

LA RECEPCIÓN CLÁSICA COMO ESTRATEGIA PARA LA DISIDENCIA SEXUAL EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI

CLASSICAL RECEPTION AS A STRATEGY FOR SEXUAL DISSIDENCE IN THE POETRY OF CRISTINA PERI ROSSI

DIEGO GIBANEL FARO

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

Resumen: En este trabajo se lleva a cabo un análisis de la poesía de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi desde la perspectiva de la Recepción clásica. Para ello, mediante un análisis de los textos se reflexiona sobre sus concepciones de la relación entre lenguaje e identidad, el peso de la tradición como herencia, y las identidades de mujer y lesbiana como clave de la resignificación de la tradición. Se abordarán tres ejemplos temáticos de recepción: los tópicos del amor, el tema del viaje y el mito fundacional o la génesis de los sexos.

Palabras clave: Cristina Peri Rossi, recepción, mitos clásicos, género, crítica temática, teoría queer

Abstract: This paper analyses the poetry of the Uruguayan writer Cristina Peri Rossi from the perspective of classical reception. Through a textual analysis, we reflect on her conceptions of the relationship between language and identity, the weight of tradition as inheritance and the *woman* or *lesbian* identity as a key to understand the resignification of tradition. Three thematic examples of reception will be addressed: the topics of love, the theme of the journey and the founding myth or the genesis of sex.

Key words: Cristina Peri Rossi, reception, mythmaking, Gender, thematology, queer theory



1. Introducción

Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) reside en Barcelona desde 1972 y ha construido una obra literaria claramente combativa, política y ecléctica, con el cultivo de géneros diversos. Es defensora de una militancia literaria y cultural disidente que plantea como centro de su poética un gran despliegue temático desde el margen, deshaciendo tabúes y recuperando asuntos deliberadamente apartados del canon. Es culpable, en fin, de «un corpus literario iconoclasta que arremete específicamente contra los sistemas políticos opresivos, y contra las rígidas y arbitrarias fórmulas lingüísticas, morales, codificadas y perpetuadas por la tradición y la costumbre» (Narváez, 1988: 75). Entre los temas que trata Peri Rossi en su poesía, analizados por Narváez y reestructurados por Fariña Busto, encontramos los siguientes:

La protesta y rebelión contra los sistemas políticos; el desenmascaramiento de la versión oficialista de la historia que ignora las versiones de los desheredados y de los oprimidos; la subversión contra el orden caduco, las relaciones atrofiadas, las tradiciones lastrantes, y contra los papeles sexuales y sociales que perpetúan la imagen de las mujeres como seres inferiores; igualmente, la escritura lesbiana, que postula la libre expresión sexual de las mujeres, y la manifestación de la incapacidad del lenguaje legitimado, que no logra designar la polivalencia y el continuo dinamismo de la realidad (Fariña Busto, 2000: 235-236).

Hay quien ha tratado de adscribir a la escritora uruguaya a una generación de escritores, llamada «del 69», que heredaron un país y una macroestructura cultural totalmente intersecados por la cultura europea y su visión de la tradición clásica, debido al exilio que llevó a Uruguay en los años 30 y 40 del S.XX a numerosos intelectuales europeos a causa de las guerras en el continente. Sin embargo, los mitos se entregan a esta generación de una forma muy concreta, pues «el golpe militar, el exilio, el insilio, la cárcel, dejaron a estos jóvenes [...] sin un proyecto colectivo, [...] fueron los herederos del contraimaginario, los mitos cargados con sentido negativo» (Olivera-Williams, 1990: 75). Esta resignificación del mito les permite abordar nuevos géneros y perspectivas literarias como lo fantástico, un nuevo realismo poético, la autoficción o la autorreflexión.

La convulsa historia política de Uruguay, que parte a principios del siglo XX de una mitificación de Montevideo como ciudad cosmopolita reflejo de Europa, la ««Suiza de América», «el Uruguay feliz», «el país modelo»» (Olivera-Williams, 1990: 68), llega a una dictadura militar en 1973, bautizada eufemísticamente como «el proceso», que provoca que gran parte de las y los intelectuales deban exiliarse del país. La misma Peri Rossi fue una de ellos, como explicó en su discurso de recepción del premio Cervantes: «tuve que exiliarme de la dictadura uruguaya porque, como Casandra, había advertido y denunciado su llegada» (Peri Rossi, 2022). Estos procesos políticos y sociales configuran de forma irreversible la identidad

de estos escritores, para los que el exilio supondrá una reconfiguración íntegra de su estética y sus temas:

Podríamos decir que, en general, las circunstancias vitales en las que se inscriben, asociadas a la migración, el exilio, el nomadismo, producen en ellos la sensación, o la convicción, del desarraigo, del descentramiento, del *no-lugar*, una percepción de *estar fuera*; muchas veces tanto de la literatura de la que provienen como de aquella en la que supuestamente se inserta (Rodríguez, 2009: 114)

Peri Rossi es, además, absolutamente consciente de sus actos de recepción, que parten en la mayoría de los casos de la Antigüedad clásica. No solo reconocemos en su obra ecos y formas de recepción inconsciente o indirecta, sino que también expone y modifica de forma evidente y patente contenidos culturales de la tradición clásica mediante formas de recepción creativas. Ella misma habla de sus lecturas y su relación con el proceso de recepción:

A mí me parece que hay dos tipos de lectura que un escritor puede hacer. Yo leo a Swift o a Virgilio, a Dante o a Goethe, y los admiro, los respeto, me emocionan. Pero hay otros escritores que me estimulan tremendamente. Felisberto es uno de ellos. Yo no puedo leerlo con continuidad, porque me provoca a cada paso, como me provoca Alejandra Pizarnik o Ambrose Bierce. Una vez, conversando con Cortázar, decíamos, malignamente, que uno tal vez lo que siente son ganas de corregirlos, de que una idea apenas insinuada, apenas sugerida, se vuelva tema para uno, es como si uno los corrigiera, han dado el impulso y uno sigue (Deredita, 1978: 139).

En este trabajo abordaremos, pues, la forma en que Cristina Peri Rossi recibe la tradición clásica en sus poemas y cómo su intención de reconfiguración de esta tradición por medio de la escritura genera una nueva poética de gran interés para los estudios de género, los estudios *queer* y la literatura comparada, enfoques desde los que nos situaremos. Se desarrollará el análisis mediante un acercamiento a su poesía —pues no ha recibido tanta atención como la prosa en este aspecto— por medio del *close reading*¹ como punto de partida para el análisis literario y de recepción.

Tras un repaso general en el que abordaremos la particular definición que para Peri Rossi tiene la recepción creativa, así como su necesidad de subversión de la tradición, nos detendremos en tres temas concretos que ejemplifican procesos

¹ El *close reading* es una técnica de análisis textual que parte de la lectura directa de los textos, que constituye un primer acercamiento de muchas y muy diferentes teorías o metodologías literarias. Es, por tanto, una práctica multimodal y abarcadora (Middleton 2005, Culler 2010).

de Recepción clásica: los tópicos del amor, el tema del viaje y el mito fundacional. Estos tres temas se relacionan con poemarios concretos de la autora (*Otra vez Eros, Estado de exilio y Babel Bárbara*, respectivamente), si bien se expondrá cómo impregnan toda su poesía.

2. La recepción creativa como política de resignificación

Para poder proceder a un estudio profundo del uso interesado del mundo clásico en la poética de Peri Rossi, es necesaria una reflexión acerca de qué supone la revisión del mito como proceso de creación, especialmente interesante desde el punto de vista de las reescrituras femeninas.

Nuestro punto de partida será el artículo de Adrienne Rich «When we dead awaken», en el que muy poéticamente reflexiona sobre la escritura femenina como forma de revisión consciente de la tradición. Esta necesidad de una recepción que resignifique la tradición clásica y los mitos surge de una agonía constante de las escritoras por no encontrarse a sí mismas en sus referentes literarios, por buscarse desesperadamente en una cultura que no les pertenece, en una tradición escrita por los hombres cisheterosexuales:

I think it has been a peculiar confusion to the girl or woman who tries to write because she is peculiarly susceptible to language. She goes to poetry or fiction looking for *her* way of being in the world, [...] she meets the image of Woman in books written by men. She finds a terror and a dream, she finds a beautiful pale face, she finds La Belle Dame Sans Merci, she finds Juliet or Tess or Salomé, but precisely what she does not find is that absorbed, drudging, puzzled, sometimes inspired creature, herself, who sits at a desk trying to put words together (Rich, 1972: 21).

Esta «literatura sobre mujeres escrita por hombres» de la que nos habla la poeta es imposible de habitar para las mujeres, en tanto que sujetos alejados del centro social hegemónico. Son textos que generan y participan de líneas de tradición, cadenas de recepción, de las que deliberadamente han estado excluidas y que, por ello, han constituido y reforzado una visión patriarcal y androcéntrica de los productos culturales y del hecho mismo de escribir.

Así pues, para posibilitar en la recepción una reescritura de la tradición es inevitable que exista una oposición consciente a la mirada del Otro que se impone sobre sí —o, más bien, una oposición de la otredad a la mirada hegemónica—. Debemos ser conscientes también de que estos sujetos disidentes y excluidos pueden ser atravesados por diversas condiciones e identidades que los alejen de lo

canónico y lo normativo. Trabajaremos, pues, desde un análisis de la interseccionalidad² como base para el análisis de la identidad.

Abordaremos el análisis también desde el punto de vista de la crítica feminista lesbiana (Torras, 2000), como subconjunto de la crítica feminista especialmente consciente y sensible a la interseccionalidad entre las identidades mujer y lesbiana, y sus implicaciones, especialmente a la hora de establecer actos de recepción creativos. Es fundamental esta concepción de los estudios de género como un ámbito de estudio complejo e intersecado, implicando también el punto de vista de los estudios *queer* «una vez desterrado el binarismo y asumido que el género es múltiple, variable, dinámico y transcultural» (López Gregoris, 2020a: 305).

En este marco teórico se han sucedido las propuestas de análisis de la recepción cultural como un mecanismo de perpetuación de los roles patriarcales. Es especialmente interesante acudir a la definición de *male gaze*³, que señala la visión objetualizante y externa de la mujer-objeto por parte del hombre-sujeto, especialmente en el cine, pero aplicable a otros ámbitos.

Esta imposición de una visión patriarcal sitúa a las mujeres como receptoras (tanto en su vertiente de receptoras pasivas como, especialmente, como receptoras creativas, escritoras que se nutren de cadenas de recepción y pretenden participar de ellas) en una encrucijada: si quieren tomar un rol activo y agente, parece que solo puedan hacerlo imitando esos roles masculinos.

Sin embargo, una línea de escritura especialmente productiva en la recepción cultural de las mujeres escritoras ha conseguido abrir una tercera vía que ofrece una posibilidad de reconciliación: el uso de la tradición (especialmente del mundo clásico) como lugar para la búsqueda de la identidad (López Gregoris, 2020a: 309). Estos enfoques identitarios «han impulsado a las mujeres a reflexionar y a definir su identidad, primero como mujer dentro de la sociedad [...], y luego, cuando la identidad se suma a una lengua minoritaria, a un espacio físico determinante o a una sexualidad que es puesta en cuestión por vez primera» (López Gregoris, 2020a: 310).

² El concepto de interseccionalidad, fundamental para el llamado «feminismo de la diferencia» (Moore, 1988; Ferguson, 1991; Wasserfall, 1993; Sendón, 2000), fue propuesto por Kimberlé Crenshaw en los años ochenta para ampliar el feminismo escolástico y tratar a las mujeres no normativas como sujetos centrales de las políticas feministas (Davis, 2008: 70) y analizar los «vectores de la discriminación» a la hora de construir la identidad del sujeto femenino (Golubov, 2006: 205).

³ Concepto acuñado por John Berger en *Ways of Seeing* (1972) a partir del concepto de *gaze* de Freud y Lacan. Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) lo desarrolla para una crítica feminista contemporánea. Kelly Oliver (2017) lo introduce en el análisis de la recepción, puesto que muestra cómo las mujeres pueden elegir únicamente entre ser hombres-sujeto o mujeres-objeto, pero quedan excluidas de las posibilidades de agencia sin desnaturalizar su identidad de género, pues «there is no place for identity with feminine activity» (Oliver, 2017: 451).

Peri Rossi hace esta necesidad identitaria más que patente en algunos de sus poemas, donde aborda una revisión de la tradición hegemónica desde una recepción particular e interesada. Es consciente de que el peso de la cultura hegemónica y la mirada masculina relegan a la mujer a una posición de vulnerabilidad. Esto lo evidencia, por ejemplo, en el poema «Mitológica estáis», donde la visión patriarcal de los hombres-escritores (agentes), reproducida una y otra vez por nuestros esquemas culturales, permite una única visión de la mujer-musa (objeto), dolorosa como un mordisco en la matriz:

Mitológica estáis
 de moradas meretrices
 que muerden tu piel
 tu fantástica matriz
 —Penélopes tristes,
 Helenas desgoznadas—
 historias salmodiadas
 por magos prostibularios.
 Está dicho
 es sabido
 mal hacen los Homeros,
 los Góngoras y Quevedos
 a las púberes efebos

(de *Diáspora*, 1976, en Peri Rossi, 2021: 44).

Más contundente es la poeta cuando se enfrenta directamente a este concepto de *male gaze* en la écfrasis de un cuadro de Balthus⁴, *Lección de guitarra*, que muestra la terrible escena de una profesora de guitarra —mujer— utilizando como instrumento a su joven alumna (agarrando sus cabellos y tocando su sexo expuesto) con lascivia y una mirada violenta y patriarcal, la guitarra yacente en el suelo. La transposición a este armazón femenino de unos rasgos y valores agentí-

⁴ Las lecturas de interrelación y simbiosis entre las diferentes artes y la reversión de la iconografía pictórica a través del lenguaje se ven especialmente en el poemario *Las musas inquietantes* (1999), al que pertenece este poema y en el que Peri Rossi propone una serie de breves écfrasis poéticas a diferentes cuadros, desde un saber situado y una concepción política de la realidad que sublima el género poético de la écfrasis (también, por cierto, una forma de recepción clásica).

vos tan masculinos que constituyen el epítome del violador aparecen ante nosotros de una forma tan forzada y temeraria que Peri Rossi acertadamente debe sentenciar en el final de su poema esta advertencia frente a la mirada masculina:

Así sueñan los hombres a las mujeres.

Así nace el fascismo.

(«Así nace el fascismo», de *Las musas inquietantes*, 1999, en Peri Rossi, 2021: 179)

Y en esta oposición a la mirada hegemónica juega un papel fundamental el uso del mito como centro de la recepción clásica, pues, como nos dice Aurora Luque, debemos entender «el mito como lugar para la demolición del propio mito. La herramienta del mito como atalaya para la revisión de las insuficiencias del lenguaje y de los códigos que lo aprisionan. Que el mito renovado haga lo que no hizo la historia» (Luque, 2020: 90).

Y es que los presupuestos de Rich muestran también una idea clave en su concepción de la literatura: la escritura es una forma de supervivencia. También lo es la revisión del mito:

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text form a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. (Rich, 1972: 18).

También Ostriker nos advierte de esta particular forma de supervivencia:

But in them the old stories are changed, changed utterly, by female knowledge of female experience, so that they can no longer stand as foundations of collective male fantasy. Instead, [...] they are corrections; they are representations of what women find divine and demonic in themselves; they are retrieved images of what women have collectively and historically suffered; in some cases they are instructions for survival (Ostriker, 1982: 73).

La escritura es supervivencia en tanto que supone una confrontación directa con el papel de la mujer en dos niveles: la toma de voz de la escritora pone en jaque el papel patriarcal y sumiso asignado para ella; mientras que la perspectiva femenina intradiegetica genera también un cambio: las mujeres-objeto de la literatura, escritas siempre bajo la eterna mirada del Otro, tienen al fin la posibilidad de convertirse en mujeres-sujeto.

Esta necesidad de sobrevivir por medio de la escritura es especialmente notoria en los contextos de exilio o insilio⁵, que, como veremos, son fundamentales para comprender la visión de Peri Rossi al respecto. En ellos, la escritura llega a tener una dimensión terapéutica como salvaguarda de la brecha entre el Yo y el hogar, entre lo real y lo terrible (Arfuch, 2013; Argañaraz, 2020). En el caso de Peri Rossi, ella ha hecho de la palabra y la escritura (ya resignificada, aliviada de su carga simbólica) una patria, un espacio de identidad donde configurarse. En el citadísimo poema «Mi casa es la escritura» (*Habitación de hotel*, 2007) se exponen estas ideas («No me creció una planta / no me creció un perro / Sólo me crecen los años y los libros / que dejo abandonados por cualquier parte / para que otro, otra / los lea, sueñe con ellos»; Peri Rossi, 2021: 205). La escritura es, además, *puta* y *madre*, una sublimación de las posibilidades de la feminidad desde la mirada masculina que antes hemos referido. Es un espacio omnipresente e híbrido, necesariamente ambiguo. La escritura no solo es un acto de supervivencia para la uruguaya, sino también un hogar, una forma de patriotismo, como ella misma explica en una de sus entrevistas:

Eran los cursos de verano, y todo el mundo tenía algún lugar adonde ir de vacaciones: su pueblo, su ciudad, su casa. Yo me di cuenta de que no tenía adonde ir, de modo que, para no angustiarme, me senté en los jardines de la Universidad y escribí el poema, pensando que, en realidad, mi única casa es la escritura. [...] Pero en todos los lugares, en cualquier casa, habitación de hotel o cuarto de pensión, he escrito. De modo que las casas son lo transitorio y lo constante es la escritura. Y también las palabras. He cambiado de amores, de ciudades, pero siempre escribo [...] Tengo una relación completamente sensual con el lenguaje, como si fuera una criatura viva (Pérez, 2014: 14).

Es necesario en este punto preguntarse, como hace Ostriker (1982: 69-70), si realmente existe un lenguaje específicamente femenino o una forma específicamente femenina —o feminista— de apropiarse del lenguaje. El uso del lenguaje no es sino una forma más, quizá la primordial, de recepción cultural, y en tal dimensión es aquí analizado.

⁵ Se entiende aquí el *insilio* como neologismo para aludir al exilio no desplazado, el exilio social y político que se vive bajo el propio régimen opresor, y que va más allá de la autocensura, pues no es una forma de escritura sino una experiencia vital. El concepto de insilio es aplicado en la literatura uruguaya del proceso como equivalente absoluto al exilio o a la cárcel por Olivera-Williams (1990). Bajo esta concepción de espectro amplio del exilio como estado, como posición político-social ante la realidad contemporánea, es más fácil entender el «insilio», ya que así «la única diferencia, pues, del exilio y del insilio sería su desplazamiento físico, quedando sustantivamente definido por las mismas sensaciones y los mismos sentimientos» (Tudela-Forunet, 2020: 84).

Es necesario partir de la base de que, en estas visiones hegemónicas, la lengua es asimilada como una herencia cultural, y utilizamos el término de forma interesada, puesto que, en los estudios de transmisión y recepción, se ha analizado largamente este uso de palabras cargadas de connotaciones (*herencia, legado, influencia...*) para referirse a los procesos de transmisión de la cultura. Entender la lengua como herencia suscita una serie de valores implícitos en esta visión que también se deberán deconstruir, puesto que «la noción de herencia introduce un pertinente matiz, como es el del *derecho* a heredar, lo que no solo conllevaría *derecho*, sino también *obligaciones*. [...] La metáfora de la *herencia*, con respecto a la del legado, se distingue en el mayor énfasis que pone en los destinatarios, convertidos en *beneficiarios* (para bien o para mal) del legado» (de Almeida & García Jurado, 2020: 464).

En numerosos estudios sobre la recepción se ha propuesto una división de los receptores en función de su forma de asimilación de la tradición: receptores pasivos, reproductivos y productivos (González Rolán et al., 2002; Martín Rodríguez, 2014; Martín Rodríguez, 2020). La clave de esta poética de la recepción aquí analizada es, precisamente, el paso de una recepción pasiva o reproductiva — donde o bien no se comunica la experiencia de recepción o bien solamente se analiza— a una recepción creativa o productiva, que se permita resignificar los símbolos heredados para dotar de agencia a la voz poética femenina. No en vano recuerda Adrienne Rich que «writing is re-naming» (Rich, 1972: 23).

Lo que mueve a esta necesidad creativa de las escritoras es, precisamente, la necesidad de recuperar el llamado «poder de nombrar», que ha sido deliberadamente robado a las mujeres, y en el que reside el núcleo de la agencia del sujeto (Ostriker, 1982; Daly, 1985)⁶.

Peri Rossi muestra una preocupación por la carga semántica que arrastran las palabras y que se debe revertir, aprovechar en beneficio propio, y de la misma forma entiende el mito, que arrastra también la pesada y patriarcal carga cultural de Occidente, entendible solo como inscrito en múltiples cadenas de recepción que han reproducido una visión muy concreta y parcial del mundo clásico, y que en su poesía se propone revertir para hacer posible un pensamiento sobre el destino y la voz femenina:

Soy la advenediza
la que llegó al banquete

⁶ No abordaremos aquí un análisis teórico de las implicaciones que estas rescrituras tienen en la teoría de la intertextualidad, pero sin duda esta revisión y reversión de la carga simbólica de los textos ha suscitado numerosos análisis, entre ellos el del texto inscrito en sus cadenas de recepción como *palimpsesto*, desde el sentido amplio de Genette (1989) hasta la concepción de la escritura como palimpsesto de autoras como H.D. (González González, 1997).

cuando los invitados comían los postres

Se preguntaron
quién osaba interrumpirlos
de dónde era
cómo me atrevía a emplear su lengua

Si era hombre o mujer
qué atributos poseía
se preguntaron por mi estirpe

«Vengo de un pasado ignoto –dije–
de un futuro lejano todavía
Pero en mis profecías hay verdad
Elocuencia en mis palabras
¿Iba a ser la elocuencia
atributo de los hombres?
Hablo la lengua de los conquistadores,
es verdad,
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen.»

Soy la advenediza
la perturbadora
la desordenadora de los sexos
la transgresora

Hablo la lengua de los conquistadores
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.

(«Condición de mujer», de *Otra vez Eros*, 1994, en Peri Rossi, 2021: 126)

Por esto, una poesía preocupada por el lenguaje y sus implicaturas es fundamental para la construcción simbólica e identitaria del Yo, un Yo diferente del masculino, permanentemente cuestionado y mutable, ajeno a la patria canónica y

a la génesis binaria de los sexos. Un Yo multisexuado y polifacético que ejecuta Peri Rossi en su poesía desde un saber situado⁷, consciente de todo este devenir y posicionado políticamente.

Su producción poética se inscribe así en una línea de creación de la que han participado múltiples autoras y que amalgama mito, pasado, lenguaje y recepción presente. El mito se erige entonces como un no-lugar, un tiempo sin tiempo en el que es posible situar el origen del lenguaje. En este caso, el lenguaje funciona como un espacio ritual mítico que permite la dotación de significado, el «poder de nombrar» antes mencionado. Peri Rossi acude a un proceso de recepción en forma de trasplante —en términos de Hardwick—⁸ para tomar el *tú*-femenino en busca de la agencia y trasladarlo a este espacio ambiguo en el que realizarse. Se configura allí el lenguaje como rito:

Primitiva participas del rito de la palabra
 como si fuera un juego
 ceremonia de bacantes ebrias
 Baluceas los nombres de los dioses más secretos
 con penetrante voz de hereje,
 no de celebrante
 y cuando cae la noche de los significados
 bailas una danza macabra junto a los ídolos caídos.

(«Primitiva participas del rito de la palabra», de *Diáspora* 1976, en Peri Rossi, 2021: 42)

No debe pasar inadvertido que la dotación de agencia recae en la liberación sexual del sujeto femenino, que encarnará, como veremos en el análisis de *Babel Bárbara*, una revolución sexo-política para constituir un nuevo mito del Origen. Este origen en el mito hará al sujeto femenino ser consciente del significado primario de las lenguas, pero también ser deliberadamente subestimada por ello, toda una «Casandra en la noche oscura de los significantes» («El Bautismo», *Babel Bárbara* 1991).

Además, este empoderamiento por medio de la escritura solo es posible si la voz poética femenina se concibe inscrita en un todo que va más allá de su individualidad: es necesario tejer una genealogía en el proceso. Volviendo a la cita de

⁷ El saber situado señala la imposibilidad de trabajar en una metodología sin tener en cuenta el contexto y la subjetividad de todos los actantes y los objetos de estudio. Este conocimiento situado en la escritura supone partir de una consciencia acerca del lugar social desde el que se produce el proceso de creación, y no solo saber cuál es ese lugar, sino por qué es ese y no otro (Haraway, 1995).

⁸ El trasplante, en términos de Lorna Hardwick es una estrategia de recepción clásica que se define como «to take a text or image into another context and allow it to develop» (2003: 10).

Rich con la que iniciábamos esta reflexión, la poeta nos expone su forma de encontrar una solución a la angustia de la escritora o, al menos, un alivio:

So what does she do? What did I do? I read the older women poets with their peculiar keenness and ambivalence: Sappho, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Elinor Wylie, Edna Millay, H.D. (Rich, 1972: 21).

La misión de tejer genealogía va más allá del mero autorreconocimiento: se siente la necesidad de transformar las genealogías agónicas en genealogías celebratorias. Así, la autora uruguaya se permite, para acabar con su búsqueda desesperada de actos de recepción en los que encontrarse, entenderse a sí misma en una cadena de escritoras con sus mismas necesidades. En su poema «Genealogía», Cristina Peri Rossi cita a «Safo, Virginia Woolf y algunas otras», y reflexiona sobre la genealogía de la voz literaria de las mujeres, sobre su propia condición de mujer y sobre los ejercicios de la ginocrítica:

Dulces antepasadas mías
ahogadas en el mar
o suicidadas en jardines imaginarios
encerradas en castillos de muros lilas
y arrogantes
espléndidas en su desafío
a la biología elemental
que hace de una mujer una paridora
antes de ser en realidad una mujer
soberbias en su soledad
y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario
junto a ejemplares raros
de diversa nevadura.

(«Genealogía», de *Otra vez Eros*, 1994, en Peri Rossi 2021: 125)

3. Tres ejemplos de recepción clásica en la obra poética de Cristina Peri Rossi

Conviene detenerse en ejemplos concretos de recepción de la cultura clásica en la poesía de Peri Rossi para poder entender plenamente las generalidades antes expuestas. Para esta demostración, se recurre aquí a un análisis temático y comparado de algunos temas, motivos y tópicos de la cultura clásica con los que se desarrolla una recepción creativa.

La tematología se inscribe dentro de los estudios de literatura comparada y estudia los temas, motivos y tópicos recurrentes en la literatura. Es consciente no solo de las cadenas temáticas, sino también de los contextos textuales y socioculturales que inscriben los usos de temas, motivos y tópicos en espacios y tiempos concretos (Naupert, 2003: 11-12; Trousson, 2003; López Gregoris, 2020b).

En todos los ejemplos aquí expuestos hay una fuerte y evidente presencia no solo de la «condición de mujer» que Peri Rossi ya bautiza, sino también de una conciencia de la realidad sexual, de la identidad lesbiana, que no ha sido debidamente tratada en la obra de la autora desde el punto de vista de los estudios *queer*, de lo que ya se ha hablado en el apartado anterior.

Los tres ejemplos analizados aquí por medio del *close reading* son los siguientes:

- Mito como pretexto para el amor: el mito puede servir como telón de fondo estético para el desarrollo de otras ideas poéticas, pero también para construir espacios para el amor en el que reconocerse o frente al que oponerse. En concreto, observaremos cómo los tópicos clásicos en torno al amor se resignifican para convertirse en escenario para la construcción de una identidad lesbiana amorosa y sexual.
- Mitos como identificación del Yo poético: en este caso, se produce una transposición de las figuras míticas para identificarse con las experiencias subjetivas del Yo, que permiten una vigencia y actualización del mito. Hablaremos aquí del tema del viaje, en concreto de los motivos del viaje fundacional y el viaje iniciático en relación con la condición de exiliada y la concepción de la patria.
- Revisión del mito para dotar de agencia: se utilizan figuras propias del mito a las que se dota de agencia (o se crean nuevas figuras agentivas para construir una mitología propia) que nos permiten desarrollar nuevas cadenas de recepción ajenas al canon hegemónico y patriarcal. Nos centraremos en el motivo de la génesis de los sexos y el mito fundacional.

3.1. Tópicos del amor para una genealogía lesbiana

Son múltiples los tópicos amorosos trabajados por Cristina Peri Rossi en su poesía que proceden del mundo clásico. Veremos a lo largo de este apartado cómo estos tópicos adquieren tratamientos diversos, posiciones interesadas que configuran un universo del amor lésbico completamente libre, pero también consciente de los instrumentos simbólicos de la opresión. Son varios los tópicos analizados: la idea del amor como lenguaje (en *Evohé* y *Otra vez Eros*), el amor sincero como forma

de crear identidad y algunos ecos dispersos de la poética clásica (como el tópico del *Odi et amo* de Catulo, o los tópicos del amor de Safo).

El primer poemario de la autora ya nos muestra una clara alusión al mundo clásico: *Evohé* (1971), el εὐοῖ de las bacantes en los ritos en honor a su dios. Aunque «para Peri Rossi toda identificación sexual es un error, en tanto que es una identidad dada por los otros» (Bravo, 2022: 192), este poemario ya codifica los espacios simbólicos para el desarrollo de una teoría amorosa lesbiana, que sublima los conceptos tradicionales del amor, dando un paso más allá en su enfrentamiento contra la tradición. Peri Rossi trata de construir una poética en la que no exista una violencia en el acto de amor, en la que la identidad lesbiana no sea una noción de disidencia, sino una expresión natural y abarcadora del *yo*. El sujeto de su poesía «es un sujeto sexuado femenino que expresa su deseo por otro sujeto femenino de manera absolutamente normalizada. Ni se discute ni se cuestiona este deseo lesbiano, se enuncia naturalizadamente [...] al ofrecer modelos alternativos desde una exposición alejada de todo travestismo o veladura» (Fariña Busto, 2000: 239).

En *Evohé* se expone una concepción posibilitadora del amor a través de la literatura, una «fusión entre cuerpo textual y cuerpo erótico» (Bravo, 2022: 191), puesto que para la uruguaya se concibe «la invención del amor como algo íntimamente ligado a la libertad de la escritura» (Prieto, 2023: 40). Se expone así en el poema «Lingüística» («Las mujeres son palabras de una lengua antigua / y olvidada. / Las palabras son mujeres disolutas»). Esta unión indisoluble mujer-palabra permite equiparar la práctica del lenguaje con el placer del sexo, en una misma acción identificadora y creadora:

TOMÉ EL LAÚD y pronuncié a la mujer;

todas las cuerdas sonaron

y ella abrió sus piernas.

(Peri Rossi, 1971: 50)

LA SUPLICANTE

—Desnúdame.

—Pronúnciame.

(«La suplicante», Peri Rossi, 1971: 52)

Además, se reconoce la posibilidad creadora de las mujeres como hacedoras de este lenguaje-amor de forma autosuficiente, desligada de los cánones patriarcales y dotadas por completo de agencia:

Los poetas aman las palabras
y las mujeres aman a los poetas
con lo cual queda demostrado
que las mujeres se aman a sí mismas.

(Peri Rossi, 1971: 28)

Pero, sin duda, el poemario que más referencias clásicas en torno al amor acapara es *Otra vez Eros* (1994), que ya emplea referencias mitológicas en su propio título. De nuevo encontraremos en este poemario una reflexión sobre la pesada carga de los signos lingüísticos como herencia, recuperado a través de la poesía como expresión totalizante del lenguaje:

Y los poetas celebran la fiesta
del lenguaje
bajo el peso de la invocación
Los poetas inflaman las hogueras
que iluminan los rostros eternos
de los viejos ídolos
(«Poética», de *Otra vez Eros* 1994, en Peri Rossi, 2021)

La segunda idea en torno al amor es, precisamente, la concepción del amor como forma de supervivencia sexual, como forma de crear identidad (mismo papel que juega la escritura, como se expuso en el apartado anterior). El amor de Peri Rossi es sincero y, como hemos visto, desvinculado de la visión sexualizante y ajena que del amor lésbico ha impuesto el canon patriarcal.

Es un amor, además, inseparable de los espacios en los que se concibe, pues son espacios de identidad sexual, necesariamente espacios para el amor — cotidianos, privados en su mayoría pues solo en ellos es posible un amor disidente que no esté atravesado por las violencias de la discriminación—. Los lugares del amor (de la identidad) de Peri Rossi son proteicos, mutables, pudiendo atisbar en su poesía tres tipos de espacios en los que reconocerse:

(a) No-lugares: símbolos de la soledad y de la constante dislocación de una vida de exiliada, conscientes de la ausencia de un lugar de referencia, de un hogar al que volver, de una patria al uso (a este respecto discurriremos en el apartado siguiente). La mayor parte de los no-lugares de Cristina Peri Rossi son desdibujados y nocturnos, como vemos en el poemario *La noche y su artificio* (2014):

[...]

Amo la noche de los amores sacros

como el vino y el pan
como el cáliz y la hostia

La noche de los amores
que duran toda la vida
la vida de unas horas
la vida de un minuto

soñadores de artificios
que se destruyen
con la luz del día

cuando todo vuelve a la normalidad
es decir
al plástico y al facebook.

(de *La noche y su artificio*, 2014; en Peri Rossi, 2021: 263)

(b) Memoria como espacio: el culmen de los espacios desdibujados es la concepción de la memoria como espacio definitivo e íntimo para el desarrollo del amor. En «Vivir dos veces» (*La noche y su artificio*, 2014, en Peri Rossi, 2021: 271) se entrelaza la memoria de la amante con la memoria sensorial y física de los espacios, tanto el espacio privado (de nuevo una habitación-cronotopo) como el espacio de la ciudad, cuyas sensaciones entran por las ventanas y van fijando un paisaje urbano en la memoria. El poema se articula en torno al lírico *letimotiv* de que «la memoria es una sobrevida», y esa memoria se posibilita gracias al acto de escritura que retiene las sensaciones. Otro ejemplo más aquí de la idea de escritura como forma de supervivencia, en este caso, supervivencia sexual y sentimental.

Algo similar ocurre en «Detente, instante, eres tan bello», donde ya se reconoce explícitamente la necesidad de hacer sobrevivir el instante sexual como forma identitaria de perdurar. Así escribe que «todo en mí era vocación de permanencia» (Peri Rossi, 2021: 273).

(c) Espacio fragmentario: la realidad de Cristina Peri Rossi es poliédrica y aparece muchas veces deslavazada, como una sucesión de espacios y tiempos sin una continuidad ni una conexión. Lo mismo ocurre con el amor, que trata de constituir una unidad sincera por encima de esa sucesión de escenas. Del poema «Fidelidad» de *Playstation* (2009) nos dice Antonia Valera que «rompe con el estereotipo de la homosexualidad asociada a la promiscuidad de manera lúdica» (2018: 46), manteniendo constante, junto a la escritura y las canciones de Mina, el amor sincero, a una mujer que no necesariamente debe ser la misma pero que siempre posibilita una misma experiencia del amor.

Las relaciones fluidas, entrecortadas, puramente sexuales y desembarazadas no son aquí —como ha impuesto la visión hegemónica— símbolo de

una degradación moral, de una depravación sexual, sino una posibilidad, quizá la única, de identidad firme y sincera para una reconciliación con el espacio fragmentario en que se vive.

A partir de estos presupuestos del amor, Peri Rossi recoge tópicos del amor de diferentes poéticas clásicas, de poetas-personajes convertidos también ya en mito (Rich, 1972) dadas sus múltiples y numerosas formas de recepción posterior. Encontramos ecos de Catulo en el poema «Nueve miradas sin dueño» (*Babel Bárbara* 1990), donde nos dice que Babel «odia y ama al poeta / que habla demasiado», en esa necesidad de desdeñar las lecturas hegemónicas del pasado para resignificar el lenguaje, cosa en que se esfuerza especialmente Babel, una suerte de particular Pandora que se abordará en el último apartado.

Se despliega en este poemario la «dimensión reivindicativa a partir del desentrañamiento de la construcción cultural de los géneros, que somete a la mujer a un canon riguroso que pasa por una mitificación objetualizadora de la que resulta enormemente complicado liberarse» (Fariña Busto, 2000: 236), que también aparece en algunos de los poemas de *Diáspora* (1976):

Desde la prehistoria
vienes cargada de símbolos
sobrecogidos de significados
cuya pesada carga
es difícil desmontar
como las vértebras
de un calcinado
animal mitológico.

(de *Diáspora*, 1976, en Peri Rossi, 2021: 43)

En su concepción del amor encontramos, pues, una desactivación de la concepción tradicional-hegemónica del amor, que pasa necesariamente por la caída de sus ídolos. Por eso, en el poema «Afrodita» encontremos una Afrodita despojada de toda agencia, sin capacidad de acción, algo así como un juguete roto del discurso cultural de Occidente:

Y está triste
como una silla abandonada
en la mitad del patio azul

Los pájaros la rodean
Cae una aguja
Las hojas resbalan
sin tocarla
 Y está triste
en mitad del patio
con la mirada baja
los pechos alicaídos
dos palomas tardas
Y un collar
sin perro
en la mano
 Como una silla ya vacía.
(«Afrodita», de *Lingüística general*, 1979)

Pero este enfrentamiento no es exclusivo con la tradición clásica, ya que su poética se erige contra cualquier visión objetualizadora del sujeto femenino que pueda ser aprehendida como forma de recepción cultural, dialogando también con la literatura contemporánea:

No me gusta cuando callas
y estás como ausente
No sé si no tienes nada que decir
o la raya de cocaína
se te subió a la cabeza.
(Peri Rossi, 2009)

Sin embargo, Safo —también ya mitologizada, como lo fue desde la propia Antigüedad— escapa de este escrutinio, convirtiéndose en el origen de una genealogía identitaria que reconcilia la identidad de mujer lesbiana de la poeta con un pasado que, pese a no haber vivido, ampara su *yo* en una idea de colectividad de la que sentirse partícipe. De esta forma, Safo no solo comparte dedicatoria, junto con «Virginia Woolf y otras», del poema «Genealogía» (*Otra vez Eros* 1994), sino que sus poemas también están presentes como subtexto, compartiendo una misma concepción del amor como sujeto inefable (Prieto, 2023), un amor volátil y pasajero solo fijado por la escritura («Si no escribo este poema / nadie sabrá en el

futuro / que nos amamos con intensidad en un tren», «Contra la filosofía», *Otra vez Eros* 1994). En el poema «Distancia justa», encontramos ecos directos del poema 18 de Safo como subtexto:

Si te acercas demasiado me excito
me asusto
me obnubilo digo tonterías
me echo a temblar.
Pero si estás lejos
sufro entristezco
(Peri Rossi, 2005: 603)

También encontramos ecos de Safo en el poema «Lo imprescindible», que parece dialogar con el poema 8 de Safo («Dicen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería / y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra / oscura es lo más bello; mas yo digo / que es lo que una ama», Safo, 2020):

Uno aprende que lo imprescindible
no eran los libros
no eran los discos
[...]
ni los amigos que ya no se ven
ni las calles de la infancia
ni aquel bar donde hacíamos el amor con la mirada.
Lo imprescindible era otra cosa.
(Peri Rossi, 2005: 330)

Pero Safo no deja de sufrir la connotación que a los símbolos ha impuesto el paso de los siglos y una cultura heteropatriarcal hegemónica. La propia Peri Rossi es consciente, y lo expone en su novela autobiográfica *La insumisa*, en la que también nos presenta ese incipiente amor por las mujeres y hacia la escritura, que parecía estar vedada para los sujetos femeninos (Prieto, 2023: 40):

—¿Cuántos libros escritos por mujeres hay en esta biblioteca?

—Tres —dije—. *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, una antología de poemas de Alfonsina Storni y otro de poemas de Safo.

—¿Leíste sus biografías?

—Sí —respondí.

—Se suicidaron —dije.

—Pues aprende la lección —me dijo—. Las mujeres no escriben, y cuando escriben, se suicidan.

(Peri Rossi, 2020: 180)

Sin embargo, ello no es óbice, como hemos demostrado, para que la poeta de Lesbos pueda también ser un símbolo del que apropiarse, el ejemplo para una poética desinteresada del amor, despojada del peso de la tradición y la opresión. El amor de Peri Rossi no es un amor desde los márgenes, sino un amor pleno, consciente de su compromiso y su saber situado, pero no por ello desdeñado, tácito o subyacente.

3.2. El tema del viaje de Ítaca a Montevideo: el exilio permanente como condición social

El tema del viaje es uno de los más productivos de la literatura occidental a lo largo de su historia, y es la Antigüedad clásica el momento en el que se fijan muchos de los esquemas narrativos del viaje (viaje de ida o conquista, viaje de regreso, viaje de aventuras, viaje a los infiernos...). Son múltiples los héroes y mitos que desarrollan el tema del viaje: Eneas, Jasón y, por supuesto, Odiseo son algunos ejemplos, habiéndose erigido este último como epítome del héroe viajero en las recepciones literarias posteriores.

Trousson, como estudioso fundacional de la tematología, establece que existen una serie de temas, llamados *temas de héroes*, que están intrínsecamente relacionados con una figura mítica que los encarna (Cristian Troisi, 2020: 582). En este caso, observamos cómo el tratamiento del tema del viaje por parte de Peri Rossi se aborda desde el tema del héroe *viaje-Odiseo*, siendo inseparables estas dos figuras para la poesía de la escritora.

Y es que, en su concepción del viaje, el exilio es un actante configurador de la identidad, necesariamente desarrollado a través del lenguaje —ella misma afirma que «lenguaje e identidad van juntos, aunque no sean excluyentes de otros lenguajes» (Chirinos, 2004: 137)—. Desarrollará plenamente sus ideas sobre el exilio en dos poemarios: *Estado de exilio*, escrito en los años setenta, pero que no verá la luz hasta el año 2003, que ya arranca con una firme declaración de intenciones («Tengo un dolor aquí / del lado de la patria»), y, de forma más tangencial, en *Europa después de la lluvia* (1987). La primera de estas obras despliega un yo poético polifónico que permite la exploración de los sujetos exiliados, y además

constituye una obra de transición «entre el fracaso de un proyecto de país reflejado en *Descripción de un naufragio* [...] y *Diáspora*, en la que la recuperación del deseo, la proyección hacia el futuro y el sentido de superación del dolor nos permite enmarcar este poemario al final de la tercera etapa» (Conesa Erragbaoui, 2023: 252).

Sobre la condición de exiliada de Cristina Peri Rossi a lo largo de su vida también se ha discurrido largamente. Ella misma se reconoce como exiliada y se desarrolla como tal en *Estado de exilio* (2003). Pero ¿podemos seguir tratando de exiliada a una autora integrada ya en un nuevo sistema literario y referencial, varias décadas después de su exilio? Ella misma parece entenderse así pese a su vida en Barcelona, y al respecto nos habla también Milena Rodríguez:

Habría que aclarar que, en su caso (también en el de las otras dos poetisas de las que nos ocuparemos), es preciso hablar de exilio y no de emigración, aunque a estas alturas, Peri Rossi no sea ya una exiliada; lo cual no supone, sin embargo, por paradójico que pueda parecer, que se haya convertido en otra cosa. En este sentido, y ese es uno de los mayores dramas del exilio, resultan ilustrativas las palabras de Gustavo Pérez Firmat: «¿Cómo se define el exiliado que puede volver y decide no hacerlo? ¿Como un post-exiliado? ¿Un ex-exiliado?» (Pérez Firmat, 2000b: 29)» (Rodríguez, 2009: 119)

Esta condición de ex-exiliada, de exiliada por elección o por falta de lugar, explica, además, la fijación por este tema del viaje desde la perspectiva del mito de Odiseo. Desde el exilio se configura también la idea de la patria, que se desliga aquí de las estructuras de poder —y, por ende, de opresión— para convertirse en una materia abstracta, ambigua y cambiante. La patria de los exiliados solo pervive en su memoria.

Esta configuración de la patria y el exilio ha marcado largamente la recepción del motivo del ‘viaje de regreso’ en la literatura contemporánea, especialmente en el siglo XX. Son recepciones por las que desfilan Ulises ilusos y fantasiosos que llegan incluso a inventar una Ítaca que jamás existió (tales son los Ulises de José Manuel Crespo en *Ulises, hombre solo* (Forero Álvarez, 2011), el de Antonio Gala en *¿Por qué corres, Ulises?*, el *Ulises no vuelve* de Carmen Resino, o las revisiones del mito de Penélope de Javier Velaza o Xohana Torres, donde Ulises ni siquiera existe).

Y la uruguayana no es ajena a estas ideas, como ilustra otro de los poemas de *Estado de exilio*, «Los exiliados» que, nos cuenta, «Persiguen por las calles / sombras antiguas / retratos de muertos / voces balbuceadas [...] No es diferente el origen de los fantasmas» (Peri Rossi, 2021: 64). Estos Odiseos, despatriados, reconfiguradores del sentido de la patria y lo legítimo:

Sueñan con volver a un país que ya no existe

y que no reconocerían más que en los mapas
de la memoria.

(Peri Rossi, 2021: 69)

En esta poética de la memoria cobran relevancia, al igual que ya se vio para el amor, los espacios vividos, los espacios reconocibles y no tanto los espacios simbólicos. Por eso para Peri Rossi la patria que se deja atrás no es un país, sino la ciudad vivida, Montevideo, con sus calles recorridas y sus recuerdos. Nos dice de Montevideo en un poema homónimo que es «una ciudad fuera del espacio / suspendida de un malentendido» (Peri Rossi, 2021: 76), y llega a preguntarse incluso si «¿existió alguna vez una ciudad llamada Montevideo?» (Peri Rossi, 2021: 56).

El tema del exilio en la literatura Latinoamericana contemporánea ha sido ampliamente tratado por sus autores⁹. Esta amplitud ha permitido nuevos análisis del exilio que operan sin duda en las obras aquí analizadas, en las que el exilio no solamente es un hecho físico o político, sino también un hecho configurador de la identidad social de muchas autoras.

Valera (2018: 43) se pregunta por esta condición de ex-exiliada, que parece que trasciende los términos del exilio que hemos establecido: «¿Qué ocurre cuando ya no se es exiliada en el sentido estricto de la palabra? ¿Guarda relación el ser exiliada con la identidad *mujer*, con la identidad *lesbiana*, con la escritura como transgresión?».

La condición de exiliada va más allá de lo evidente en el mito de Odiseo: la figura del exiliado revela la necesidad de una conciencia de los márgenes, de la otredad, y entronca asimismo con la teoría feminista y *queer*, y la propia condición de mujer, especialmente de mujer lesbiana. Las identidades disidentes comparten

⁹ Sobre las derivas del exilio como motivo en la literatura se ofrece este breve resumen de Dejbord:

«En general se observa que la definición —sensu stricto— del término exilio: «separación de una persona de la tierra en que vive; expatriación por motivos políticos» (Diccionario de la Real Academia Española) ha ido ampliándose en algunos círculos. Dentro del círculo académico latinoamericano se han destacado aquellos intelectuales que han intentado abrir el campo semántico y conceptual del término. Rama ha aplicado el vocablo para describir desplazamientos sociales generados por razones culturales o económicas — como lo constituirían las migraciones internas o transnacionales. «Inxilio» o «insilio» son neologismos acuñados por Diego Pérez Pintos que han sido incorporados al léxico de las ciencias sociales. Asimismo, los términos «desexilio» y «exilio cultural» han sido propuestos por Benedetti y Cortázar, respectivamente. En el ámbito de la crítica literaria feminista, Lucía Guerra Cunningham ha aplicado el concepto del exilio a la situación de la mujer dentro de la cultura patriarcal. Asimismo, Kaminsky ha señalado las maneras en que la dicotomía estructuradora del exilio —ausencia/presencia— apunta a la paradójica ausencia de la mujer escritora del canon literario latinoamericano. Por su parte, Deleuze y Guattari, Kristeva y Kaplan han sugerido la posibilidad de comprender la noción como forma de disidencia y como política de marginalización» (Dejbord, 1997: 349).

con los exiliados la condición de otredad, de sujeto permanentemente relegado a una posición de subordinación, ajena al sujeto hegemónico, como explica Milena Rodríguez:

Podríamos hablar así de cierta condición inmigrante de la mujer a lo largo de la historia y dentro del lenguaje, de la cultura. (¿No son mujeres, en buena medida, extranjeras en estos ámbitos creados por los hombres?). Pero, siguiendo la lógica de Claudio Guillén sobre el exilio, tendríamos que decir, también, que esta condición aplicada a *todas las mujeres* se convierte en símbolo, en metáfora [...]. Sin duda, en este caso la condición simbólica de mujer = inmigrante, o extranjera, adquiere un significado más contundente. En última instancia, es como si se fuera inmigrante por partida doble, como si se sumaran extranjerías, en una misma persona (Rodríguez, 2009: 116).

Volviendo a los textos, nos centraremos para este análisis en los poemarios ya citados *Estado de exilio* ([1973-1975] 2003) y *Europa después de la lluvia* (1987), especialmente en dos poemas de entre otros que hacen alusión explícita al mito: «Dialéctica de los viajes» y «El regreso de Ulises a la patria».

Para recordar
tuve que partir.
Para que la memoria rebosara
como un cántaro lleno
—el cántaro de una diosa inaccesible—
tuve que partir.
Para pensar en ti
tuve que partir.
El mar se abrió como un telón
como el útero materno
como la placenta hinchada
lentas esferas nocturnas brillaban en el cielo
como signos de una escritura antigua
perdida entre papiros
y la memoria empezó a destilar
la memoria escanció su licor
su droga melancólica

su fuego
 sus conchas nacaradas
 su espanto
 su temblor.
 Para recordar
 tuve que partir
 y soñar con el regreso
 –como Ulises–
 sin regresar jamás.
 Ítaca existe
 a condición de no recuperarla.

(«Dialéctica de los viajes», de *Estado de exilio*, 2003, en Peri Rossi, 2021: 74-75).

Podemos entender el primero de los poemas inscrito en esta dialéctica del exilio, de un autoexilio no solo político sino también personal, pues la partida de la patria es, como para Odiseo, el desencadenante de la experiencia vital, del aprendizaje, del que se nos habla ya desde una posición final, desde el otro lado: no se convive con la experiencia, sino con la memoria de la misma (como el propio Ulises, que nos narra no sus hazañas, sino el recuerdo de las mismas, como analepsis en la corte del rey Alcínoo). Encontramos de nuevo la condición de irreversibilidad del exilio (*Ítaca existe / a condición de no recuperarla*), en relación con su concepción del viaje y la distancia, que ya se ha expuesto previamente.

Aparece también el lenguaje como desencadenante de la memoria, las palabras sabias que guardan la experiencia «como signos de una escritura antigua / perdida entre papiros». El tema del viaje es también una forma de concepción del transcurso de la vida donde no existe la pertenencia. Al fin y al cabo, apreciamos en la autora una forma de «concebir la vida como el arte de la navegación. [...] Tanto que como exiliada no parece tocar tierra en ninguna ocasión» (Valera, 2018: 43).

Pero no solamente dialoga con estas ideas sobre el viaje, la memoria y el lenguaje que aparecen también en autoras contemporáneas y próximas a ella, como Ida Vitale (Conesa Erragbaoui, 2021), sino también con otros poemas que han recibido de este modo la *Odisea*, generando una suerte de itinerario de recepción aquí expuesto, como la tan citada *Ítaca* de Kavafis que pretende visitar ese tópico nostálgico del *Bildungsroman*, del viaje como formación.

Sin embargo, Peri Rossi rebate a Kavafis: Ítaca no es inmaterial, no es una experiencia, lo vivido del viaje iniciático. Ítaca existe, se ha desarrollado y ha sucumbido también al paso del tiempo, pero lo que permite a Ítaca la existencia es

precisamente el exilio de la patria, si existe una idea de patria es porque la patria fue vivida, y también abandonada (de nuevo, «para recordar / tuve que partir»). Permanece la patria solo en una visión estanca, atemporal y por supuesto irreal a la que nunca se podrá regresar. Dirige finalmente una exhortación a la mujer mítica, similar a la de otras poetas¹⁰, que nos recuerda que solamente existe memoria si existe vida, si el individuo —la mujer— se embarca hacia la conquista de espacios propios.

En «El regreso de Ulises a la patria», Peri Rossi incide en la idea de que «regresar es morir un poco». Al regresar se muere un poco, en tanto que muere en el imaginario la esperanza de encontrarse la patria imaginada, la Ítaca-idea deseada, construida desde el discurso de la permanente nostalgia del exiliado. La ruptura de esos preceptos es también la ruptura de la narrativa canónica del exilio. Este particular Ulises parece no poder soportar la calma del lugar al que no le ha pasado nada, que no le recibe de forma heroica, que ni siquiera se acordaba de él. Se vuelve así una suerte de loco, que inventa historias odiseicas entre fiebres:

Regresar es morir un poco.
 Las noches de luna muy clara
 —cuando todo tiende a la esfericidad—
 no puede dormir.
 La excesiva calma que irradian las cosas
 le parece un mensaje a descifrar
 cuyo sentido último sería, quizá,
 imposible de resistir.
 Hundes entonces el remo en la arena
 y vitupera a los dioses.
 Los médicos de la nave le aconsejan reposo.
 En sueños habla de ambiguas seducciones
 donde quien arrojó la red fue finalmente
 el atrapado y del rumbo de las estrellas fugaces.
 Despierta e, inquieto, ordena
 despejar la nave.

¹⁰ En el poema «Obligaciones diarias» (*Cada uno en su noche* 1960), Ida Vitale dialoga con una Ariadna contemporánea diciéndole: «no pienses / no procures, / teje. / De poco vale hacer memoria, / buscar favor entre los mitos». La poeta «exhorta, por tanto, a continuar en el ahora, sin esperar un *Deus ex machina* que pueda salvar a Ariadna de sus problemas, ni regodearse melancólicamente en el pasado» (Conesa Erragbaoui, 2021: 60).

Sea como sea, está seguro

de que esa luna

intensa,

brutal,

lo mira demasiado.

(«El regreso de Ulises a la patria», de *Europa después de la lluvia*, 1987, en Peri Rossi, 2021: 103)

Estos ejemplos demuestran cómo la concepción del tema del viaje está íntimamente ligada con las coordenadas del exilio y una nueva concepción de la patria, una patria a la vez abstracta y consciente de una realidad material en la que identificarse.

3.3. La génesis de los sexos: un nuevo mito fundacional no andrógino.

Se ofrece por último una breve digresión sobre el mito fundacional en la poesía de Cristina Peri Rossi, circunscrita aquí únicamente al análisis del poemario *Babel Bárbara* (1990), en el que la poeta trata de presentar a una mujer fundadora de la especie y del lenguaje, primer principio móvil, generadora del caos. En este último aspecto podríamos relacionar la figura de Babel con la de Pandora, la mujer híbrida cuya condición marginal de otredad desata lo imperfecto y lo caótico en el mundo.

Sin embargo, Peri Rossi presenta a Babel como una figura de salvación, precisamente a través de la otredad, que exalta en su máximo exponente muchas de las ideas que ya han sido analizadas: la resignificación de los símbolos, la identidad a través del lenguaje o la condición híbrida como posibilidad única de la existencia.

El primer paso en la creación de Babel como figura mítica es el autorreconocimiento de su carácter híbrido, mestizo, necesariamente oprimido. Babel es multilingüe, bisexuada y bisexual («bifurcada en dos / como su sexo»), multiforme y atemporal:

En la ciudad hay una consigna:

«No amarás al extranjero».

Babel, sardónica, se ríe del viejo emblema

mezcla lenguas diversas

declina los verbos muertos

y apostrofa en occitano.

Descubre palabras raras

y las lanza entre los dientes

como piedras de un río arcaico
 —primigenio—
 He de hacerme un collar
 con esos abalorios,
 señas de identidad del extranjero.

(«La transgresión», de *Babel Bárbara*, 1990, en Peri Rossi, 2021: 111)

Esta idea del ser híbrido como equivalente del ser marginal no es exclusiva de este particular mito del origen, sino que también guarda mucha relación con la condición de exiliada ya expuesta, y con una nueva necesidad de identidad de la llamada tercera ola del feminismo, que aborda el cuerpo y sus realidades como una de sus mayores preocupaciones (López Gregoris, 2020a). Este planteamiento de Babel no queda así lejos de los presupuestos de la identidad cibernética que propone Donna Haraway (2023).

Bajo el paraguas de lo híbrido Peri Rossi se permite tratar este mito fundacional desde dos perspectivas que se solapan: Babel es bisexual por su sexualidad híbrida, pero también bisexuada, proponiendo una identidad de género difusa y discontinua, alejada del binarismo hegemónico. El género participa así de la realidad caótica de la vivencia humana encarnada en Babel.

Sobre este aspecto, necesariamente debemos hacer alusión al mito del andrógino, que se expresa desde la Antigüedad en términos binarios: los únicos dos sexos posibles, unidos en origen, se separan para volver a encontrarse al final de la Historia, concluyendo la eterna utopía del sexo binario. La pretensión de estas autoras defensoras de lo híbrido es terminar con esa utopía hegemónica que constriñe y delimita de una forma hostil e interesada las relaciones y comportamientos sexuales y de género. Así, el ser divino o primigenio —y Babel es ambas— supera las dualidades binarias con las que se construye el relato hegemónico para demostrar que el origen no es una suma de opuestos. Ambas vivencias, género y sexualidad, participan de este carácter híbrido.

El segundo paso para la construcción de Babel es el sustento de su identidad únicamente en la palabra, en el acto del lenguaje. Babel es «un símbolo fundado en la palabra» (Chirinos, 2004: 136). Esta unión identidad-lenguaje tan repetida en Peri Rossi adquiere aquí una nueva dimensión, en la que el lenguaje es a la vez génesis del yo y del Otro, a través de la sexualidad. Y es que una nueva génesis de los sexos significa también una reconfiguración sistémica de la sexualidad, donde ya no existe la disidencia, sino que todo ser se reconoce a sí mismo inscrito en un único mundo disidente y caótico *per se*, en la línea de propuestas sobre el género como espectro de la teoría *queer*, que reconoce, frente a la dualidad del binarismo, un espacio donde los sujetos híbridos participan de formas variadas y mutables de las intersecciones e implicaturas simbólicas del género.

En «La ofrenda» vemos cómo esa sexualidad holística es sinónimo de la multiplicidad lingüística de Babel, equiparando lenguaje de creación con sexo creador:

Celebra los cultos sediciosos del amor
en lenguas diversas
Griego, latín y un dialecto olvidado
se mezclan en la boca
como pétalos de un ramo
gotean las sílabas de varias fuentes [...].
(«La ofrenda», de *Babel Bárbara*, 1991, en Chirinos, 2004)

Por último, debemos reconocer a Babel como una eterna exiliada, ajena a su contexto, incomprensible para la otredad, puesto que su lenguaje es siempre otro, nunca estable o esperable («Entonces, ebria de voces que no son las suyas / Babel maldice en arameo, / en ladino, en persa, en occitano / Apátrida de las lenguas / desterrada del idioma», «Babel, la maldiciente», *Babel Bárbara* 1990, en Peri Rossi, 2021: 113). Este carácter incomprensible del mito de Babel es muy necesario, puesto que reconcilia esta postura *a priori* utópica de Peri Rossi con los cimientos del feminismo de la diferencia y la materia de sus reflexiones, cancelando la fantasía del mito del andrógino que Babel podría proponer en una primera lectura:

La construcción del sujeto andrógino aparece como un ideal utópico que no es posible llevar a cabo en la realidad concreta, pues un sujeto sexuado será siempre inaprehensible (Valdivia, 2004: 5).

Y esto es relevante en tanto que vuelve a poner en jaque toda la visión objetualizada de este tipo de figuras en la tradición anterior:

El carácter paródicamente cristiano del culto a Babel se enlaza sin mayores conflictos con las visiones de la estatuaría clásica [...] y se deleita en su doble transgresión, representando a su diosa aquello que la cultura clásica y la cristiana han reprimido severamente: la oscura multiplicidad del sexo femenino (Chirinos, 2004: 146).

Se debe, pues, leer a Babel en clave de mito fundacional («Como Eneas, el viajero, / oculta con celo el nombre de sus dioses / más secretos / He de fundar

una ciudad para acogerlos», «Fundación», *Babel Bárbara* 1990), de una nueva fundación de la estirpe humana, de una nueva creación de categorías. Babel es una forma de superar el mito del Edén, que también propone Haraway en su *Manifesto Ciborg*:

A la inversa de Frankenstein, el cibernético no espera que su padre lo salve a través de una restauración del jardín (del Edén), es decir, a través de la fabricación de una pareja heterosexual, mediante su acabado en una totalidad, en una ciudad y en un cosmos. El cibernético no sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica, aunque sin el proyecto edípico. El cibernético no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo (Haraway, 2023: 22-23).

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos podido abordar el análisis de la recepción clásica en varias obras poéticas de Cristina Peri Rossi, que nos permiten vislumbrar, a falta de un análisis más amplio y sistematizado de toda su poesía, las siguientes conclusiones:

- La recepción del mundo clásico y la preocupación por la carga simbólica del lenguaje y la cultura heredados son temas fundamentales en la literatura de Cristina Peri Rossi.
- La escritura femenina, feminista y lesbiana concibe la recepción creativa y la revisión del mito como una forma de generar espacios al margen de la tradición hegemónica en el que las escritoras puedan reconocerse, especialmente inscritas en una genealogía.
- Peri Rossi utiliza de forma ecléctica diferentes referencias clásicas en torno al amor y sus tópicos para generar espacios de libertad amorosa que erigen la identidad de mujer lesbiana no como disidente sino como legítima y plena para el desarrollo del amor, teniendo la figura (real y mítica) de Safo un papel central para legitimar su escritura y su posición literaria y social.
- El tema del viaje, encarnado en Odiseo, articula la concepción del exilio para Cristina Peri Rossi: la patria de origen pervive más allá del individuo, pero se desvincula de este, debiendo buscar una nueva definición de la patria para reconciliarse con su identidad.
- En *Babel Bárbara*, Peri Rossi aborda la creación de un nuevo mito fundacional, que relaciona la génesis de los sexos con la génesis del lenguaje, encarnados todos en una figura ambigua e híbrida, representación de la otredad, que permite un nuevo mito del origen que supera tanto la dialéctica del Edén como el mito del andrógino.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Mónica de & García Jurado, Francisco (2020): «Legado y herencia». En F. García Jurado (Coord.): *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 464-470). Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Arfuch, Leonor (2013): *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Buenos aires: FCE.
- Argañaraz, Eugenia (2020): «Mercado, Andruetto, Roffé: La escritura como supervivencia». *Hispamerica, revista de literatura* [n.º 147], pp. 113-118.
- Berger, John (1972): *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Bravo, Luis (2022): «Cristina Peri Rossi: la Safo oriental o tengo un poema aquí del lado del amor». *Revista de la academia nacional de las letras de Uruguay*, pp. 189-199.
- Chirinos, Eduardo (2004): «Babel en la noche oscura de los significantes». En Chirinos, Eduardo (Ed.): *Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española*. Perú: Fondo de cultura económica.
- Conesa Erragbaoui, Amal (2021): «La intertextualidad en la obra poética de Ida Vitale». *Cartaphilus, revista de investigación y crítica estética* [n.º 19], pp. 58-71.
- Conesa Erragbaoui, Amal (2023): «*Se exilian de todas las ciudades*: la universalidad de los sujetos líricos en *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi». En F. Candón Ríos, N. Torres López, L. de la Paz de Dios (Eds.): *La mujer y el texto. Nuevas perspectivas críticas literarias* (pp. 247-257). Dykinson.
- Cristian Troisi, Salvatore (2020): «Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad». *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* [n.º 4], pp. 571-598.
- Culler, Jonathan (2010): «The Closeness of Close Reading». *ADE Bulletin* [n.º 149], pp. 20-25.
- Daly, Mary (1985): *Beyond God the Father. Toward a philosophy of women's liberation*. Boston: Beacon Press.
- Davis, Kathy (2008): «Intersectionality as buzzword: a sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful». *Feminist Theory* [n.º 9], pp. 67-85.
- Dejbord, Parizad (1997): «Nuevas configuraciones del exilio en «La nave de los locos», «Solitario de amor» y «Babel bárbara» de Cristina Peri Rossi». *Revista Hispánica Moderna* [1997, Año 50, n.º 2], pp. 347-362.
- Deredita, John F. (1978): «Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi». *Texto crítico* [enero-abril, n.º 9] pp. 131-142.

- Fariña Busto, María Jesús (2000): «Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi». En Beatriz Suárez, M.ª Belén Martín & María Jesús Fariña (Eds.) *Escribir en femenino. Poéticas y políticas* (pp. 235-247). Barcelona: Icaria.
- Ferguson, Kathy (1991): «Interpretation and Genealogy in Feminism». *Signs* [Vol. 16, n.º 2], pp. 322-340.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Fernández Prieto, Celia (Trad.). Madrid: Taurus.
- Golubov, Nattie (2006): «Interseccionalidad». En Hortensia Moreno & Eva Alcántara (Coord.) *Conceptos clave de los estudios de género. Volumen 1* (pp. 197-213).
- González González, Marta (1997): «Otra palinodia para Helena. *Helen in Egypt* de H.D.». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* [Tomo 46-47], pp. 225-238.
- González Rolán, Tomás *et al.* (2002): *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna (2023): *Manifiesto cibernético* (4.ª Edición). Málaga: Kaótika Libros.
- López Gregoris, Rosario (2020a): «Género». En F. García Jurado (Coord.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 305-313). Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- López Gregoris, Rosario (2020b): «Tematología». En F. García Jurado (Coord.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 723-731). Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Luque, Aurora (2020): «Reciclando la caja de Pandora: la reescritura del mito en la poesía de Chantal Maillard, Olga Novo, Olalla Castro y Luis Artigue». *Romance Notes* [n.º 60.1] pp. 87-92.
- Martín Rodríguez, Antonio María (2014): «¿Pervive la cultura clásica en la literatura actual?». En Padrono, Eugenio (Ed.) *Sobre la poesía española contemporánea y su crítica* (pp. 9-45). Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.
- Martín Rodríguez, Antonio María (2020): «Tradición», en F. García Jurado (Coord.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 731-741). Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Middleton, Peter (2005): *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: U. of Alabama.
- Moore, H. (1988): «Towards a Methodology for Feminist Research». En Bowles, G. & R.D. Klein (Eds.) *Theories of Women Studies*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

- Mulvey, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* [Vol. 16, n.º 3] pp. 6-18.
- Narváez, Carlos Raúl (1988): «La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi». *INTI, Revista de literatura hispánica* [n.º 28], pp. 75-88
- Naupert, Cristina (2003): «Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?». En Naupert, Cristina (Ed.) *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco-Libros.
- Oliver, Kelly (2017): «The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever». *New review of film and television studies* [n.º 15: 4], pp. 451-455.
- Olviera-Williams, María Rosa (1990): «La literatura uruguaya del Proceso: exilio e insilio, continuismo e invención». *Nuevo Texto Crítico* [Enero 1990], pp. 67-83.
- Ostriker, Alicia (1982): «The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking». *Signs* [1982, Vol. 8, n.º 1], pp. 68-90.
- Peri Rossi, Cristina (1971): *Evohé. Poemas eróticos*. Montevideo: Giron Editorial.
- Peri Rossi, Cristina (2005): *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen.
- Peri Rossi, Cristina (2021): *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor.
- Peri Rossi, Cristina (22 de abril de 2022): *Premio Cervantes 2021* [Grabación de discurso] Universidad de Alcalá: <https://www.youtube.com/watch?v=uOcnQBHX-bA>.
- Prieto, Julio (2023): «Mezclando exilio y deseo: los imperfectos paraísos de Cristina Peri Rossi». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* [Vol. XI, n.º 1], pp. 29-45.
- Rich, Adrienne (1972): «When we dead awaken: writing as re-vision». *College English*, [Oct. 1972, Vol. 34, n.º 1], pp. 18-30.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2009): «Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero». *Anales de Literatura Hispanoamericana* [vol. 38], pp. 111-133.
- Safo (2020): *Poemas y testimonios*. Aurora Luque (Ed.). Barcelona: Acantilado.
- Sendón de León, Victoria (2000): «El feminismo de la diferencia: Un ejercicio de resistencia práctica, epistemológica y política». *En otras palabras*, pp. 11-36.
- Torras, Meri (2000): «Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?». En Marta Segarra & Àngels Carabí (Eds.) *Feminismo y crítica literaria* (pp. 121-141). Barcelona: Icaria.
- Trousson, Raymond (2003): «Los estudios de temas: cuestiones de método». En Cristina Naupert (Ed.) *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco-Libros.

- Tudela-Forunet, Miguel (2020): «*Insilio*: formas y significados contemporáneos del exilio». *Pensamiento: revista de investigación e información filosófica* [Vol. 76, n.º 288], pp. 75-87.
- Valdivia L., Cristina (2004): «La presencia del mito del andrógino en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi», seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Disponible en https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110076/valdivia_c.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Valera, Antonia (2018): «El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género». *El genio maligno* [marzo 2018, n.º 22], pp. 42-48.
- Wasserfall, Rahel (1993): «Reflexivity, Feminism and Difference». *Qualitative Sociology* [Vol. 16, n.º 1], pp. 23-41.