

# LA INSENSATA GEOMETRÍA DE LA VIDA EN LOS MICRORRELATOS DE CRISTINA PERI ROSSI

*Fernando Valls*

*Universidad Autónoma de Barcelona*

Si es bien conocida la dedicación de la escritora uruguaya a la poesía, la novela, el cuento, el artículo y el ensayo, creo que no lo es tanto su cultivo del microrrelato —los primeros datan de su libro de 1970 y los últimos aparecen en un volumen de 2012—, aunque a ella no le guste distinguirlo del cuento y parezca sentirse, digamos, incómoda ante esta nueva denominación, que empezó a calar como tal hacia 1990. A pesar de todo ello, David Lagmanovich, uno de los mejores estudiosos del género, incluyó cinco piezas suyas —«Atlas», «La naturaleza del amor», «[Siempre imagino que mi madre...]», «[Cuando los alfiles se rebelaron]» y «[Ella me ha entregado la felicidad]»— en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), una de las recopilaciones del nuevo género que mayor influencia ha tenido.

Peri Rossi, además de su indiscutible condición de escritora ambiciosa e insatisfecha con los cánones establecidos, también se ha caracterizado por su temprano pensamiento feminista, explícito y militante, estrechamente unido a su lesbianismo, con una presencia significativa —no podría ser de otra manera— en el conjunto de sus *discursos*. A otro nivel, como parte de su compleja y variable identidad, destacaría también su interés por la música, por la ópera, ya sea por la cantante italiana Mina —en su poema «Fidelidad», de *Playstation* (2009)— o por *Tristán e Isolda* de Wagner, y sobre todo por la pintura, que tanto protagonismo tiene en sus obras.<sup>1</sup> Ella misma nos ha revelado que prefiere a pintores, incluso en algún caso ha llegado a señalar sus cuadros y artistas preferidos, como Canaletto, C.D. Friedrich (*El naufragio de la esperanza*), Turner, Munch (*El grito*; aparece en la cubierta de la edición de Bruguera de *Indicios*

---

1 En una entrevista, la autora confiesa lo siguiente: «Procedo por imágenes o por sonidos, nunca me planteo un asunto o un tema, una fábula o una historia» (Deredita, 1978, p.140).

*pánicos*), Egon Schiele, Hopper (*Cuarto de hotel*; con ese mismo título ha compuesto un poema recogido en *Las musas inquietantes*), Francis Bacon, los españoles Antonio López y Eduardo Sanz<sup>2</sup> —con quien la autora comparte su fascinación por los faros— y, en general, los hiperrealistas, como Richard Estes, de quien ha analizado con detenimiento su obra *Cabinas telefónicas* (1967).

Peri Rossi reside en Barcelona, ciudad que forma parte de la periferia española más pudiente, capital de una comunidad autónoma donde se habla castellano y catalán, gobernada por un nacionalismo conservador tan egoísta e insolidario como el español, que coquetea con movimientos separatistas, de tintes en ocasiones violentos y racistas, con los que ella no ha comulgado nunca, en absoluto. Otras peculiaridades suyas que pueden ayudarnos a comprender mejor su obra es que progresivamente se ha ido distanciando del surrealismo; ha recogido un mismo texto en varios libros; y su presencia activa en la vida literaria ha ido decayendo progresivamente con el paso del tiempo. Desde 1972 ha vivido fuera de su país, en Barcelona, durante muchos años como exiliada política; en 1975 obtuvo la nacionalidad española, y se ha mantenido al margen del sistema literario, sea el uruguayo, el rioplatense —a la manera en que lo formuló Ricardo Piglia— o el latinoamericano, por no hablar del español, tan cicatero a este respecto. Muchos de sus últimos libros han aparecido en dos sellos de la misma editorial española de Palencia: Menoscuarto y Cálamo. Y si nos centramos solo en la narrativa breve, dichos volúmenes forman parte de la colección «Reloj de arena», que dirijo en la primera de las editoriales citadas: *Habitaciones privadas* (2012) y *Los amores equivocados* (2015).

De las veintiséis *narraciones brevísimas* que aparecen en sus *Cuentos reunidos* (2007) creo que solo nueve pueden considerarse en sentido estricto *microrrelatos*; a ellas hay que añadir tres más que recoge Lagmanovich en su citada antología y otras cuatro procedentes de su libro *Por fin solos*, que no aparecen en su recopilación más completa. En sus libros posteriores a 2007 no he encontrado

---

2 Al santanderino Eduardo Sanz (1928-2013) se le ha llamado el pintor de las olas y los faros; en el de Cabo Mayor de su ciudad natal hay un museo dedicado a recoger su colección de obras de arte en las que aparece dicho motivo. Cf. *Faros. La colección de Eduardo Sanz*. Madrid: Asociación de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2002; y *Centro de arte Faro de Cabo Mayor*. Santander: Autoridad Portuaria de Santander, 2006.

ningún microrrelato más, aunque sí dos narraciones muy breves en *Habitaciones privadas*. Su afirmación: «Soy adicta a la digresión» (Deredita, 1978, p. 139), no solo casa mal con el cuento sino sobre todo con el cuento breve, a pesar de ello tiene en su haber un conjunto de microrrelatos de calidad. Con este corpus de dieciséis textos es con el que voy a trabajar. Me parece que no es necesario insistir, por trillado, en lo discutibles que resultan todas estas categorías genéricas. Sobre el cuento como género y su relación con otros textos afines, en especial con la novela, Peri Rossi ha reflexionado en diversas ocasiones, aunque hasta donde sé, nunca se ha ocupado del microrrelato como tal, pues, como ya he apuntado, no parece querer distinguirlo del cuento.<sup>3</sup>

Voy a ocuparme ahora de diversos aspectos que afectan a la estructura, a la composición de los textos y a su significado. Empecemos por los títulos y los comienzos de los textos, a los que tanta importancia le concede la autora (Peri Rossi, 2003a, p. 134; Rowinsky, 2000, p. 50), no en vano ha escrito en «Mi deuda externa», uno de sus artículos: «Un gran escritor se reconoce siempre por sus títulos». A pesar de ello, los tres microrrelatos incluidos en *Indicios pánicos* (1970) no llevan título. Otras cuestiones que habría que tener en cuenta es quién suele narrar, qué tipo de estructura utiliza, y si se vale de elementos poéticos y de la intertextualidad. Lo cierto es que utiliza el humor y la ironía, según ella para «desmitificar, para desdramatizar, para reducir el yo» (Montagut, 2008).

Cristina Peri Rossi pertenece a la primera hornada de escritores posterior al *boom* que en Uruguay se denominó generación del sesenta. Ha contado que Gimferrer solía comentarle que ella era el único escritor hispanoamericano que había triunfado en España después del denominado *boom*, aunque se olvidaba de Manuel Puig y Alfredo Bryce Echenique (Camps, 1987, p. 46). Formaban parte de aquel grupo uruguayo: Eduardo Galeano, Sylvia Lago, Nelson Marra, Fernando Aínsa y Jorge Onetti, a quienes el crítico Ángel Rama bautizó como *generación de la crisis*, porque les tocó ser jóvenes en un momento de grandes esperanzas de cambio en América Latina, que desembocaron en feroces dictaduras que los llevaron a la

3 Sobre la distinción entre cuento y microrrelato, y sobre las razones por las cuales me parece este último un género independiente, puede verse el trabajo «El microrrelato como género literario» (Valls, 2015, p. 21-49).

cárcel o el exilio. La autora, ampliando dicha nómina a escritores de otros países, ha añadido en alguna ocasión los nombres de Jorge Edwards, Antonio Skármeta y Luis Britto García, definiéndolos a todos ellos como «una generación quebrada», «de ruptura», marcada por la experiencia del exilio, cuyos rasgos generales, en su opinión, son: su «carácter rebelde y apocalíptico», pues pretendían cambiar el mundo, sus normas; el deseo de traspasar las fronteras, saltarse los géneros, siguiendo la tradición instaurada por el Romanticismo alemán, y el ejemplo de Novalis, componiendo textos fragmentarios que surgen de las profundidades del ser, del inconsciente y del sueño. Además, Peri Rossi ha insistido en su preferencia por el cuento. Al respecto, ha confesado, lo siguiente: «Yo elijo inscribirme en la tradición de las poetas rebeldes, transgresoras, lúcidas, lúdicas y casi siempre infelices» (Montagut, 2008). El autor que más les influyó entonces fue el norteamericano J.D. Salinger, tanto por sus relatos, editados en España con el título de *Nueve cuentos*, como por su novela *El guardián entre el centeno*.<sup>4</sup> El caso es que ninguno de ellos pensaba vivir en Europa, aunque varios acabaron residiendo en el viejo continente en uno u otro momento. Peri Rossi confiesa, no obstante, que siempre ha sentido su tarea como muy personal y muy solitaria, y por tanto poco afín a la de sus compañeros de ruta. Sea como fuere, todos ellos empezaron a publicar en los años en que se produjo el llamado *boom* hispanoamericano, aunque pronto padecerían el derrumbamiento del país, cuando el 27 de junio de 1973 se produce el golpe de Estado.

Como escritora —digamos que hispanouruguaya, si ella me lo permite— nacida en 1941, sus coetáneos en España, donde ha obtenido numerosos galardones, serían autores tan diferentes como Álvaro Pombo (1939), Manuel Vázquez Montalbán (1939), José María Merino (1941), Luis Mateo Díez (1942), Eduardo Mendoza (1943), Cristina Fernández Cubas (1945), Pere Gimferrer (1945), Juan José Millás (1946), Ana María Moix (1947) o Enrique Vila-Matas (1948), que nacieron entre 1939 y 1948, empezaron a publicar en los sesenta o setenta y alcanzaron la madurez literaria en los ochenta, formando parte de los *novísimos* y de la primera generación de escritores que empezó a consolidarse durante la transición, en

4 A la célebre novela de Salinger le dedicó Peri Rossi un artículo: «Ha llegado Holden Caulfield», *Triunfo*, n.º 829, Madrid, 16/12/1978. Cf. Mérida Jiménez, 2015, p. 135.

alguna ocasión denominada *generación del 68*, marbete que no ha llegado a cuajar.

Si tenemos que hablar de afinidades literarias, más que de las a veces volátiles influencias, las de Peri Rossi —en la fecha temprana de 1977— han sido con su compatriota Felisberto Hernández,<sup>5</sup> con quien comparte el gusto por la digresión, los metafísicos ingleses y los iluministas del siglo XVIII (en especial, por Jonathan Swift), Homero, Kafka,<sup>6</sup> J.G. Ballard,<sup>7</sup> y el citado Salinger (lectura temprana que ya se ha apuntado que le fascinó), los mexicanos Juan José Arreola y Octavio Paz, y el argentino, emigrado en París, Julio Cortázar, con quien ella considera que tenía más afinidades personales que literarias, pero con quien comparte la idea de que «el azar escribe muy bien» (Peri Rossi, 2000 y 2014; Pérez Fondevila, 2005, p. 190). Aunque ella prefiera distinguir entre los autores que le gustan y los que quizás hayan influido en su obra. Así, la han estimulado, además del ya citado autor de *Las hortensias*, Alejandra Pizarnik, quien también compartió amistad con Cortázar, y Ambrose Bierce (Deredita, 1978, pp. 135, 138 y 139; Peri Rossi, 1997, pp. 283-289; 2001; Saldías Palomino, 2013). Y con posterioridad, la brasile-

5 En 1974 la editorial Lumen publicó *Las hortensias*, y un año después *La casa inundada y otros cuentos*, de Felisberto Hernández, con prólogo —este último— de Julio Cortázar y selección de textos al cuidado de nuestra autora.

6 Al respecto Peri Rossi sostiene lo siguiente: «Creo que soy mucho más kafkiana que cortazariana, aunque soy más lúdica que Kafka. Hay un peso mucho más grande de la sensualidad de la palabra que en el caso de Kafka, pero sí un mismo deseo de literatura simbólica». Lo que le interesa de Kafka, en suma, es que sus personajes carecen de individualidad, representando la angustia general, con la que pueda identificarse cualquier lector. Ella ha confesado que tiene tendencia a escribir ese mismo tipo de literatura, aunque —continúa— Kafka y Cortázar escriben siempre el mismo libro, mientras que ella suele cambiar de estilo de un libro a otro (Camps, 1987, pp. 45 y 48).

7 De Ballard, a quien ha calificado como «el más apocalíptico de los escritores en lengua inglesa», nos ha recordado su definición del relato breve y sus relaciones con la novela: «El cuento está más cerca de la pintura. En general, no representa más que una escena. De este modo se puede obtener la intensidad y la convergencia, fuerte y brillante, que se encuentra en los cuadros superrealistas. Es mucho más difícil conseguir eso en una novela, porque esta comporta elementos narrativos. En la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera». Además, ha afirmado que Ballard, y en menor medida P.K. Dick, «reescibieron el género con un aporte sustancial: el relato de ficción científica, a través de sus parábolas, es una incursión en el mundo estrictamente contemporáneo y en sus fenómenos psíquicos...» (Peri Rossi, 1984).

ña Clarice Lispector, de quien ha comentado que «si se puede hablar de una escritura femenina, hay que hablar de ella» (Badía, 2004).<sup>8</sup> A estos habría que sumar los nombres de Chéjov, William Saroyan y Giorgio Manganelli, cultivadores también del cuento brevísimo, como *Centuria*, su libro preferido del citado escritor italiano.

A Peri Rossi no le gusta establecer una clara división entre los géneros (1997, p. 283), pues para ella las peculiaridades habituales de la poesía pueden teñir la prosa, y viceversa. En un artículo de 1997 confesaba que como escritora no tenía un género favorito, pero en calidad de lectora había períodos en los que su lectura preferida eran los cuentos. Según ya se ha dicho, no distingue entre el cuento y el microrrelato, de hecho aparecen juntos tanto en sus libros individuales como en sus *Cuentos reunidos*, pero sí diferencia —de forma explícita— el cuento de la novela, pues para ella la distinción «está en la génesis, en la estructura y en el uso del tiempo». Así, en un artículo, me temo que olvidado, pues nunca lo he visto citado, apunta que el cuento se ha dado, sobre todo, en la literatura en lengua inglesa y española, en Estados Unidos y América Latina, que ella relaciona con las características específicas de la modernidad, sintetizadas en «la conciencia de la multiplicidad del yo, la desintegración del tiempo y del espacio como unidades fijas, la capacidad de simbolización, la desconfianza ante la lógica y la razón como instrumentos únicos de conocimiento y el recurso al inconsciente (a lo onírico) como revelación de los aspectos más profundos de la realidad»; a lo que añade, en concreto, un poco más adelante: «el psicoanálisis, el universo simbólico de los sueños [...], las técnicas del *collage* y el *pop*, ese estremecimiento de una nueva sensibilidad que fue el surrealismo en pintura» (Peri Rossi, 1984).

En la estela de la tradición que han venido trazando Poe, Quiroga y Cortázar, el cuento, como la poesía, nos presenta una experiencia única e irrepetible que se sustentaría ante todo en la intensidad y en la concentración, pues lo superfluo hace que la emoción, siempre corta e intensa, disminuya. Al respecto, recuérdese que para nuestra autora «un arte que no emocionara, aunque sea al pensamiento, sería un arte muerto, un arte inexistente» (Peri Rossi, 2003b, p. 41).

8 Además del artículo que le ha dedicado, recogido en la bibliografía (Peri Rossi, 2001), ha traducido dos libros suyos: *Silencio* (Barcelona: Grijalbo, 1988), que además incluye un prólogo de su autoría, y *Lazos de familia* (Barcelona: Montesinos, 1988).

Apunta, además, que el cuento debe ocuparse de una sola situación, partiendo de sobreentendidos, y al igual que la poesía debería intentar apresar y revelarnos un instante, por tanto todos los efectos deben subordinarse a profundizar en dicho momento. En suma, escribir un cuento consiste en someterse a sus necesidades internas. Confiesa también que los escribe partiendo de una emoción inmediata, pero para ponerse a ello debe tener antes la primera frase que debe ser «como una especie de madeja de la que surge la historia». En esa frase inicial aparece ya el narrador, el tiempo del relato «y posiblemente el final», pero en cierta forma también intuimos lo que no se nos va a decir, pues conocemos de dónde parte la historia. Hasta tal punto es importante para ella el comienzo de un texto que ha llegado a afirmar que como lectora no resiste ningún libro cuya frase inicial no le atraiga. Y semejante importancia le concede a los títulos, pues se trata del primer elemento del que se vale el autor para seducir, para elegir a qué tipo de lector quiere interesar. Por lo que se refiere al desenlace, afirma que «tiene que ser un golpe para el lector» (Prinz, 2009). Se trata en suma de un género, el cuento, que se sustenta en la *condensación* —«es el término justo para definir la esencia del relato moderno» (Peri Rossi, 1984)— y que se presta a la experimentación más que la novela, dado que su estructura, debido a su dimensión, suele ser menos compleja, por no recordar su casi nulo protagonismo en el comercio literario.

Por lo que se refiere al microrrelato, ha declarado que «la brevedad [¿la del cuento, la del microrrelato?] te condiciona mucho el estilo», aunque insistiendo en más de una ocasión en que no es una escritora de un único estilo (Rowinsky, 2000, p. 61). Tampoco está de más recordar que la narrativa brevísima ha tenido en Uruguay cultivadores tan significativos como Mario Benedetti, Eduardo Galeano (exiliados como ella en España, en Palma de Mallorca y Barcelona, respectivamente), Fernando Aínsa (su familia se exilió en Uruguay, aunque hace años que haya regresado definitivamente a España), Teresa Porzecanski y Rafael Courtuoise, como ya señaló en su momento el maestro Lagmanovich (2005, pp. 22, 28, 310, 311, 315 y 321). Pero, además, algunas de las características del cuento, que son tratadas de manera radical en el microrrelato, como la ambigüedad, estimulan la imaginación y propician la colaboración activa del lector. Podría afirmarse, por tanto, que si hasta ahora el cuento, su intensidad y precisión, lo habían convertido en el género narrativo más apropiado para presentarnos el mundo contempo-

ráneo, el cultivo consciente del microrrelato, que intensifica esas mismas características, sus destellos impresionistas y reveladores, por utilizar los mismos conceptos que la autora, lo convierte en un género no menos valioso para mostrarnos las paradojas, contradicciones y misterios del mundo contemporáneo.

Vayamos ahora a sus textos, sin dilación. Es posible que los más antiguos procedan de *Indicios pánicos* (1970), donde no llevan título, por lo que me refiero a ellos con el que le ha proporcionado Lagmanovich en su antología: «[Siempre imagino que mi madre...]», «[Cuando los alfiles se rebelaron]» y «[Ella me ha entregado la felicidad]». En el primero, una mujer nos cuenta la extraña relación que mantiene con su madre, para ellas el tiempo se ha detenido. El cuento, pero también el microrrelato, profundiza en el tiempo o lo inmoviliza, lo suspende para penetrarlo, nos dice Peri Rossi (1984); y en otro lugar añade: «Tiempo y espacio: las dos coordenadas que determinan nuestra realidad» (Peri Rossi, 2003b, p. 37). La madre sigue considerando a su hija como una niña de 5 años, mientras que la hija la ve como si su progenitora tuviera 25, la edad que contaba cuando la trajo al mundo, por lo que ahora no acepta sus arrugas, ni entiende sus torpezas de anciana, hasta el punto de que en los momentos de lucidez en que es consciente de que su madre se ha convertido en una vieja siente horror. Así, morirán con esas edades fijadas, y como se apunta en la conclusión del microrrelato: «A nuestros funerales asistirá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron a crecer». Esta narración ejemplifica una idea que ha defendido la autora y es que la narrativa breve «*elige* un momento en el tiempo y lo paraliza para interiorizar en él, para penetrarlo; elige un ángulo de mira y, por encima de todo, selecciona rigurosamente lo narrado para provocar un solo efecto» (Peri Rossi, 1984). En el segundo microrrelato citado se cuenta un metafórico combate, en forma de partida de ajedrez, en el que los alfiles se rebelan y acaban matando y violando a la reina, mientras que el resto de las piezas resultan igualmente víctimas de la violencia. En el tercero, una mujer le regala la felicidad al narrador (o a la narradora, resulta ambiguo el género) contenida en una caja que si se abre puede llegar a evaporarse. Se trata de la «legítima felicidad» encerrada en un recipiente de esos que deben conservarse pero no usarse, como aparece apuntado en una etiqueta, pero que las polillas pueden corroer durante el verano... En suma, la resistencia al paso del tiempo, la violencia y la felicidad, aunque se trate de una

felicidad a la que resulta difícil de acceder, son los temas de estos tres excelentes microrrelatos.

«Simulacro II» forma parte de *La tarde del dinosaurio* (1976). De tener que clasificarlo, diríamos que es un relato de ciencia ficción, en el cual la acción transcurre en una nave espacial que orbita alrededor de la luna; aparece sustentado en la reiteración de la negación *no*, pues en la página que ocupa el texto se repite nada menos que en quince ocasiones. En medio de esta situación, dos personajes, el narrador y Silvio, su interlocutor, aparecen completamente deshumanizados, ya que apenas ni sienten ni padecen, no experimentan frío, ni calor, ni tienen hambre o sed, y tampoco pueden servirse de objetos de los que hemos disfrutado (el reloj, la fotografía...), haciéndonos la vida más grata. Han perdido, además, la memoria, la capacidad de inventar historias, de contar, siquiera de hablar; y en la nave no existen las palabras... Solo con un gran esfuerzo, el narrador, en el desenlace, pide piedad, pues su situación en el espacio no es más que otra forma de tortura, metafísica, simbólica, tal vez la más terrorífica de todas, aquella que emula la propia muerte. Quizás haya también en este relato una cierta nostalgia por aquello que hemos perdido y que humanizaba la existencia, haciéndola más grata, cuyo valor no supimos apreciar hasta que empezamos a echarlo de menos.

En *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) aparece «Entre la espada y la pared», «Las estatuas o la condición del extranjero» y «La peluquería». En el primero se vale de un mecanismo habitual en el género —aunque no sea exclusivo de él, ni mucho menos— que consiste en jugar con las palabras, en sacarle punta a una frase hecha, utilizándola desde un punto de vista insólito, como ocurre en esta ocasión. Así, cuando a uno lo ponen entre la espada y la pared, un muro de hielo, nos dice el narrador, no cuenta con alternativas posibles para librarse de esa encrucijada, explicándonos con cierto detalle el motivo. Por tanto, más que instrucciones para superar esa tesitura, a la manera cortazariana, podríamos decir que se trata de unas breves reflexiones sobre cómo no podemos librarnos de esa incómoda situación. En el insólito desenlace, el narrador confiesa que le resulta indiferente su destino, una situación en la que lleva meses, si bien denuncia «que entre la espada y la pared no existe lugar donde vivir». Por lo demás, este microrrelato es un caso claro

de que la tragedia no está reñida con cierto humor, como sucede en las mejores tragicomedias.

Por su parte, «Las estatuas o la condición del extranjero» es una narración simbólica sobre cómo los demás, al ignorarnos, nos convierten en diferentes, en ajenos, tal y como se anuncia en el título. Así, la plaza adonde llega el narrador se asemeja a las que hallamos en los cuadros de De Chirico.<sup>9</sup> Esas personas forman corros de tres o cuatro, que el narrador, por su parte, observa como si se hubieran quedado petrificados, inmóviles como estatuas. En este caso, la falta de reconocimiento lo convierte en objeto, mientras congela a los habitantes de la plaza, que le hacen el vacío. El final, en esta ocasión, más que sorprendente, como suele ser habitual en una cierta tradición del cuento, resulta clarificador.

Por último, en «La peluquería» lo que suele ser el trabajo habitual, el lavado y corte de pelo de unas mujeres, es observado por la narradora como un rito, desde la misma posición inicial de las clientas, que le recuerda aquel que aparece en «Las mitras permanentes» (1967), cuadro de Leonor Fini que se cita nada más empieza el relato. Así, la responsable del negocio se convierte en la superiora, «con toga de nuncio», que inicia el ritual e imparte las órdenes para el lavado, las abluciones, la aplicación de los ungüentos, embelleciéndoles con crema el rostro a las mujeres, convirtiéndolas a todas ellas en máscaras mortuorias; en suma, unificándolas. E incluso en el proceso de mitificación, el pago con «oscuros billetes» se tacha de óbolo. En el desenlace nos encontramos con una sorpresa, pues la lógica del relato hace que la ahora maestra de ceremonias eleve el copón dorado en el que el tinte para el pelo parece haberse convertido en «la sangre menstrual», de manera semejante —o bien paralela o contrapuesta— a cómo el vino se convierte en la sangre de Cristo en la misa (pp. 326 y 327).

«Atlas» y «La naturaleza del amor» están recogidos en *Una pasión prohibida* (1986). El primero forma parte de lo que Lagmanovich (2006, pp. 133-135) ha tachado de *escritura emblemática*,

9 En una de las cubiertas de *Las musas inquietantes* (1999) aparecen los habituales maniqués del pintor italiano. Esa obra está compuesta por cincuenta poemas sobre otros tantos cuadros de pintores, entre los que se encuentran Canaletto, Guardi, Magritte, Hopper o Bacon. La autora ha confesado que casi siempre ha podido elegir el motivo pictórico que aparece en la tapa de sus libros.

pues «sus manifestaciones proponen una visión trascendente de la existencia humana». En esta ocasión, Peri Rossi recrea el mito de Atlas en términos contemporáneos, convirtiéndolo en un personaje que fatalmente se sacrifica por los demás, sin apenas recompensa a cambio, pues su tarea le impide disfrutar de los placeres sencillos. Se compone de dos partes, en la primera, el narrador reflexiona sobre el atípico trabajo del individuo que sostiene el universo sobre sus hombros, a quien nadie le presta demasiada atención, como tampoco nos fijamos —ojo al término de comparación— en el empleado de los retretes públicos. El caso es que este singular trabajo, una tarea «absorbente y delicada», «silenciosa y poco brillante», le ha arruinado la memoria, convirtiéndolo en un ser fatalista, además de dotarlo de una «sabia indiferencia ante los placeres mundanos». En cambio, en la segunda parte se nos recuerda que se trata de una tarea ingrata, mal remunerada, y ante la cual no existe opción posible. Aquí el protagonista, que ha llegado a la vejez y cuya salud declina, recuerda con especial ternura al niño que fue, a aquel chico que empezaba a sostener el universo sobre sus hombros, y se da cuenta de que lo que más le molesta ahora es no poder ir al cine. Este final, individualizado en una única frase, en un punto y aparte, añade una nota irónica a la historia, y rompe con la lógica trascendente del relato, concluyendo con una afirmación en apariencia frívola que podría decirse que oxigena la historia.

La autora ha señalado en más de una ocasión que «el amor nos descubre nuestra fragilidad» (Ruiz Martínez, 2016), de lo que resulta un caso paradigmático su microrrelato «La naturaleza del amor», cuyo comienzo proviene de Manganelli. Podría dividirse en cuatro partes, que corresponden a cada uno de los párrafos del texto, en los que se nos muestra en forma de silogismos las reflexiones de un individuo que ama a una mujer porque la cree superior, pero como esta le corresponde primero siente dudas sobre la sinceridad de los sentimientos que alberga, y luego sobre los de ambos, ya que no concibe que pueda surgir el amor entre iguales ni tampoco entre seres inferiores y superiores. Torturado ante semejante incertidumbre, la solución que encuentra consiste en retirarse a un pueblo y comprarse una muñeca de tamaño natural, eludiendo así a la mujer real, compleja y problemática, *humana*, al fin y a la postre.<sup>10</sup> Como

10 Este microrrelato habría que relacionarlo con su artículo «Muñecas» (*Triunfo*, n.º 782, Madrid, 21/01/1978), donde escribe: «Un ser privado de respuesta,

en tantos otros relatos de Peri Rossi, también en este lo trascendente aparece oxigenado por una pátina de humor.

Por último, en *Cosmoagonías* (1988) se recogen otros cuatro microrrelatos: «Los desarraigados», «La cabalgata», «Rumores» y «El centinela». El primero posee notables componentes ensayísticos sin por ello dejar de ser una narración, en la que se describe una de las consecuencias del exilio: la pérdida de las raíces y el consiguiente desarraigo. Se trata de una reelaboración literaria de la expresión *carecer de raíces*, que el afectado acaba somatizando, aunque algunos de ellos, como la autora, hagan de la necesidad virtud, quizás como un mero consuelo. Recuérdese una vez más que Cristina Peri Rossi sufrió dos exilios, el que la expulsó de Montevideo, en 1972, y el que le hizo abandonar España para afincarse en París, en 1974, aunque volviera pronto a la ciudad condal, donde ha seguido viviendo hasta el presente.<sup>11</sup>

«La cabalgata» podría haberse titulado «La carrera», pues de eso se trata: de torturar y deshumanizar a unos presos, convirtiéndolos en caballos, en animales, que deben subir unas empinadas y angostas escaleras de cemento cubiertos con capuchas negras, llevando a hombros a sus verdugos, mientras estos los atizan con un látigo para conseguir llegar a la cima en primer lugar. Los prisioneros que han tenido la fortuna de no ser escogidos para participar en tan tenebrosa competición, de periodización semanal, tienen la obligación de animar a sus compañeros, convertidos ahora en cabalgaduras. La frase final del texto redondea la feroz burla, pues el ganador obtiene un trofeo y el preso recibe el correspondiente terrón de azúcar, en la siniestra lógica de sus torturadores. Obsérvese, además, la disposición del texto, que en una página y media se divide en nueve párrafos, como si se tratara de los diferentes escalones que van a ir ascendiendo. Respecto al título, irónicamente resulta demasiado

---

del don de enjuiciar y decidir, de la capacidad para actuar por sus propios medios, puede llegar a constituirse, en una sociedad maltrecha como la nuestra, en el único dispensador de placer sin conflictos». Recuérdese, además, que *Tamaño natural* (1973), película de Luis García Berlanga, interpretada por Michel Piccoli, popularizó las muñecas inflables como objeto de deseo. Cf. Mérida Jiménez, 2015, pp. 134 y 136. «La naturaleza del amor» se publicó por primera vez en *Una pasión prohibida* (1986) y luego ha sido recogido en *Por fin solos* (2004). Lagmanovich lo incluyó en su antología del microrrelato hispánico.

11 Sobre el tratamiento del exilio en sus textos véase Dejbord (1998) y Calafell Sala (2009).

límpico y festivo, un ejemplo más de la manipulación del lenguaje practicado por los verdugos; de ahí que sea probable que se trate de una técnica de tortura.

En otro de los textos de este libro, a finales del siglo xx se han extendido rumores de que quedan pocas ciudades habitables en el mundo. En varias de ellas se detiene el narrador, sobre todo en Berlín, ciudad entre muros, «símbolo de los sueños», donde todavía crecen los tilos, hay cisnes en los lagos, los mirlos cantan entre la nieve, se utilizan manteles de hilo, se bebe té en tazas de porcelana, las amigas se intercambian recetas de *Apfel Strüdel* (tarta de manzana) o letreros que hablan del «sueño en vida» (*der Traum in leben*);<sup>12</sup> en San Francisco, asolada por el sida; en Madrid, «donde prende una breve euforia, igual que la alegría antes de morir»; o en París, ciudades «ensimismadas, vueltas hacia su antiguo prestigio, ahora llenas de indolencia»; a la que les dedica comentarios. Las dudas y el temor invaden, más que al narrador, a la propia autora, «quien esto escribe», porque pronto ya no habrá adónde ir, y quizá no haya *futuro*, ni espacios, pues «la declinación de las ciudades se extendió como una mancha de petróleo sobre las aguas», y tal vez en ese posible futuro ya no exista siquiera la *lectura*... Se trata, por tanto, de una de sus historias más pesimistas.

«El centinela» es un microrrelato simbólico sobre la necesidad del recuerdo, de dar testimonio del pasado, pues «no confía en la memoria de los vivos y sabe que los museos están vacíos» (p. 76), representada por ese centinela solitario que de ninguna manera abandonará su puesto en la boca de la trinchera, custodiando los despojos, a pesar de que la guerra haya acabado y de que el terreno se lo disputen un supermercado y un aparcamiento (ejemplos de *no lugares* propios del capitalismo salvaje), a pesar de que intenten convencerlo las fuerzas vivas de la ciudad e incluso su propia mujer para que regrese a casa, anunciándole un futuro alentador.

En *Por fin solos* (2004) se recogen cinco microrrelatos, algunos de ellos procedentes de libros anteriores. El conjunto, formado por cuentos, microrrelatos y tres textos programáticos, está concebido

---

12 La autora vivió en Berlín entre 1980 y 1981 con una beca del DAAD, dedicándole un libro a la ciudad: *Europa después de la lluvia* (1986), título que procede de un cuadro de Max Ernst. Explica el título del cuadro en su artículo «La inseguridad europea» (Peri Rossi, 2003a, pp. 193-195).

como una pieza teatral en tres actos, que corresponden a las tres etapas de las relaciones amorosas. En el primero y en el tercero aparece un único microrrelato, mientras que en el segundo se recogen tres. Se trata de «La naturaleza del amor», del que ya me he ocupado aquí, «La posesión», «*Lavorare stanca*», «Nunca» y «Vida cotidiana». El tema de todos ellos, como en el resto de las narraciones que componen el libro, son las distintas etapas y avatares de las relaciones amorosas. Así, en «La posesión» se mezcla realidad y anhelo, certeza y ambigüedad, al contar la historia de una relación erótica que con el paso del tiempo sigue teniendo como referencia fundamental el recuerdo de una supuesta posesión erótica que ocurrió cuando ella solo contaba ocho años, a la que se refiere el relato hasta en seis ocasiones con detalles explícitos. Si la poseída es una mujer, el narrador, en cambio, no sabemos si es hombre o mujer. Pero lo que constatamos cuando se acerca el desenlace es que aquella infantil posesión no sucedió, que se trata de sueños que el narrador ha alimentado, pues cuando ha pasado el tiempo y han llegado a la madurez, ella le confiesa que le hubiera gustado ser poseída cuando jugaban de niños. Y ese deseo inicial, entre ingenuo y espontáneo, como si se tratara de un juego infantil, es lo que presidirá sus relaciones eróticas posteriores.

El título de «*Lavorare stanca*» remite obviamente al clásico libro de versos de Pavese. En este microrrelato brevísimo, el cansancio del hombre que genera el trabajo de arar la tierra, anticipado en el título, ahora irónico, impide la relación amorosa con la linda muchacha que se había desnudado para él. En «Nunca» se plantea el problema del conocimiento y del espacio compartido, «el abismo infinito del espacio», en una dimensión tan reducida como la de una pieza, o piso, pues su existencia parece desarrollarse casi únicamente en torno a esos pocos metros. Por último, en «Vida cotidiana» el narrador juega con actitudes, la sonrisa, y ciertas esperanzas, pero se centra en un par de objetos, una bufanda y una aguja, con las que su mudo interlocutor espera que se ahorque o decida suicidarse. Al igual, opta por la bufanda que lo libraría del frío y prescinde de la falsa sonrisa. En todas estas narraciones, con la elipsis trabajando a su máxima intensidad, se esconde más que se muestra, siendo imprescindible la colaboración de un lector activo.

Como ya hemos visto, la narrativa más breve de Cristina Peri Rossi se vale de lo alegórico y lo simbólico, de los mitos moderniza-

dos en donde encontramos, afirma la autora, «las fuerzas más primitivas e instintivas del ser humano» (Seoane, 2017), defendiendo la idea de que la literatura tiene como finalidad expresarse, transmitir y comprometerse. La mayoría de estos relatos, según ha podido observarse, son de tinte cortazariano; no en vano el escritor argentino ha sido siempre uno de sus autores predilectos, con quien además mantuvo una intensa relación de amistad. No me parece que, en esencia, se trate de relatos poéticos. En cambio, sí aparece en todos ellos cierto componente culturalista, y una visión crítica del mundo, pero también de las relaciones personales.

## Bibliografía

### Obras de Cristina Peri Rossi

*Indicios pánicos*. Montevideo: Nuestra América, 1970; Barcelona: Bruguera, 1981.

*La tarde del dinosaurio* [prólogo de Julio Cortázar]. Barcelona: Planeta, 1976; Barcelona: Plaza & Janés «Biblioteca Letras del exilio», 1985; Zaragoza: Tropo, 2008.

*El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

«La metamorfosis del cuento como parábola cerrada», *El País*, Madrid, 12/08/1984.

*Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

*Europa después de la lluvia*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

*Cosmoagonías*. Barcelona: Laia, 1988; Barcelona: Juventud, 1994.

«Génesis de un cuento (1)» [sobre «Un asunto de secreciones»], en Eva Valcárcel (ed.). *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1997, pp. 283-291.

*Las musas inquietantes* [prólogo de Pere Gimferrer]. Barcelona: Lumen, 1999.

*Julio Cortázar*. Barcelona: Omega, 2000.

*Julio Cortázar y Cris*. Palencia: Cálamo, 2014.

«Clarice Lispector o la introspección», *Turia*, n.º 58, Teruel, 2001, pp. 170-174.

*El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002* [ed. de Mercedes Rowinsky]. Montevideo: Trilce, 2003a; México: UNAM, 2005.

«Richard Estes o el paisaje urbano», en *El cuadro del mes*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2003b, pp. 35-53.

*Por fin solos. Una historia de amor en quince episodios*. Barcelona: Lumen, 2004.

*Cuentos reunidos* [prólogo de la autora]. Barcelona: Lumen, 2007.

*Playstation*. Barcelona: Visor, 2009.

*Habitaciones privadas*. Palencia: Menoscuarto, 2012.

*Los amores equivocados*. Palencia: Menoscuarto, 2015.

## Sobre Cristina Peri Rossi

- BADÍA, Itziar. «La lengua del amor», *Página 12*, Buenos Aires, 9/04/2004. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1129-2004-04-12.html>>.
- CALAFELL SALA, Nuria. «Atopías de ficción: el tratamiento del exilio en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi», en *Études romanes de Brno*, n.º 30, Brno, 2009, 2, pp. 129-139.
- CAMPS, Susana. «La pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi», *Quimera*, n.º 81, Barcelona, septiembre 1987, pp. 40-49.
- DEJBORD, Parizad T. «De rupturas y enfrentamientos: una entrevista con Cristina Peri Rossi», en Roy C. Boland (ed.). *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand*, n.º VI-VII, 1994-1995, pp. 95-109.
- . *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- DEREDITA, John F. «Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi», *Texto crítico*, n.º 9, México, 1978, pp. 131-142.
- LAGMANOVICH, David (ed.). *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005, pp. 188-193 y 320.
- . *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- LITVAN, Valentina. «Cristina Peri Rossi: entrevista», *Lateral*, n.º 60, Barcelona, 1999, pp. 34 y 35.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. «Cristina Peri Rossi en *Triunfo*: género y sexualidad en la prensa de la transición española», *Cuadernos de Investigación Filológica*, n.º 41, 2015, pp. 129-139.
- MONTAGUT, M. Cinta. «Entrevista. Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple», *The Barcelona Review*, n.º 63, abril-mayo 2008. Disponible en: <[http://www.barcelonareview.com/63/s\\_ent.html](http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html)>.
- PÉREZ FONDEVILA, Aina. «Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi», *Lectora*, n.º 11, Barcelona, 2005, pp. 181-194.
- PRINZ, Ulrike. «Sentir lo que otros sienten. Entrevista con Cristina Peri Rossi», *La Jornada Semanal*, México, 14/04/2009. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2009/04/12/sem-ulrike.html>>; ampliada en «Literatura es libertad. Entrevista a Cristina Peri Rossi», *Matices*, Alemania, junio 2010. Disponible en: <<http://www.cristinaperirossi.es/interv.htm>>.
- ROWINSKY, Mercedes. «La lectura como acto de complicidad amorosa: una entrevista a Cristina Peri Rossi», *Revista Iberoamericana*, LXVI, n.º 190, Pittsburgh, enero-marzo 2000, pp. 49-62.
- RUIZ MARTÍNEZ, Leonor. «Cristina Peri Rossi: “No hay mejor marido que una mujer”», *Visperas. Revista panhispánica de crítica literaria*, mayo de 2016. Disponible en: <<http://www.revistavisperas.com/no-hay-mejor-marido-que-una-mujer-cristina-peri-rossi/>>.
- SALDÍAS PALOMINO, María Amanda. «Cristina Peri Rossi lee a Clarice Lispector: Discurso introspectivo y los límites de la “escritura femenina”», *Acta literaria*, n.º 46, 2013, pp. 69-78.

- SEOANE, Andrés. «Cristina Peri Rossi: “saber es una pulsión innata que solo termina con la muerte”» [entrevista], *El Cultural*, Madrid, 29/09/2017.
- VALLS, Fernando. «El microrrelato como género literario», en Otmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Smith-Welle y Fernando Valls (eds.). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 21-49.