores estatuidos y previstos. El juego es, en fin, un intento de reconciliación con el mundo, bajo nuevas banderas.

La civización moderna ha perdido el contacto con las fuerzas primordiales, con el proceso cósmico. El amor es la vía natural de acceso al orden universal;

a través del amor nuestros actos recobran su sentido original. En la poesía de CPR la mujer es el eje del universo, integrada a las fuerzas naturales que animan el mundo, ante todo, a formas del agua vivificante. La mujer «lleva, en sus palmas redondas, agua de todos los lagos... Y cuando habla, / es como si golpeara los lagos de sus manos» (*LG* 56). La inmersión en las aguas fertiliza la vida y simboliza una abolición de la historia. El deseo de reencontrarse en el amor, en un ámbito natural integrado al cosmos, recurre insistentemente en la poesía la CPR:

Y muy lentamente sobre ella arrodillada
dejarse ir
en remolino
hacia la honda cavidad
que hierve en su interior.
Muy lentamente
penetrar allí
apartando la humedad de las olas.
Hacer que el agua
lama sus costados
el costado de sus botas;
dejar
que los musgos y los líquenes
le trepen los muslos y las nalgas.

y por último la cabeza,
donde los líquenes y los musgos chorrean,
como si se tratase de una estatua
robada
al fondo vegetal del mar

(*DN* 67-68, 71)

La disolución de las formas en las aguas equivale a una regeneración o nuevo nacimiento, multiplica la potencialidad vital (15). Todo lo viviente procede de las aguas. Como dice Bachelard —siguiendo a Michelet— el agua de mar es el primer alimento de todos los seres (14). El renacimiento en el amor, reaparece en la poesía de CPR por medio de una imagen paradisíaca y desmitificadora, en un modificado rito bautismal:

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

(*DN* 17)

La identificación de la mujer con formas del agua libre es total. «Como si caminara sobre un firmamento líquido» (*LG* 57), la mujer aparece modelada

por el mar, como un ser integrado al espacio acuático, asociado con organismos en permanente regeneración:

Poblarla de hierbas y de plantas
acarrear desde la distancia
menudas hojas
hilos de tallo
flores frescas
hormigas negras
que vengan a depositarse encima de su vientre.
Allí plantar la palma
y el plátano blando
allí cultivar el trigo
convocar a las abejas que liben
en los panales de su piel
sin olvidar el canto;
allí instalar los abrevaderos
donde irían a beber
los bueyes de mis hojos
ahitos de rumiar en tus entrañas
allí cavar el pozo
manantial de toda agua
que he de beber en las fontanas

(*DN* 72)

La armonía con las fuerzas primordiales abre paso a otra realidad; el agua, elemento que precede a toda forma o creación, reintegra a la mujer a un estado auténticamente natural, alejada de todo artificio, convención o regulación social que neutralicen sus más espontáneas manifestaciones. En contraste con la historia, la convivencia en el reino anhelado reconcilia la existencia desgarrada entre opuestos:

Como si toda la calma del mundo
se hubiera alojado en su cuerpo, sobre su piel
para tenerla así,

muda
blanca
estacionada,
aliviada del tiempo
de citas y de ciudades

(*DN* 17)

El amor constituye el impulso profundo de toda la obra de Cristina Peri Rossi. Pero la poesía de la escritora uruguaya se explaya en múltiples direcciones y reducirla a una sola nota sería mutilarla. En efecto, lo que distingue a su poesía es la escritura plural. La tentativa de fundir lenguajes, la violenta distorción de la unidad de tono y estilo, el carácter proteico de su obra, que pasa con natu

ralidad de lo lírico a lo narrativo, de lo alegórico a lo directo, de lo social a lo lúdico, de lo provocador a lo reflexivo, le da a sus textos una notable capacidad de irradiación. La transgresión como acto de libertad hace maleable el mundo, en ello reside la clave de la aventura poética de Cristina Peri Rossi

NOTAS

(*) Profesor de la Universidad de California.

(1) Octavio Paz, *Posdata*, 14.ª ed. (México: Siglo XXI Editores, 1980), p. 27.

(2) Julio Cortázar, «Que sepa abrir la puerta para ir a jugar», *Último round* (México: Siglo XXI Editores, 1969), p. 147. Y Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* 2.ª ed. (México: J. Mortiz, 1978), passim.

(3) Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., passim.

(4) Guillermo Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», *Eco*, n.º 198-200 (abril-junio 1978), pp. 619-260. He tenido muy en cuenta el libro de Sucre. *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila, 1975).

(5) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, 3.ª ed., tomo 2 (Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), p. 277.

(6) Julio Cortázar, *Último round*, op. ci., pp. 147-148.

(7) En el segundo canto de *Altazor* aparece ya el cambio de la naturaleza misma del erotismo. Véase, Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, op. cit., pp. 397-398.

(8) Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., passim.

(9) Guillermo de Torre, «Prólogo» a *Montaña adentro* de Marta Brunet. Citado por Celia Correas de Zapata, *Ensayos hispanoamericanos* (Buenos Aires: Corregidor, 1978), p. 58. Virginia Woolf, en su estudio de la mujer y la narrativa, razona que la literatura, de mayor importancia es andrógina, que el escritor debe superar las limitaciones de su sexo para crear gran literatura. Véase, Virginia Woolf. *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1929).

(10) Sobre la poesía erótica actual véase el interesante ensayo de Cristina Peri Rossi, «La poesía de los jóvenes: el incendio y los fastos», *El Uragallo*, año 6, n.º 35-36 (nov.-dic. 1975), pp. 29-35.

(11) *Evohé* constituye una excepción en la obra literaria de CPR. En su narrativa el erotismo y la conciencia social se enlazan desde el primer libro de relatos, *Viviendo* de 1963. Véase mi «Una experiencia de límites: la narrativa de CPR», *Revista Iberoamericana*, por aparecer.

(12) *Diáspora* (Barcelona: Lumen, 1976), p. 36. Los otros libros citados son: *Evohé* (Montevideo: Ed. Girón, 1971); *Descripción de un naufragio* (Barcelona: Lumen, 1975); *Lingüística general* (Valencia: Ed. Prometeo, 1979), En adelante, al citar indicamos sólo las iniciales de los libros (*D*, *E*, *DN*, *LG*, respectivamente), seguidas del número de página, excepto para *Evohé* cuyas páginas no están numeradas.

(13) Vid. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid; Guadarrama, 1967), pp. 127-129. Y Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Edit. Labor, 1969), pp. 62-64.

(14) Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 181

CRISTINA PERI ROSSI

Nacio en Montevideo, Uruguay, el 12 de noviembre de 1941. Es licenciada en Filosofía y Letras. Desde muy joven y hasta que se viese obligada a abandonar su país, enseñó literatura. En 1963 publicó su primer libro de cuentos y a partir de entonces se dedicó tanto a la prosa narrativa (cuento y novela) como a la poesía.

Algunas de sus obras fueron escritas en Uruguay; otras en España, donde vive desde 1972. Aquí obtuvo el premio de poesía «Palma de Mallorca», 1975; el «Benito Pérez Galdós» de cuento, 1976, y el «Puerta de Hierro», 1982, también de cuento. Se dedica al periodismo, colaborando en distintas revistas y periódicos de la península como *El País, La Vanguardia, El Viejo Topo, Triunfo, Quimera, Barcarola, Hora de Poesía*, etc.

UBERTO STABILE

Nació en Valencia en 1959. Termina estudios de Geografía e Historia en la sección de Historia del Arte en 1981, por la Universidad de Valencia. Coordinador y fundador de *Bananas* (Revista de creación literaria, 1979-1980). *Obra abierta* (cine y poesía, 1981). *Cuadernos del Mar* (colección de poesía 1980-1983).

Ha colaborado en diversas publicaciones y periódicos del país; *Diario de Valencia, Noticias al Día, Reüll, Información, Malahierba, Quervo, Abalorio, Llirs entre Cards*, etc. En 1982 se le concede la Beca de ayuda a la Creación Literaria de la Diputación de Valencia. También ha colaborado como profesor en el Departamento de Estética de la Facultad de Valencia.

En la actualidad dirige la Editorial Malvarrosa, de Valencia.

Libros publicados (poesía): *En torno a un mar* (1979), *Distrito marítimo* (1981), *Haiku romano* (1982), *El estado de las cosas* (1982), *Hermosas escenas de la noche* (1984).

BIBLIOGRAFIA

Títulos publicados en Uruguay

Viviendo (relatos), Montevideo, Editorial Alfa, 1963.
Indicios pánicos (relatos), Montevideo, Ed. Nuestra América, 1970.
Evohé (poemas), Montevideo, Ed. Girón, 1971.

Títulos publicados en España

Los museos abandonados (relatos), Barcelona, Ed. Lumen, 1974.
El libro de mis primos (novela), Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1975.
Diáspora (poemas), Barcelona, Ed. Lumen, 1976.
Descripción de un naufragio (poemas), Barcelona, Ed. Lumen, 1976.
La tarde del dinosaurio (relatos), Barcelona, Ed. Planeta, 1977.
Lingüística general (poemas), Valencia, Ed. Prometeo, 1979.
La rebelión de los niños (relatos), Caracas, Ed. Monte Avila, 1980.
Indicios pánicos (relatos), Barcelona, Ed. Bruguera, 1981.
El museo de los esfuerzos inútiles (relatos), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1983.
La nave de los locos (novela), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1984.
La mañana tras el diluvio (poemas), Gijón, Ed. Noega, 1985.
Europa despues de la lluvia (poemas), Ed. Seix Barral (en prensa).

ANTOLOGIA POETICA

CORRESPONDENCIA CON ANA MARIA MOIX
(Fragmentos)

IV

Y si muy borracha de ti y de mí
en la Plaza España me pongo a contar palomas,
no olvides, Ana María,
que los conquistadores sois vosotros,
vuya la espada
vuya la pólvora
vuyos los indios que castrasteis
vuyas las princesas desgonzadas
vuyos los palacios
Está bien que una hepática descendiente
—vuyas especies estropearon el estómago—
se ponga a contar palomas
donde ustedes solamente contarían los panes.

(De *Correspondencia con Ana María Moix*)

V

Por esta vez, cállate.
Desde tu abuela, cállate.
Esta histora me la contó Jean Paul Sartre en 1941,
cuando la guerra aún no había terminado
pero una generación enferma
—no seguramente la que desapareció luchando en las cloacas
de un París sitiado de una Praga que ardía como castaña—
ya hacía escuchar su cisne desahuciado.
Después la cantó Juliette Greco en los bares,
aunque lo mejor estaba en el pelo,
que no se lavaba nunca,
para que tuviera precisamente esta caída.
Después la recogió Henry Miller,
que no había estado en Corea porque ese día justamente tenía una cita
con una estrella de Hollywood
(la estrella era de segunda mano, aunque él aseguró que era de enésima,
por esa tendencia suya a exagerar)
que lo presentó a un periodista amigo suyo que lo presentó a un accionista
de la bolsa que lo presentó a la compañía Kolynos
—el Jefe de Publicidad consideró que los avisos que escribía Henry Miller
eran sencillamente impublicables—
que lo presentó a un corredor de lubricantes,
que tenía un amigo en el correo el cual lo recomendó a un paciente de un psi-
que lo presentó a un lector de Penguin Books [coanalista
que lo editó. La historia causó furor, porque si bien Jean Paul Sartre
era un filósofo, y Juliette Greco una corista,
Henry Miller era un viril,
y eso siempre vende.
Durante mucho tiempo todo el mundo habló de la virilidad de Henry Miller
que se curaba de sus eyaculaciones literarias en un campito que tenía en Big Sur,
donado por la Iglesia de los Santos Apóstoles en 1898 a un teniente del Ejército
que lo perdió al póker con el abuelo de Henry Miller, [Azul,
el cual se dedicó a la cría de ganado porque no pudo ser torero.
En el campo de Big Sur no pastaban las ovejas,
pero en cambio crecían espléndidos los naranjos.
Allí fue en cura de reposo Henry Miller,
aconsejado por un adivino de Boston que sostenía que las naranjas eran afrodi-
Ese año cundió una peste entre los naranjos, [síacas.
pero igual Henry Miller se recuperó de aquello de lo cual debía recuperarse
por lo que fue propuesto como candidato para el Premio Nobel,
que no llegó a recibir porque su número no salió premiado en el sorteo
Aunque él escribe en esperanto, que según los académicos suecos es el
lenguaje universal. El del amor

De Henry Miller la historia pasó a Allen Ginsberg,
pero él, en lugar de contarla, se la inyectó en las venas. Ahorró papel
y provocó, además, una nueva corriente cinematográfica,
aunque no llegó a provocar una corrida bancaria, que era su secreta aspiración
[desde 1929, en que
su padre, jugando al ludo, perdió los cinco dólares que le había prometido
para comprarse marihuana o un gigoló, no recuerdo bien.
La historia, Ana María, tú la leíste en Herman Hesse, que además de ser alemán
es un pesado,
y no queda bien citarlo cuando uno conversa con Barral,
del mismo modo que ya no hay que contarle a los niños el cuento de Caperucita,
porque le hace mal a los psicoanalistas.
Y al final, yo no vine a España a que entre copa y copa,
alguien me contara aquella vieja historia
que ya sabía mi abuelita.

VI

Y tú me dirás que esta historia ya te la han contado,
que te la contó tu hermano una vez que fueron juntos al cine
porque él tiene miedo a la oscuridad;
después te la enseñaron en el colegio donde todo el mundo hablaba
de la Revolución Francesa
que es la única revolución que se puede citar sin rubor
porque es la historia de la puta madre que nos parió;
y además te la contó un tío abuelo que fue a la Unión Soviética
a ver El Lago de los Cisnes bailado por el Bolshoi
y te la volvió a contar un chino escapado de la China Roja
porque adoraba a Chopin y a George Sand, dependía del día:
si estaba nublado, prefería a Chopin, naturalmente,
si hacía sol y tenía ganas de ejercicio, prefería a George Sand
cabalgando en traje de travestie.
En realidad la historia ésa la inventó un indio que se salvó de la
cristianización pero no de la muerte,
indio llamado Tupac Amaru,
indio que vosotros no conocéis porque Cortés se olvidó de citarlo en sus Cartas
[apócrifas,
y porque era reacio a los espejos que los españoles cambiaban por oro:
tenía una deformación en la nariz, detestaba los espejos
y organizó la revolución, para eliminarlos.
Vosotros exterminásteis a su raza
dado que no podíais vivir sin oro
y ya se os había agotado la provisión de espejos,
de modo que durante un tiempo la historia se perdió.
Pero otro indio, llamado Atahualpa, la recogió en un cuaderno de doble raya,
ésos en los que vosotros les enseñábais a escribir la palabra Dios
y la palabra España y la palabra resignación,
y fue de esta forma leída por otro indio llamado Che Guevara,
al que intentaron en vano seducir con un contrato de la MGM
pero era un indio terco. Se fue a Bolivia donde la conspiración internacional
supo matarlo,
y desde entonces la historia se difunde clandestinamente,
no tanto como para que su rumor no inunde vuestras playas
ésas donde vais a tomar el fresco los días de verano
y donde indios disfrazados de fotógrafos y charcuteros
os cambian sus propios espejos por pesetas,
con las cuales organizar secretamente
la Revolución Francesa

LINGÜISTICA GENERAL

1

El poeta no escribe sobre las cosas,
sino sobre el nombre de las cosas

2

Ningún poema sobre la puesta de sol
llamada también ocaso
o atardecer
trata en sí de la puesta de sol
sino de las refracciones idomáticas
de un ocaso que en nuestra lengua tiene
reminiscencias de azar,
que por otra parte recuerda al azor,
sin el cual, difícilmente, existe el atardecer

3

Todo poeta sabe que se encuentra al final
de una tradición
y no al comienzo
por lo cual cada palabra que usa
revierte,
como las aguas de un océano inacabable,
a mares anteriores

—llenos de islas y de pelícanos,
de plantas acuáticas y corales—

del mismo modo que un filamento delicado
tejido por una araña
reconstruye partes de una cosmogonía antigua
y lanza hilos de seda hacia sistemas futuros,
llenos de peces dorados y de arenas grises.

4

Aster
La primera palabra de cualquier poema
es la inconsiente portadora
de fábulas anteriores y olvidadas
y traslada hacia el futuro
una pequeña constelación de animales familiares
y fraternos.

5

Escribo porque olvido
y alguien lee porque no evoca de manera
suficiente.

6

Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar
no están

7

Es bueno recordar —frente a tanto olvido—
que la poesía nos separa de las cosas
por la capacidad que tiene la palabra
de ser música y evocación,
además de significado,
cosa que permite amar la palabra *infeliz*
y no el estado de desdicha.
Todo lo cual podría no volver a ser dicho si el lector
—tan desmemoriado como cualquier poeta—
recordara un poema de Joao Cabral de Melo Neto:
Flor es la palabra
flor, inscrita
como verso en el verso,
que leí hace años,
olvidé después
y hoy he vuelto a encontrar,
como tú, lector,
haces ahora.

8

El poeta se parece al profeta,
es verdad,
no sólo en el hecho de ser oído por escaso
número de gentes,
sino porque como aquél,
aspira a salvarse de la muerte
a través del verbo.
Aunque sea un verbo profano.

(De *Lingüística General*)

ITINERARIO

Veinticuatro de mayo. Comienzo del viaje.
Aunque con propiedad
sólo en los aeropuertos y en las dársenas
los viajes simulan tener un fin o un principio
y aún sin conocer el nombre del lugar
hacia donde se va o el nombre de la ciudad
a la cual se llegará —Venecia tiene nombre de agua
de mujer y de vidrio,
Rímini de campanarios—
la sola palabra *viaje*
convoca reminiscencias antiguas:
todos los viajeros que alguna vez emprendieron camino
y todos los poetas que cultivaron la metáfora
como ciudades de un viaje imaginario,
sin traslado.

(*He soñado tanto, tanto,*
que ya no soy de aquí.)

(De *Lingüística General*)

ULTIMA ESTACION: REGRESO
RIMPATRIO
RETOUR
RETURN

Como los embajadores ingleses regresan en el cuadro de Carpaccio
—Ciclo de Santa Ursula—
retorno con el perro de la nostalgia hambriento
no cansado de ver aguas de ríos y canales
sino este lento tránsito de uno a otro
este yo en plural no idéntico a mí misma
y que siempre me traiciona.
Habrá nombres para esto
es seguro en los ensayos de Lacan
o en el método del recurso:
otra vez y ya en tierras conocidas
(*Volver*, cantado por Gardel, *partir es morir un poco,*
la mar que es morir, carta de mamá esperando,
Maiacovsky: los poetas, monstruos antediluvianos
con cola
y el uso del paréntesis aprendido a edad temprana
por leer desmesuradamente a William Faulkner
por él mismo
o en versión Onetti; atribuido, también, según Brenan,
al delito de extraviarse por los múltiples senderos
—ahora llamados polisémicos— de *A la recherche du temps perdu*)

leeremos los poemas de Li-Po
de antigua sabiduría
escucharemos un disco de Elis Regina
y a la noche quizás salgamos a pasear
tú o yo vestida de varon
y la otra de mujer
como consagra
el uso de la especie
y consejo divino:
Creced y dividíos
Multiplicaos en vano

(De *Lingüística General*)

DIASPORA

Con la túnica larga
que le compraste a un marroquí en Rabat
y ese aire dulce e impaciente
que arrastras por la plaza
las sandalias sobre el polvo
el pelo largo
bajo la túnica nada
si se puede llamar nada a tu cuerpo
quemado por los soles de Rabat
más la pasión que despertaste en un negro en las calles de Cadaqués
que no son calles
sino caminos de piedra
y olímpica te sentaste en el bar hippie
rodeada de tus amigos de túnicas y pelos largos
a beber oporto y fumar hashis
ah qué melena te llovía sobre los hombres esa tarde en Cadaqués
con aquellas ropas que desafiaban las normas
pero eran otras normas
las normas de la diferenciación
de acuerdo
cambiemos un burgués por otro
ah qué túnica arrastrabas sobre las piedras
peregrinación como aquella
solamente Jesucristo la emprendiera
Nada tenía que hacer en Cadaqués más que mirarte a los ojos
mientras tú viajabas en hashis en camellos casi blancos de largas pestañas
que acariciaban como los ojos de una doncella
sé que te gustan las mujeres
casi tanto como los negros
casi tanto como los indios
casi tanto como te gustan las canciones de Bárbara
yo no tenía nada que hacer en Cadaqués
más que seguirte la pista
como un perro entrenado
buscarte

calles empinadas
casas blancas
el sol del Mediterráneo
viejo sol
cálido sol
ah no me mires así
te perdí en Rabat
te busqué en lancha
pequeño Cadaqués
las niñas pálidas que fuman hashis y pasean en camellos de largas pestañas
en el maldito bar de hippies
no me dejaron entrar
juré que no tenía cuenta bancaria
es cierto
¿Cómo explicarles el azar?
No tengo auto
no tengo televisor
no tengo acciones ni crédito bancario
por casualidad
el viento me trajo a Cadaqués
estoy buscando a la niña de la túnica larga
la que se pasea por las calles
como Jesucristo
y va dejando atrás
negros borrachos
amigos muertos
y un roce de sandalias
Tus amigos
no me dejaron entrar a la boîte
el agua había caído toda la tarde
me preocupé por tu pelo
tu cabello mojado
hay que ser cuidadoso
me desvelo por ti
el campanario dio otro cuarto
¿estarías escondida en el confesionario?

Ah Bárbara
no me mortifiques
deja a esa niña en paz
quiero verla caminar por Cadaqués
y tener un estremecimiento de címbalo
vibrar en el aire
como el agudo de un vaso
Ah Mediterráneo
suelta esa niña
déjala bogar en mi memoria
su fascinación de túnica pálida
el silencio que envuelve su paseo por las plazas
la fricción de sus sandalias
suavemente sobre el polvo
convienen más a mi memoria
que a tu historial de aguas
En Cadaqués un pájaro negro se paseaba
tan negro como un cuervo
tan gris como el reflejo del Mediterráneo en las ventanas
aquella tarde que llovía en Cadaqués
y con paso ligero pero digno
con velocidad y nobleza
—sin dejar caer los tules ni los chales—
como reinas que huyen majestuosamente
las lanchas volvían de sus citas
al amarradero de la playa
Y mientras te buscaba
observé que el famoso altar de la iglesia
era un poco recargado
un problema de formas excesivamente hinchadas
un embarazo eterno
algo difícil de largar
Demasiado oro para mí
mientras sólo dos viejas comulgaban
y una pareja de hippies observaba la ceremonia
con delectación no exenta de ironía
—una cultura de rituales—

y maldito sea
¿es que no se te había ocurrido refugiarte en la iglesia
en el altar mayor recargado de oro y púrpura
esa tarde que llovía en Cadaqués,
protegiéndote de la tramontana?
De modo que salí
justo a tiempo para escuchar que desde un lugar
salía una música
salía una música
que te juro no era Bárbara cantando *A peine*
una música y un cantor que venían de lejos
de un país que tú no conocías y era mi país
el país abandonado en diáspora
el país ocupado por el ejército nacional
una música y un cantor que yo había escuchado en mi infancia
que no fue una dorada infancia en Cadaqués con paseos en bote
—Marcel Proust—
y pesca submarina
y Bárbara ya no perseguía a la niña de túnica larga
y tuve frío por primera vez en Cadaqués
y cuando alguien me habló en francés
le contesté hijo de puta
y cuando vi a dos hippies abrazados les grité hijos de puta
y cuando una holandesa me preguntó algo mostrándome un mapita en su deli-
le dije hija de puta [cada mano
y ya no estabas en Cadaqués,
lo juro,
todas las túnicas eran túnicas sucias
y nadie usaba sandalias
y me son indiferentes todas las mujeres
todas las tierras
todos los mares,
Mediterráneo, poca cosa,
Cadaqués, piedra sobre piedra,
tú,
nada más que una niña viciosa.

(De *Diáspora*)

PAISAJE SENCILLO

Y caminando por los jardines del palacio de Buckingham
te dije
«Y además no es necesario pasear por Europa
para llenar los poemas de nombres tradicionales»
Me miraste ofendida,
porque a las cinco tenías cita
con la tumba de William Blake.

(De *Diáspora*)

PAISAJE ICONOCLASTA

«Conozco un poeta que llena sus versos
con nombres de lugares prestigiosos
y jamás ha salido de su cuarto,
en un barrio suburbano»
te dije, caminando por el Bois de Boulogne.
«Ni creo que haya visto un Van Eyck verdadero»
proclamé
«pero sus poemas están lleno de su atmósfera»
Tú te inclinabas ceremoniosa ante la paleta de Pizarro.

(De *Diáspora*)

PAISAJE DE OTOÑO

Ibas por la calle de paraguas
los árboles estaban verdes
y al pie de la escalinata de la gran Biblioteca Central
me acordé que esa tarde no había ido a visitar aquel museo
que me recomendaste,
porque distraído
pasé el tiempo siguiendo a una niña.

(De *Diáspora*)

PAISAJE CLASICO

Cuando las amadas pueblan con palabras cotidianas
el retablo donde solíamos dormir
bueno es ser el escriba de las amadas
y seguir la huella de sus pies desnudos
humildemente recoger esa gota de miel
que destilan sus labios o la toalla.

(De *Diáspora*)

PAISAJE DE INVIERNO

También me acordé de no haber buscado en la librería de usados
la edición de los Alcoholes que me pediste
porque en un jardín muy verde hallé a una niña de cinco años
saltando a la cuerda.

(De *Diáspora*)

DEL VERANO

No hubo paisaje porque todo lo incendió el sol
en cuyo centro
una niña muy roja saltaba a la cuerda

(De *Diáspora*)

APLICACIONES DE LA LOGICA DE LEWIS CARROLL

1. Ningún fósil puede estar traspasado de amor.
2. Una ostra puede estar traspasada de amor.
   Ella dulcemente deposita el fósil
   de la ostra que se había llevado a la boca
   en el borde del plato. Lo contemplaba después,
   melancólica, con cierta terura.
   —¿Es que acaso te dan pena?
   —Amo su constitución, su textura, la frescura de su piel,
   su áspero y antiguo sabor a mar.
3. *Ninguna mujer que coma ostras puede estar traspasada de amor.*

II

Algunos ánades están desprovistos de poesía
no su ánade rosada,
no su ánade escondida,
no su ánade recóndita
no el gorjeo de su ánade por las noches
entre sábanas púrpura
y alfombras carmesí.
No su grito de ánade
cuando se siente penetrada.

III

Lewis Carroll fotografiaba niñas vestidas
y a veces fotografiaba niñas desnudas
por afición a la fotografía,
por afición a las niñas
a las cuales dedicó un libro terrible
Alicia en el país de los espejos,
libro que desagrada a todos los niños
y despierta la curiosidad de aquellos adultos
que quisieran fotografiar niñas vestidas
niñas a veces desnudas
pero no se animan a hacerlo por carecer de espejo.

IV

Lewis Carroll era un presbítero llamado
Charles Dodgson
que durante una caminata por un parque
se enamoró de una niña conocida suya
llamada Alicia
por lo cual escribió un libro para niños
cuya protagonista es una irritante mujer
disfrazada de niña y llamada Alicia.
La Iglesia había prohibido el estupro
a los sacerdotes jóvenes,
pero no la escritura.

V

Si Charles Dodgson no hubiera sido Lewis Carroll
seguramente hubiera sido El Estrangulador de Boston.

VI

Lewis Carroll inventó las maravillas
porque cuando nació ya se habían inventado los espejos,
por lo cual no pudo inventar ni la literatura
ni la matemática ni la lógica,
    ni la violación de niñas.

VII

El reverendo Charles Dodgson
abandonó la Iglesia
cuando encontró en un espejo
una inscripción que decía
«Al viejo Charles Dodgson
le gustan las niñas».
Nunca supo si esa frase la había escrito
Lewis Carroll
o una muchachita, alumna suya,
llamada Alicia.
De todos modos, como el reverendo Charles Dodgson
era un hombre muy piadoso,
ese mismo día eliminó los espejos de su casa,
colgó los hábitos
y se dedicó a la fotografía.
Alicia escribió un libro
que se llama «Las maravillas de Lewis Carroll».

VIII

El viejo presbítero Charles Dodgson
amaba a Alicia, que amaba a Lewis Carroll,
que estaba enamorado de la lógica,
que no amaba a nadie,
porque carecía de espejo.

(De *Diáspora*)

MANUAL DEL MARINERO

Llevados varios días de navegación
y por no tener nada que hacer
estando la mar en calma
los recuerdos vigilantes
por no poder dormir
por llevarte en la memoria
por no poder olvidar la forma de tus pies
el suave movimiento de ancas a estribor
tus sueños iodados
                peces voladores
por no perderte en la casa del mar
me puse a hacer
un manual del marinero,
para que todos supieran cómo amarte, en caso de naufragio,
para que todos supieran cómo navegar
en caso de maniobras
y por si acaso
hacer señales
llamar con la o que es roja y amarilla
llamarte con la i
que tiene un círculo negro como un pozo
llamarte desde el rectángulo azul de la ese
suplicarte con el rombo de la efe
o los triángulos de la zeta,
tan ardientes como el follaje de tu pubis.
Llamarte con la i
hacer señales
alzar la mano izquierda con la bandera de la ele,
subir ambos brazos para dibujar
—en el relente nocturno—
las dulzuras lúgubres de la u.

(De *Descripción de un naufragio*)

ARBOLAR

Cubrir de árboles el bosque
Bosquejar una ciudad.
Circundar una mujer.
Cubrir de bosques una ciudad,
bosquejar una mujer,
circuncidar los árboles.
Pero antes,
poner de pie a la mujer
sobre cubierta,
las olas lamiéndole los costados,
la sal ascendiendo por los bordes,
la cubierta llena de sangre,
los pies mojados,
ella afinca bien las piernas sobre las tablas,
lejos nada una ballena,
cerca ronda un cachalote,
silba el viento entre las velas,
difícilmente la he erigido,
primero los pies,
caminos de agua;
después las piernas, columnas de sal;
luego las caderas,
cráteras de vino,
ánforas donde conservar
el aceite y el esperma de ballena;
más tarde la cintura
por donde he creído dar la vuelta al mundo
en derrota aventurera,
y por último la cabeza,
donde los líquenes y los musgos chorrean,
como si se tratara de una estatua
robada
al fondo vegetal del mar.
Como si fueras
una muerta muy blanca.

(De *Descripción de un naufragio*)

ARBOLAR

Poblarla de hierbas y de plantas.
Acarrear desde la distancia
menudas hojas
hilos de tallo
flores frescas
hormigas negras
que vengan a depositarse encima de su vientre.
Allí plantar la palma
y el plátano blando
allí cultivar el trigo
convocar a las abejas que liben
en los panales de su piel
sin olvidar el canto;
allí instalar los abrevaderos
donde irán a beber
los bueyes de mis ojos
ahitos de rumiar en tus entrañas
allí cavar el pozo
manantial de toda agua
que he de beber en las fontanas.
Allí los troncos y los tilos
los tallos las flores las fiestas
que perfumen mis mañanas;
allí la balaustrada
por donde deslizar mi mano
rumoreándote caricias
la escalinata de mé mol
allí la suave alfombra del pubis.
En ese bosque cazar los salvajes animales
refugiados en sus cuevas;
como un ejército, registrar toda la zona
tomando por asalto cada una de las casas
que guardas en el vientre,
relevar los muebles, las lámparas,
penetrar en los refugios
recorrer cada uno de los pliegues de tu piel.

Y finalmente, cuando toda el área haya sido registrada,
sometidos tus espasmos,
derrotadas tus defensas,
montar sobre tu vientre un astrolabio
para que por el cuerpo te mida las distancias
y cuando yo esté lejos
me envíe las señales,
tus agitaciones,
tus pequeños movimientos.

(De *Descripción de un naufragio*)

Y EN BIKINI VIMOS PASAR

Y en bikini vimos pasar
en síntesis la historia,
era una puta rubia
de grandes senos esponjosos
de los cuales pendían boquiabiertos
tres ministros y cinco generales,
indolente ella a veces les acariciaba la calvicie
cosquilleaba en sus cabezas con una serpentina
y del cuello desnudo le colgaban
sangrientos estandartes;
la historia bailaba una macumba,
los brazos descubiertos
los senos amplios palpitantes;
la historia bailaba en el Municipal
entre los rubios caballeros con smoking
y las damas con pelucas,
la historia dejaba colgar de sus brazletes
cinco negros perseguidos por el K.K.K.,
y de sus aretes, tres universitarios desangrándose.
«Ven a bailar —me dijo— la vida es corta»
ofreciéndome sus pezones como soles
dos platos carmesíes de furor
la historia era una prostituta,
a su cintura atada una multitud;
los hombres la rociaban con vino en las caves de París
ella respondía con una danza prohibida en Londres
los jóvenes le palmeaban las nalgas en Belfast
pero ella descubría su sexo
y mil bailarines locos
hundían sus bayonetas en esa selva
donde nunca más salir.
La historia bailaba una danza macabra en Birmingham
se entregaba a las macacos en Río de Janeiro
la historia se prostituía en los bulevares de Montevideo
y en las cafeterías de Shangai

era una envidiable puta rica
era rubia
era indecente
era incandescente
era legisladora y estadista
tenía unos senos maravillosos
impartía justicia en los tribunales
de sus lóbulos pendían los dientes de negros degollados
«En mi casa hay sitio para todos» proclamaba alegremente
invitándonos, abriendo su túnica como una puerta;
la historia hacía la calle en Brooklyn
amparaba bajo sus axilas a veinte generales,
la historia perfumaba sus sobacos
con el maldito aroma de la pólvora
y sobre su vientre la infame infantería jineteaba;
durante la primera noche murieron muchos miles
ella se paseó entre los cadáveres con los pies desnudos
que aplastaron hierbas y huesos,
dientes, pasto, sangre y barro;
ella se paseaba con una serpiente alrededor de los brazos;
llena de cursilería
«La vida es corta» proclamaba,
«Los navegantes, muchos»
medio loco quedé por su vientre
combado como una cúpula
y las caderas doradas se movían como velas
«Ven al mar, que es el morir» bromeaba
pero para llegar hasta ella
hubiera tenido que aplastar
los cadáveres de miles.
Ella bailaba una macumba en Maracaibo
ella se entregaba a los banqueros en Londres
y entrenaba a los agentes de la C.I.A. en California;
ella llevaba los dólares en el bikini,
y en la vagina, veneno.

(De *Descripción de un naufragio*)

LIMBO (*Limbo*, ODILON REDON)

El argonauta astral fue enviado a explorar los territorios desconocidos.

Avanzó, entre montañas nevadas
y ríos periféricos, congelados.

Hay sombras de cosas que no conoce

Sin embargo, se respira una suspendida inmovilidad

No se sabe dónde está.

Mira, con espíritu curioso,
esta tierra de nadie,
aparentemente desierta.

Cree —como el hombre primitivo—
estar a punto de una navegación
—el fin de la gravedad o de la muerte—

Pero teme haber entrado por error en el sueño de otro.

(De *Europa después de la lluvia*)

THOOISCHIP (EL BARCO DE HENO)

Fue una noche de abril.
Tomábamos café en el *Barco de heno*
frente al canal de antiguos pescadores
Las redes estaban tendidas quizás hacía muchos años
poetas y amantes pescaron en el Amstel
llegaron de lejos
con su carga de exilios y ambiciones
depositaron la maleta
el agua verde del Amstel se llenó de sueños
—He visto este puente en otra parte—,
te dije, balbuceante
(la taberna marrón flotaba como las casas
ambulantes del Amstel)
No importa —me dijo Bert, el marinero—
siempre se cree estar en otro lado.
Ahora sabía que navegábamos en el *Barco de heno*
sin rumbo fijo
a la deriva en las aguas complacientes
venidos de lo antiguo
con algo de animales antediluvianos
que lentamente aprenden a reptar.

(De *Europa después de la lluvia*)

EUROPA

Espulgada de pájaros salvajes
(Ya no cruzarán en invierno los lagos blancos.)

Fenecidas todas las luciérnagas
(Hijo mío: se parecían a esos puntos de luz
que ves en la montaña e indican el camino.)

Sin rocío.

Arrasados los peces de los mares.

Decrépitos los parques

Contaminadas las aguas y los canales:

¡Oh, inclina entonces tú también la frente
ante el mármol ruinoso de los antepasados!

(De Europa después de la lluvia)

LAS MUSAS INQUIETANTES

«Helena corre como una navaja abierta y uno se corta en ella».
(Inscripción en el muro de Berlín.)

El muro es blanco y rodea las dos ciudades:
como en los sueños,
una valla nos impide pasar al otro lado.

Apollinaire estuvo aquí,
cuando la ciudad todavía era una sola

y Lou, apasionada y violenta,
se le daba y se le negaba perversamente
(«Vulva que aprieta como un cascanueces»)

Me sonrío, esta mañana helada, en Berlín,
frente a la inscripción que alguien pintó
—alguien que también se corto en los bordes filosos de Helena—

El sol es mujer y la luna es hombre,
en esta ciudad de bosques infinitos
y lagos tenues.
«You are leaving the American Sector»
(«Sie Verlassen den Amerikanischen Sektor»)
anuncia el cartel, a pocos pasos de la tumba
de aquel muchacho que soñó con cruzar el muro
y cual Icaro,
cayó sobre las aguas.

You are leaving, se precipitan las hojas múltiples de los abedules,
the American, como en los sueños,
una valla nos impide pasar al otro lado
Sector: el sol —agonizante— mujer,
la luna —precoz— hombre,
y Helena es la misma.
Me sonrío, esta mañana helada, en Berlín,
pensando que he recorrido tantos quilómetros,
como Ulises, cruzado cielos y mares,
para descubrir que alguien —antes que yo—
había encontrado la metáfora adecuada para Helena
que corre de ciudad en ciudad
como una navaja abierta y uno se corta en ella.

TARDE DE LLUVIA

Suspensión transparente de la lluvia.

En tardes como ésta

las analogías vibran
como los objetos diversos
de la galera de un mago

Peces aparecen mezclados con luciérnagas

Palabras desconocidas cantan

en círculos infinitos

(las figuras de un viejo almanaque alemán)

Y ninguna frase —por extraña—

parece absurda.

(De *Europa después de la lluvia*)

LA VIDA EN EL FONDO DEL OCEANO

(*De un futuro manual de Historia*)

Y luego de habitar durante muchos siglos la superficie de la tierra,
descubrieron que la verdadera vida estaba en el fondo del mar

Allí construyeron sus casas,
cultivaron sus plantas y alimentos,
diseñaron los caminos.

El agua disolvió su agresividad

Convivieron con los peces
y con las plantas

Construyeron palacios de algas

olvidaron el automóvil y el teléfono

Les crecieron aletas en la espalda

la piel se volvió verde

al amarse se mecían como barcas

Sus monumentos

—gracias a Dios—

fueron desde entonces líquidos.

La memoria se hizo transparente.

(De *Europa después de la lluvia*)

NOCTURNO PLUVIOSO EN LA CIUDAD

De noche, bajo la lluvia
a lo largo de la avenida
la luz de una cabina telefónica
Un hombre llama ansiosamente
No hay tierra firme donde echarse a descansar
lejos un triángulo de luces amarillas
cómo resbala el agua en los costados
escaparates llenos de reflejos
el hombre dice: «Por favor, por favor»,
un borracho junto a un árbol
Grandes Rebajas
los autos pasan veloces:
si atropellaran a alguien no tendrían tiempo de detenerse
«Escúchame, por favor», dice el hombre
dos muchachos negocian un poco de hierba
en los diarios de esta mañana leí algo acerca de una gran catástrofe
no sé si terremoto o bombardeo
«Te quiero», dice el hombre,
antropoide en la vidriera telefónica
cae la lluvia
un travesti se pasea pide fuego
los travestis siempre piden fuego y se pasean
el agua le moja la falda le corre la pintura,
no se pueden comprar cosméticos baratos,
murieron dos mil o veinte mil,
ya no lo recuerdo,
hay un cartel que destiñe con la lluvia:
«Compañero, tu muerte no será en vano»
¿qué muerte no es en vano?
¿por qué la retórica de la vida
se convierte siempre en la retórica de la muerte?

Me gustaría saber adonde van las palomas con la lluvia
un locutor anuncia un detergente un bombardeo
«Escúchame», dice el hombre
se le acaban las monedas
Extraordinario show-sexy
Se ruega a las personas sensibles no asistir
Me dijeron que se trata de un caballo que fornica con mujeres
(la Sociedad Protectora de Animales protestó;
ninguna otra sociedad protestó)
es enorme la cantidad de personas no sensibles que hay,
según la foto del cartel,
Noches lluviosas donde cualquier suicidio es posible
hasta el de una mariposa contra la ventana
Del andén sale una música ambulante
el hombre no tiene más monedas
el travesti ligó
es increíble como en momentos decisivos algo nos falta
moneda o mirada
cigarrillo o mujer
a lo mejor se trataba de una inundación, no sé bien,
o quizás era el destripador de alguna ciudad inglesa
Se queda un instante indeciso en la cabina
registra a fondo los bolsillos
(¿extraerá una pistola o un cigarrillo?)
«*Vecchio, basso*», canta Mina en el amplificador
Una estrella de cine se consagró
un zapatero mató a su mujer
un padre a su hija
alguien bombardeó una ciudad
El hombre no encontró una moneda y se puso a caminar bajo la
lluvia.

(De *Europa después de la lluvia*)

FIN DE SIGLO

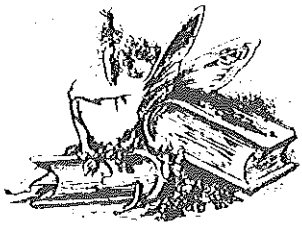
REVISTA DE LITERATURA

Redacción y Administración:
Apartado 1724
Jerez de la Frontera

PEÑA LABRA

PLIEGOS DE POESIA

Institución Cultural de Cantabria
Diputación Regional de Cantabria
SANTANDER



De este número monográfico dedicado a la poeta
CRISTINA PERI ROSSI
realizado por
UBERTO STABILE
se han editado seiscientos ejemplares en la
imprenta
OCMO
de
VALENCIA