

# Los diálogos inconclusos en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi

Margarita Muñiz – Néstor Sanguinetti

## Margarita Muñiz

margaeme@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Especialista en Literatura infantil y juvenil (MEC) Licenciada en Psicología egresada de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República. Postgrado en Psicoterapia psicoanalítica, Instituto Universitario de AUDEPP (Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica). Analista en formación, en Instituto Universitario de Postgrado en Psicoanálisis en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Profesora de Literatura en Educación Secundaria.

## Néstor Sanguinetti

nestorsanguinetti@gmail.com

Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Investigador asociado a la Biblioteca Nacional, donde participa como colaborador honorario en distintos proyectos del Archivo Literario. Actualmente se desempeña como profesor en Educación Secundaria y en la Universidad Católica del Uruguay.

## Resumen

Pinceles creadores de mundos sobre la tela. Descubrimiento de la forma a golpe de cincel. Miradas que recorren decenas de pinturas y una escultura hasta hacerse palabra, nuevo texto, en nuevos trazos/trozos/tramos y entramados.

Mirada poética que precede al texto nuevo y lo habita, lanzándolo perturbador, conmovedor al mundo silencioso de quien lee y mira al mismo tiempo, inaugurando una suerte de tensión entre el pintor o escultor, la poeta y el lector, desde donde las resonancias de lo femenino se desprenden y convocan.

Cristina Peri Rossi da cuenta de la presencia dialógica, exploratoria en su obra de música, pintura, cine, fotografía. En *Las musas inquietantes* (1999) nos llevará de un mundo a otro y a otro más impregnado del mirar-crear que posibilita la creación poética.

Nos preguntamos: ¿desde dónde miramos?, ¿qué ven los ojos de la poeta?, ¿cómo se desliza su mirada múltiple e inquietante desde los trazos de las pinturas al tejido de las palabras?

Recorreremos una selección de poemas de *Las musas inquietantes*, intentando dar cuenta de un nuevo texto, el nuestro, en el cruce de múltiples miradas.

**Palabras clave:** Cristina Peri Rossi, poesía, pintura, mirada, Lacan.

## Unfinished dialogues in *Las musas inquietantes* by Cristina Peri Rossi

## Abstract

Brushes that make worlds on the canvass. Discovery form through the strikes of the chisel. A survey through tens of paintings and a sculpture to become words, a new text, new traces/pieces/stretchers and interweaving.

Poetic approach that precedes and inhabits the new text, making it disturbing and moving to that who reads and observes and initiating a tension between painter and sculptor, poet and reader, where echoes of the feminine resound and summon up.

Cristina Peri Rossi accounts for dialogic and exploratory presence in her music, painting, cinema, photography. In *Las musas inquietantes* (1999) she will take us from one world to others tainted by observation-creation that enable poetic creation.

We wonder, ¿where do we observe from?, ¿what do the poet's eyes see?, ¿How does his manifold look slide from the traces in painting to the fabric of words?

A selection of poems from *Las musas inquietantes* will be studied in an attempt to account for a new text, ours, at the crisscross of many looks.

**Key words:** Cristina Peri Rossi – poetry – painting – look - Lacan

Cuando escribo, me visto solemnemente. Tengo salas especiales, recordadas por otro en intersticios de la figuración, donde me deleito analizando lo que no siento y me examino como un cuadro en la sombra.

FERNANDO PESSOA, *Libro del desasosiego*.

## La poeta y las artes convocadas en su obra

Las referencias a otras manifestaciones artísticas –música, pintura, cine, fotografía– abundan en la narrativa, poesía, ensayo o labor periodística de Cristina Peri Rossi. En el último libro de cuentos que publicó en Uruguay, *Los amores equivocados* (HUM, 2016), las *Cabinas telefónicas*, de Richard Estes son la puerta de entrada al volumen donde uno de los relatos lleva el título de “La Venus de Willendorf”. En más de una oportunidad la escritora ha admitido ser una melómana: “A los veinte años, en Montevideo, escuchaba a Mina / cantando Margherita de Cocciante / en la pantalla blanca y negra de la Rai / junto a la mujer que amaba / y me emocionaba” (*Playstation*); en su obra queda de manifiesto el gusto por el arte en general: “La inteligencia sensual era un arte, algo tan sagrado como la música de Schubert o los naufragios de Turner” (*Los amores equivocados*). Pero no solo la referencia a obras artísticas son recurrentes en sus textos, sino que el museo como tema es también una constante, baste recordar dos títulos: *Los museos abandonados* (Arca, 1969) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (Seix Barral, 1983). En *Los museos*, texto publicado en su página web, Peri Rossi confiesa:

De joven, quería vivir en un museo, escribir en un museo, amar en un museo. En un museo cerrado al público, claro. Me parecía que era el espacio, el ámbito donde las dos coordenadas de la realidad: el tiempo y el espacio se suspendían, flotaban, y se abrían, entonces, las puertas de la fantasía, del sueño, de la creación.

¿Qué hay, detrás del rostro de Mona Lisa, qué aire, qué paisaje? ¿Hay algo más estremecedor que ese grito mudo de Munch?

Me enamoré tempranamente de la pintura y de la fotografía. Tienen la virtud de retener el instante: consiguen fijar el tiempo, ese traidor que se nos escapa entre los dedos.

En el poemario *Las musas inquietantes* (1999) lo pictórico se hace presente con un gran protagonismo, pero, abundan los ejemplos en toda su poesía: “Si el amor fuera una obra de arte / yaceríamos todavía desnudas y dormidas / la pierna sobre el muslo / la cabeza sobre el hombro –nido– / resplandecientes y sensuales / como en *Le sommeil* de Courbet” (*Estrategias del deseo*). El título del libro *Europa después de la lluvia* coincide con el de un cuadro de Max Ernst. En ese volumen, publicado

en 1987, dos poemas dialogan con obras homónimas del artista vanguardista: el que da título al poemario y “Aquí todavía todo está flotando”. También allí se encuentra un poema titulado “Las musas inquietantes”, cuyo epígrafe es una inscripción del muro de Berlín: “Helena corre como una navaja abierta / y uno se corta en ella”. En este libro, escrito durante los años que la poeta residió en la capital alemana, el yo poético recorre la ciudad como un viandante, como un *passante* de fines del siglo XX, y en ese tránsito contempla y evoca lugares, experiencias, amores. El poema antes mencionado concluye:

Me sonrío, esta mañana helada, en Berlín, / pensando que he recorrido tantos kilómetros, / como Ulises, cruzando 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.

También en su narrativa son varios los ejemplos de la relación entre pintura y literatura. En la celebrada novela *La nave de los locos* (Seix Barral, 1984) se alude a *El tapiz de la creación*, obra medieval que se conserva en la catedral de Gerona: “En telas así sería posible vivir toda la vida, en medio de un discurso perfectamente inteligible, de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado”. Lo iconográfico también está presente en *El amor es una droga dura* (Seix Barral, 1999), cuyo protagonista es un fotógrafo lo que hace que lo visual sea una presencia constante en el texto: “El *Desnudo* de Tamara de Lempicka no era sensual, y sí lo era, en cambio, *Los baños turcos*, de Ingres, donde también había un escorzo, en la figura de la derecha”. En esta novela publicada en el mismo año que *Las musas inquietantes* un epígrafe exhorta sobre el síndrome de Stendhal: “la imposibilidad de tolerar la relación apasionada con el objeto estético, que fascina con sus cualidades formales, pero que produce dolor por los enigmas que genera y por los dilemas que plantea”.

En su novela más reciente, *Todo lo que no te pude decir* (Menoscuarto, 2017), aún inédita en nuestro país, el dibujo de una mujer realizado por Egon Schiele protagoniza la tapa del libro, donde también se alude a otra obra del expresionista austriaco: *La muerte y la doncella*. Por estos días, cuando se conmemora el centenario de la muerte de este discípulo de Klimt, una campaña publicitaria del ayuntamiento de Viena fue censurada en Alemania y el Reino Unido. Los desnudos (¿porno-gráficos?) podrán verse en toda Europa pero en Londres y en Berlín un recuadro cubrirá sus genitales con la leyenda: “Lo siento, tiene 100 años pero es demasiado atrevido para hoy”. No en vano, sobre la puerta de entrada de la Secesión de Viena –fundada en 1897



Portada de la novela *Todo lo que no te pude decir* Palencia: Menoscuarto, 2017) con detalle de la obra *Mujer sentada con rodilla levantada* (1917), de Egon Schiele.

por Klimt, entre otros artistas vieneses— se lee: “A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”.

### Un libro-objeto

La única edición de *Las musas inquietantes* fue realizada por Lumen en 1999; se trata de un verdadero álbum donde los poemas de Peri Rossi dialogan con pinturas de todos los tiempos. El volumen está formado por cincuenta poemas que se inspiran en cuarenta y siete pinturas y una escultura: *La Dama de Elche*, pieza íbera del siglo V a. C. En dos oportunidades un mismo lienzo da origen a dos poemas: *El nacimiento del ídolo*, de René Magritte y *Las musas inquietantes*, de Giorgio de Chirico. Como se puede apreciar, el espectro cronológico es muy amplio, sin embargo sobresalen en número las obras del siglo XX.

La presencia de la pintura está anunciada desde el propio título, que coincide con la obra del italiano de Chirico. Además, en la carátula se reproduce un fragmento de *Retrato de una princesa de la casa de Este*, de Pisanello. Esta imagen no es más que el comienzo de una cuidada galería que se abre junto con el libro e invita a leer mirando y mirar leyendo poemas y pinturas en

un constante diálogo de ida y vuelta. ¿Desde dónde miramos? ¿No es acaso la mirada un ir hacia el mundo en intentos de aproximarlo e interpretarlo? ¿Cuánto se nos escapa en la mirada? Señala Lacan:

de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible. A ello se debe que, más que cualquier otro, la mirada sea un objeto desconocido y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de *verse verse*, en la que se elide la mirada (90-91).

Podríamos pensar que la invitación de la poeta tendría, tal vez, que ver, con hacernos partícipes de su mirada, mirada poética estremecida en la contemplación de las pinturas, antes de ser palabra. Invitación a acercarnos a sus diálogos silenciosos e inacabados tanto en ella como en nosotros, inaugurando nuevos diálogos, en virtud de los espesores inagotables de la obra de arte.

En cada página impar del libro nos encontramos con los poemas de Peri Rossi, y en la página anterior un recuadro pequeño reproduce en blanco y negro un detalle o fragmento de la pintura a la que se alude en el texto poético: las manos de *La encajera*, el ojo de la *Gioconda*. Al principio de cada poema se incluye el título del cuadro y del pintor en cuestión. Esta referencia aparece también al final del libro, donde dos láminas se despliegan y reproducen a color todas las pinturas, lo que permite abarcar en un mismo golpe de vista: el fragmento de la pintura, el poema y la pintura completa. El recorte de la mirada al que obliga el fragmento del cuadro que se encuentra en cada página par del libro se amplía al final, con el cuadro reproducido en su totalidad. El lector, en el interjuego de leer mirando y mirar leyendo, se verá desafiado a detenerse allí donde el pincel se intuye detenido, en la invisibilidad de la mirada y los gestos, intentando una interpretación por momentos esquiva.

Las obras no están ordenadas en forma cronológica, abren la muestra el poema *Claroscuro* y el cuadro *La encajera*, de Vermeer. En la exposición abundan los retratos de mujeres realizados por hombres. Se cuentan veintinueve pintores en total, algunos se destacan sobre otros: Magritte está presente con nueve cuadros de su autoría, con tres figuran de Chirico y Turner — uno de los pintores predilectos de la poeta—, con dos lienzos cada uno aparecen: Friedrich, Rousseau, Andrews, Guardi, Hooper y Botero. No es azaroso que la única pintora de esta galería sea quien cierre este paseo visual, se trata de la surrealista argentina Leonor Fini.

Vale la pena señalar que este poemario fue el único que no se incluyó en *Poesía reunida* (Lumen, 2005), tal

vez esto se deba a su condición de libro-objeto y al cuidado de su primera edición. Recién en 2016 ocho poemas fueron recopilados en *La barca del tiempo*, editada por Visor con prólogo y selección de Lil Castagnet; este libro recoge por primera vez en una antología de Peri Rossi los poemas de sus libros de poesía más recientes: *Habitación de hotel* (2007), *Playstation* (2009) y *La noche y su artificio* (2015).

## La mirada es la erección del ojo

*Las musas inquietantes* no es un libro de poemas sobre pinturas, los poemas no deben entenderse como la descripción que hace la poeta, sino que la intertextualidad es más compleja y ambos textos resultan polisémicos en su mutua referencia. La mirada poética arroja luz sobre la obra y amplía el recorte que, en un primer momento, había hecho el pintor, abriendo la obra a nuevas lecturas. Como dice Pere Gimferrer en el prólogo: “En estos poemas ocurren cosas. No son, quiero decir, poemas estáticos [...] No mera contemplación, pues: son actividad y, por lo tanto, crítica de lo visible” (1999: 9).

A través de la mirada del yo lírico vemos las pinturas desde un punto de vista original, las (re)significamos a partir del recorte que realiza desde su perspectiva. El lector podrá hacer una doble interpretación de las pinturas: podrá verlas como cualquier espectador pero con la lectura de los poemas podrá, también, leerlas “con los ojos” del yo lírico. Su mirada re-crea, re-construye estas obras de arte y en ese mismo acto las transforma. Como en toda creación artística, como en toda obra de ficción, *detrás* está el creador, en este caso: la creadora. En la escritura de estos poemas la poeta también se re-crea a sí misma, juego de espejos y reflejos que se superponen sobre sí mismos. Asistimos a la contemplación de la contemplación, como dice la misma Peri Rossi con motivo de *El viajero sobre el mar de nubes*, el famoso cuadro de Caspar Friedrich: “Inaudita y silenciosa visión revelación / un paso más allá de la cima / un paso más allá de la muerte / donde toda contemplación / es contemplación de la contemplación”.

Es así que mediante sus ojos, estos poemas desautomatizan la visión habitual de la realidad, la metamorfosean, mediante un recurso de transfiguración que ya la retórica clásica denominaba *amplificación*. Al respecto, García Berrio expresa:

La peculiar modificación (transfiguración o metamorfosis) de las entidades de la realidad objetiva, que la conciencia íntima del poeta siente como *lo otro* y ajeno (*alteridad*), a cargo del filtro subjetivo de la personal visión del poeta (consciente de su propia *identidad*), impone un efecto de vivacidad y novedad siempre sorprendente a las representaciones habituales y consabidas de lo real (2004: 21).

En esta cadena de (re)significaciones textuales que va desde el pintor hasta el lector, podemos distinguir tres procesos de mediación discursiva: el primero lo realiza el pintor, al utilizar un lenguaje artístico para representar, aunque sea en forma abstracta, una parte de la realidad; el artista trabaja desde su mirada, desde su deseo, desde allí construye un mundo sobre el lienzo. El segundo momento lo protagoniza la poeta que es mediadora de lenguajes, ya que pone palabras a las imágenes del cuadro: pinta con palabras, hace visible lo inefable y nombra lo invisible. Por último, el lector, que ocupa el tercer lugar de este proceso interpretativo, decodifica el texto desde su perspectiva y realiza una doble decodificación –visual y verbal– de pintura y poema. Del mismo modo, la poeta efectúa dos movimientos –de lectura y de escritura–, decodifica el mensaje visual que constituye la obra pictórica, y a partir de esa interpretación crea un nuevo texto: el poema. En “Sistema poético”, incluido en *Europa después de la lluvia* dice Peri Rossi: “Soy un espejo que al reproducir / evoca”. Al respecto, en el prólogo de *Las musas inquietantes* expresa Gimferrer:

La poesía sobre pintura es una *narración en movimiento*; la pintura es un arte de la organización del espacio, pero también un arte de la percepción sucesiva del fenómeno visible, y reproducir en la página (arte espacial de la tipografía sobre el blanco, arte de los estratos del tiempo de la lectura) el proceso de captación del cuadro equivale a una operación cognoscitiva. Así, el poema conquista lo que le es más específico: se convierte en conocimiento, y escribir el poema es conocer (el propio poema, en cuanto objeto verbal, pero también la realidad) de una forma que sin él no conoceríamos. (1999: 9-10)

En esta sucesión de interpretaciones –espejos y reflejos– se completa con el lector el círculo que había comenzado con el pintor, con el recorte que este había hecho al seleccionar un aspecto del mundo como motivo de su obra. A partir de esta/s lectura/s, de pintura y poema, el lector podrá (re)interpretar la realidad de otra manera; estos textos se transforman en nuevas herramientas para decodificar tanto las obras artísticas en sí mismas como el mundo real que les dio origen. Se cierra el círculo de cajas chinas que partieron de la realidad –y pintor/pintura, poeta/poema de por medio– llegaron otra vez a la (re)construcción de lo real por parte del lector. Es así que en su experiencia de lectura este resignificará ambos textos, haciéndolos dialogar en ese ir y volver que va del poema a la imagen y viceversa.

La retórica define a la ékfrasis como la representación verbal de una representación visual, es decir que es metáfora de metáfora. Esta figura establece una re-

lación intersemiótica entre dos textos, uno pictórico y otro verbal. En su sentido original, la palabra “écfrasis” proviene del griego antiguo ἔκφρασις que quiere decir: explicar hasta el final. Pero como ya se ha dicho, estos poemas no son la explicación de la pintura, sino que esta integración de signos verbales y visuales se abre a nuevos caminos de interpretación.

El texto ofrecerá posibles indicios de lectura, que permitirán un encuentro *sui generis* con la pintura desde la perspectiva que allí plantea. Si bien se puede decir que el diálogo ya está marcado o sesgado desde ese punto de vista, los caminos de lectura, y por tanto las significaciones, son múltiples. El lector tendrá la posibilidad de comenzar su decodificación por el cuadro, por el poema o por el detalle de la pintura. No estará obligado a realizar el camino inverso al que realizó la poeta en su mediación de lenguajes, incluso podrá comenzar por el mismo lugar: la contemplación de la pintura y su interpretación “inocente”, si es que esta existe. En el epígrafe mismo del libro, Lacan nos recuerda la fatalidad de toda contemplación: “La mirada es la erección del ojo”. No hay mirada inocente, toda mirada acarrea (pre)juicios y (pre)supuestos que le son propios al sujeto. Miramos/leemos desde una cultura, desde una subjetividad particular, y no estamos entendiendo el término como sinónimo de emociones propias o personales, nada más alejado. La subjetividad tiene que ver con construcciones sociales –no individuales– de ser y sentir en el mundo, y por tanto, de interpretarlo.

En el acto de entender el mundo, de leerlo, el lenguaje ocupa un papel fundamental, en la medida en que da voz, pone en palabras a la realidad referida, más allá de la angustiante distancia que separa a *la*

*cosa de la palabra*. Como dice el primer poema de *Lingüística general*: “El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas”. La materia prima del poeta no son los objetos del mundo, sino las palabras que usamos para referirnos a ellos y, por tanto, las representaciones que de ellos tenemos. La escritora explica esta idea en la entrevista que le hace Cinta Montagut:

la palabra es una representación, no es la cosa en sí. De ahí que aquello que digo depende mucho más de quien me oye que de mí, o lo que escribo. Esto provoca cierta melancolía, una imposibilidad: la comunicación absoluta es imposible a través del lenguaje, aun en el seno de la misma lengua. Nadie, nunca, podrá tener la certeza de ser bien escuchado, bien leído.

### La mujer reflejada/refractada

En el corpus de poemas que se seleccionaron para este trabajo, destacamos aquellas obras que guardan relación con lo femenino, con las distintas representaciones que proponen del signo *mujer*, ya que uno de los caminos de lectura del volumen puede ser una visión diacrónica sobre la condición del género femenino a través de la historia del arte.

En el entendido de que la mirada del otro construye la identidad, en este caso la mirada y la escritura construyen una identidad femenina. Pero en esa reconstrucción que los poemas hacen de la tradición pictórica, hay también una deconstrucción, un cuestionamiento de cómo puede verse al sujeto femenino en estas obras y, por tanto, plantean una nueva forma de pensar a la mujer en el mundo. En ese espejo que es el yo poético y que al reproducir también evoca, los poemas no solo reflejan, sino que también refractan a estas musas, nos devuelven nuevas imágenes/representaciones. A veces cóncavos, a veces convexos, los espejos en los que miramos estas pinturas “deforma” la imagen original u ofrecen una imagen distinta, una imagen otra (*alterada*), que obliga a una nueva mirada, a otra perspectiva, y que por tanto se abre a nuevas lecturas. Como ya se ha dicho, el yo lírico no *describe* las pinturas, al menos no solamente, en todo caso las *descubre*, encuentra nuevos significados al (re)interpretar el lienzo. En el mismo momento que (d)describe (pinturas y) poemas, también descubre otras significaciones.

El cuadro que inaugura esta pinacoteca de musas es *La encajera*, de Jan Vermeer de Delft, junto al poema *Clarooscuro*:



Cristina Peri Rossi. Barcelona, 2015.

© Néstor Sanguinetti

La aplicación de las manos  
de los dedos  
la concentrada inclinación de la cabeza  
el sometimiento  
una tarea tan minuciosa  
como obsesiva  
El aprendizaje de la sumisión  
y del silencio  
Madre, yo no quiero hacer encaje  
no quiero los bolillos  
no quiero la pesarosa saga  
No quiero ser mujer.

En el acto de escribir este poema hay una doble subversión, es una mujer la que asume el acto de escritura, la que toma la pluma (¿un falo metafórico?) y da voz a otra. En el texto, la mujer no es mostrada como objeto de deseo —como musa inspiradora—, sino como sujeto deseante —como musa inquieta e inquietante—. En los últimos versos del poema podemos leer, tal vez en un hilo de voz similar al de sus encajes, el deseo de la protagonista. “Son los hombres quienes creen que las mujeres están castradas, porque alguien castrado, no tiene ningún deseo propio, y quien carece de deseo propio, es un esclavo” (135), con esta reflexión Peri Rossi remata el artículo *Literatura y mujeres*.



*La encajera* (circa 1669), de Vermeer

Si, como dice Lacan, la mirada es una erección, se puede afirmar, también, que hay algo fálico en el acto de mirar. La contemplación de esta escena, originalmente masculina ya que fue ideada por un pintor hombre, puede entenderse como una forma de ejercicio de poder, en la medida en que con la mirada *poseo* al otro, al objeto. Este poder es “usurpado” por una poeta mujer, como expresa Parizad Dejborð en su artículo *Problematización de la mirada masculina en las artes*:

Peri Rossi es la espectadora de una tradición visual patriarcal que moviliza su mirada crítica desde su

propio punto de vista, como mujer y como lesbiana. Su usurpación del rol del observador, tradicionalmente reservada para la mirada masculinista, le permite apropiarse de estas imágenes y recontextualizarlas desde su propia posición; respondiendo con este acto al imperativo de recuperar el cuerpo femenino como sujeto y divorciándolo, así, de las conceptualizaciones tradicionales de la disciplina y de nociones unitarias y esencialistas de la femineidad.

Si bien los primeros versos parecen ser la descripción del “aprendizaje de la sumisión / y del silencio”, los últimos versos ofrecen una vuelta de tuerca que le da voz a la encajera, que ya no quiere hacer encajes, que ya no quiere el sometimiento de “la pesarosa saga” que se repite generación tras generación, herencia penosa de esta estirpe que aprende el oficio de los bolillos, de los encajes, de ser sumisas, de hacer lo que les corresponde a su sexo; no en vano la interlocutora es su madre.

Esta saga de mujeres parece venir de lejos, hermanadas en su herencia y en su legado, las musas muestran afinidades más allá de su contexto histórico. La obra más antigua de toda la galería que ofrece el libro es *La Dama de Elche*, ya los ojos “fríos / solemnes como el resto / pero apenas dilatados / esa mirada como desprendida / del contexto” de esta musa íbera de la Antigüedad anuncian su modernidad, son “presagio de una sonrisa / llena de ironía” —como la de la *Gioconda*— “que ninguna estirpe puede negar”. El oficio de ser mujer es heredado, es saga, es estirpe, es tradición, sin embargo: “el pasado / el servicio familiar / y la tradición / no pueden controlar por completo”.

Uno de los cuadros que más puede inquietar al espectador es *El origen del mundo*, de Gustave Courbet, cuadro que fue propiedad de Lacan hasta su muerte, en 1981. La contemplación de la pintura obliga a mirar, en el centro mismo del lienzo, el pubis de una mujer que mostrada sin rostro que pueda individualizarla, sin manos o brazos que le permitan cubrir su sexo desnudo, el que se ofrece a la mirada de todos:

Un sexo de mujer descubierto  
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla  
sin inmutarse)

perfecto en su redondez  
completo en su esfericidad  
impenetrable en la mismidad de su orificio  
imposible en la espesura de su pubis  
intocable en la turgencia mórbida de sus senos  
incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre  
(por imposible, por inaccesible)

a todas las metáforas  
a todos los deseos  
a todos los tormentos

genera partenogénicamente al mundo  
que sólo necesita su temblor.

El sexo de mujer –ojo de Dios, solitario e inmutable– es presentado completo en sí mismo, en su esfericidad es principio y fin, totalidad, unidad, perfección. No se lo define por lo que no es, por lo que no tiene; no es entendido como una falta o como una castración, como tradicionalmente lo han definido los padres (hombres) del psicoanálisis. La mirada masculina lo ha tenido que someter “a todas las metáforas” –nunca es el objeto en sí mismo, sino su representación–, “a todos los deseos” –es inalcanzable, huidizo, *metonímico* al decir de Lacan: se desplaza–, “a todos los tormentos” –a la tormentosa condición de ser mujer–.



*El origen del mundo* (1866), de Gustave Courbet

La anafórica sucesión de adjetivos de la segunda estrofa se completa en la siguiente con otros dos que culminan la definición: “imposible” e “inaccesible”. El sexo femenino es sometido a todos los deseos y también se identifica con él, representa un imposible, una falta que nunca se podrá poseer. Al mismo tiempo, autosuficiente en sí mismo, a este origen del mundo le basta su movimiento para crearlo, el yo lírico destaca la fuerza (pro)creadora de la mujer. La mujer puede prescindir del hombre, el poder creador le es propio. La musa es potencia y acto, causa y efecto de la creación.

En el juego de espejos, y espejismos, que propone la lectura de estos poemas otro ojo, el de una guitarra, contempla lleno de deseo la desnudez de una mujer. Los últimos versos de *Mujer tocando la guitarra*, poema homónimo a la pintura de Botero, sentencian: “la guitarra, / tiene un ojo / que espía la desnuda redondez / de la mujer-niña”. En los dos cuadros del pintor colombiano las protagonistas son mujeres y en ambos casos aparecen espejos –detrás y al costado– de estas musas

obesas; incluso la *toilette*, “eterna niña sin pelos / sin pubis sin pestañas / exonerada de vellos / gorda como un dichoso globo inflado / se contempla en el espejo / suspendida para siempre / en el esfuerzo imposible / de convertirse, por una vez, en mujer”.

La mujer-objeto, la mujer deseada por la mirada masculina es la que el yo poético intenta deconstruir cuestionando los roles que la tradición ha asignado a los géneros. En todos los casos, salvo el de Leonor Fini, es la mirada masculina la que construye estas pinturas y asigna roles, en general pasivos o sumisos, a estas mujeres. Con respecto a las fantasías masculinas sobre lo femenino, en *Literatura y mujeres* Peri Rossi reflexiona: “La pregunta de Freud [“¿qué quiere una mujer?”] está hecha desde el lugar (masculino) del investigador de lo Otro; según Lacan, la mujer no existe, es sólo una fantasía masculina; es decir que la mujer existe tal y como la fantasean los hombres, de ahí que la mujer existe *tanto* en el imaginario y en el arte” (2008: 130). Un poema de esta colección muestra cómo “sueñan los hombres a las mujeres”, se trata de *Así nace el fascismo* que dialoga con *La lección de guitarra*, de Balthus:

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

Así sueñan los hombres a las mujeres.  
Así nace el fascismo.

El cuerpo de la alumna, transformado en objeto, en instrumento musical, es “ejecutado” por la profesora que la somete “con la fría precisión / de los roles patriarcales” que sigue la tradición: “la antigua partitura” de dominador y dominado. La mirada cuestionadora del yo lírico invita a una nueva idea sobre los géneros, donde no se reproduzcan los roles patriarcales. El poema *La seducción* inspirado en *San Jorge y el dragón*, de Paolo Uccello destaca esa divergencia: “Aquello que los hombres matan con violencia / las mujeres domestican con dulzura”, refiriéndose a las diferencias entre San Jorge que mata al dragón y la doncella que “con mano

suave, / saca a pasear dócilmente, / como si se tratara de un perrillo faldero”.

A lo largo del libro, y de la historia, las musas son mutiladas: “Descabezadas, incompletas, / solemnes en pedestal ridículo / o sentadas al borde de la calle, / como quien espera un auto / o un cliente”, mutan: “las musas domésticas / engordan / pierden un brazo / los cabellos”, dice *Las musas inquietantes II*. El último poema, “Las mutantes”, contenido en el título del poemario, encierra un juego de palabras que puede ser la cifra para leer todo el conjunto: Las mu(sas inquie) tantes. Las mutantes finales, con la misma inquietud que las demás musas, nos recuerdan que la transformación es necesaria, aunque solo sea –nada menos– en la contemplación frente al espejo, donde se supone debemos reconocernos en nuestra mismidad: “a punto de convertirse en gatos / como si la mutación fuera uno / de los juegos infantiles, / la manera que tiene toda Alicia / de mirarse en el espejo”.

### El lector frente al espejo

El lector no puede ser indiferente a esta galería, las musas inquietan al espectador, conmoviéndolo, tal como lo anunciaba el prólogo: “La belleza de los textos es aquí, pues, turbadora ante todo” (1999: 10).

Los últimos dos versos podrían ser la clave de lectura de todo el libro: “la manera que tiene toda Alicia / de mirarse en el espejo”. En ese doble juego de mirar y ser visto, el yo lírico –exhibicionista y voyerista a la vez– observa y (se) muestra al mismo tiempo. Pero también el lector se reconoce en estas obras que, como dice Gimferrer: “nos enfrentan a nuestra propia imagen; nos turban, en la medida en que nos obligan a saber qué o quiénes somos”. Ya sea en la compasión, en el rechazo o en la aceptación miramos a estas mujeres desde la relación con nosotros mismos: “la ambigüedad esencial de esa borrosa imagen que de cada cual tiene la propia concepción, como en un espejo empañado que sólo queda diáfano, con claridad bruñida, cuando el poema opera su ceremonial de transfiguraciones. Abrir este libro es entrar en nuestras galerías interiores; la mirada que ahí vemos, de esfinge o de gorgona, es nuestra mirada” (1999: 11). “Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto”, afirma Lacan en el seminario xi.

El epígrafe del libro anunciaba la lectura ineludible, cargada de sentidos *a priori*. Sin embargo, con esta experiencia de lectura la mirada re-crea la realidad, la significa nuevamente. En la relación sujeto/objeto a la que asiste el lector, destinatario último de este encadenamiento de interpretaciones, el mundo se crea nuevamente frente a sus ojos, hay creación –como la hubo con el pintor– al momento de contemplar las imágenes y más aún, de leerlas a la luz de estos poemas. Porque

la idea o la metáfora son –también– realidad; decía el narrador de *La nave de los locos*: “Lo que nos asombra y nos asombrará siempre, es que una sola mente haya podido concebir una estructura convincente, placentera y dichosa como ésta; una estructura que es una metáfora, sin dejar de ser por ello, también, una realidad” (1984: 21).

Si la mirada es la erección del ojo, puede ser que la mirada sobre el espejo –este corpus de poemas– sea la que nos devuelva otra lectura de la galería de pinturas que sobre él se refleja, donde las musas están mutando frente a nosotros.

### Bibliografía

- Baltar, Rosalía (2004). “Pragmática particular: una lectura de Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Espéculo, revista de estudios literarios*, n.º 26. Disponible en línea
- Dejbord, Parizad (2006) “Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Problematicación de la mirada masculina en las artes visuales”, en *Romances Notes*, vol. 46, n.º 3, pp. 387-395.
- Donat, Mara (2015) “Nuevas síntesis textuales en la obra Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Confluente*, vol. 7, n.º 1, pp. 185-200.
- García Berrio, Antonio (2004) *Crítica literaria*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, Jacques (2015) *Seminario xi. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos aires: Paidós.
- Montagut, Cintia. Cristina Peri Rossi, la escritora múltiple, entrevista de la revista *The Barcelona Review*. Disponible en línea.
- Peri Rossi, Cristina (1999) *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1984) *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1999) *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2005). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Literatura y mujeres”, en *Orsai. Género, erotismo y subjetividad*. Virginia Lucas y Diego Sempol (comp.). Montevideo: Pirates.
- \_\_\_\_\_ (2016) *La barca del tiempo*. Madrid: Visor, 2016.
- \_\_\_\_\_ (2016) *Los amores equivocados*. Montevideo: HUM, 2016.
- \_\_\_\_\_ (s/f) *Los museos*, disponible en: [www.cristinaperirossi.es](http://www.cristinaperirossi.es)
- Suárez, Modesta (2004) “De la forma y del caos: interdiscursividad en Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Escritura femenina y reivindicación de género en América latina*. Roland Forgues y Jean-Marie Flores (ed.). Thélès: París.