

1988

La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diaspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi

Carlos Raul Narvaez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

 Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Narvaez, Carlos Raul (Otoño 1988) "La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diaspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/9>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**LA POETICA DEL TEXTO SIN FRONTERAS: DESCRIPCION DE UN
NAUFRAGIO, DIASPORA, LINGÜISTICA GENERAL, DE CRISTINA
PERI ROSSI**

Carlos Raúl Narváez
Rutgers University

Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941), poeta, cuentista, novelista, reside en Barcelona, España, desde el 1972, país al que se vio forzada a emigrar debido a su militancia política, a su constante denuncia y protesta ante los males eco-socio-políticos que afectaban la vida nacional del Uruguay durante los últimos años de la década del 60, y debido además al carácter disidente, a la postura de combate que asume en sus textos, la cual se intensifica a partir de la publicación de su colección de cuentos *Los museos abandonados* en 1969.¹ Podría decirse *grosso modo*, que la obra global de Cristina Peri Rossi (CPR) constituye una empresa de liberación absoluta contra todas las normas estatuidas, tanto las sociales, como las culturales y políticas, que subordinan y enajenan al hombre contemporáneo. Es 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; fórmulas vacuas, osificadas por la repetición mecánica, que

coartan la libre expresión del ser humano y empobrecen o anulan su experiencia vital.

El mensaje literario en esta obra no siempre se textualiza por medio de un lenguaje de valor traslaticio, transparente, directo, ni tampoco se conforma con la simple y panfletaria *pasamanería política*.² CPR re-activa magistralmente instrumentos y estrategias literarias diversas, y por medio de su control absoluto, a saber, la proliferación de metáforas audaces, la parodia, la ironía, el humor, la escritura lúdica y la praxis neo-barroca, el fragmentarismo tipográfico, léxico y semántico, los distanciamientos entre significantes y significados convencionales, construye orbes ficticios frecuentemente ambiguos, desrealizados, proteiformes y multidimensionales, que no pueden fácilmente reducirse a la simple anécdota o a la paráfrasis univocal. Vale señalar, no obstante, que a pesar de que la tendencia a problematizar el mensaje literario y su vehículo expresivo aplica tanto a las novelas como a los cuentos y poemas de CPR, en sus poemarios se insiste regularmente en la exploración de la monovalencia o unidad semántica entre la imagen acústica y la imagen conceptual del signo lingüístico relativamente transparente y sencillo.

Aunque en los últimos años la narrativa de CPR ha sido objeto de numerosos interesantes trabajos críticos, su poesía no ha corrido la misma suerte. Más allá de algunos estudios que coinciden en destacar parcialmente los valores estéticos de sus textos poéticos, en general, los críticos que se encargan de su obra tienden a ignorarlos del todo o a otorgarles escasa importancia, creándose así un silencio, un vacío incomprendible en torno a una poesía excepcional de gran valor y trascendencia universal.³ Este breve estudio se materializa como una modesta contribución a la reducida bibliografía de la poesía perirrosiana. En él se explora principalmente el planteamiento estético de 1) la pasión erótica, 2) el compromiso sociopolítico, 3) la preocupación por el lenguaje, y 4) la dialógica intertextual, cuatro temas fundamentales que aproximan semánticamente los orbes poéticos inventados en *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976), y *Lingüística general* (1979).⁴

Descripción de un naufragio es una colección de poemas de tono conversacional y versificación libre que puede leerse como un extenso poema fluvial, el cual tiene *el ruido del mar / el parloteo de las aves*, y está escrito con *el moroso lenguaje de las olas* (32).⁵ El volumen se inicia con un poema alegórico, especie de dedicatoria a todas las personas que, al igual que CPR, se vieron forzadas a emigrar de su país por motivos políticos: *A todos aquellos navegantes / argonautas de un país en ruinas / desaparecidos en diversas travesías, / varias, / que un día emprendieron navegaciones de inciertos desenlaces...* (11). Y conforme a una estructura circular, cierra con un extenso poema, o *Relación de tripulantes que participaron en el naufragio* (96), especie de tributo a aquéllos que trataron

de escaparse de las *acechanzas, el general y la prisión* (33), y murieron o desaparecieron en *travesía de mares y de países* (96).

me vienen a la memoria ardida
 [...]

los nombres de compañeros muertos/desaparecidos

en travesía a la noche

al agua a la intemperie

sin botes y sin remos

sin ropa que vestir

ni comida que comer;

los nombres

de los desaparecidos

de los perseguidos por el huracán

[...]

de todos aquéllos que emprendieron un viaje

lleno de riesgos y peligros

iluminados por la fe

[...]

y a quien se los tragó el agua devoradora (96)

Entre principio y fin se constata una proliferación de imágenes y metáforas acuáticas, marinas y de viaje, y esporádicamente se insiste en la imperativa necesidad de estar en *perpetua fugitiva* (29), de navegar para huir de tiranos y de guerras: *No fue nuestra culpa si nacimos en tiempo de penuria / Tiempos de echarse al mar y navegar. / Zarpar en barcos y remolinos / huir de guerras y tiranos...* (27). El desenlace de la travesía es casi siempre el naufragio inevitable, trágico, y para insistir en esta idea, CPR se apoya en reconstrucciones audaces de las metáforas "vida=río" y "mar=morir", extrapoladas de las "Coplas a la muerte de su padre" de Jorge Manrique (*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar qu'es el morir*),⁶ y las revitaliza, al otorgarles nuevas cargas semánticas en varios puntos cardinales del poemario:

...los caballos agitados
 presurosos
 corrían en pos de ti,
 en pos de mí,
 en pos de nos,
 de la suya rapidez nos desprendimos
 dándonos a la mar que es el morir. (38)

terrible conspiración de poderosos
nos lanzara al mar, que es el morir (46)

y las caderas soradas se movían como velas
 "Ven al mar, que es el morir" bromeaba (94)

Daniel Dionisio Méndez, arquitecto y constructor,
conocía los caminos del mar y del morir, (98)
 (los subrayados son nuestros)

Pero la obra no poetiza exclusivamente la destrucción total e irreversible de la esperanza. Si por un lado se insiste en que el mar es una "tumba" (35), en cuyo fondo *yace la sombra de los justos* (46), por otro lado se señala que allí también radica *el tumultuoso origen de los vegetales* (52). De esta manera, el descenso, inicialmente trágico, hacia el fondo del mar deviene un viaje regresivo hacia el centro genésico de la vida misma, hacia ese espacio privilegiado donde el hablante poético voluntariamente se funde y reconcilia, por vías del agua marina, con los sistemas naturales, con el mundo prístino original libre de prejuicios, de ataduras nocivas convencionales, para luego renacer en un nuevo proceso cósmico que genere un orbe más humano, más justo, en el plano político, en el social. Sobre esta dialéctica entre la destrucción y la reconstrucción simbólica de un nuevo mundo, ha señalado Carlos Meneses:

junto al crujir de las naves que van hacia el fondo del mar, al lado de quienes sufren sin tregua, está permanentemente el acento de la fe, la tenaz mostración de que tras la lucha en medio de la lóbreguez y aún sin la luz de la esperanza visible, puede nacer el mañana mejor, tan ansiado.⁷

En esta escritura en que abundan los textos ideográficos que insisten en las intrínsecas relaciones dialécticas entre fondo y forma (por ejemplo, la disposición tipográfica del poema en la página 49 dibuja un barco velero), la mujer es *el eje del universo*, y por lo tanto, protagoniza un papel plural.⁸ Une lo diverso, reconcilia los contrarios, personifica el universo, y se emparenta, por medio de logradas metáforas arquitectónicas, con las fuerzas cósmicas, con sistemas proteicos naturales y con elementos que representan la vastedad de la naturaleza: su pelo es una ciudad que despide innumerables males (69), sus piernas son *columnas de sal* (70) o *pareja de pájaros hambrientos* (82); sus costados son "muelles" (76); *la suave alfombra del pubis* es un bosque donde se cazan animales salvajes (73). El cuerpo de la mujer ofrece para e yo protagónico uno de los escasos refugios o puntos de apoyo ante el aparentemente inevitable, invencible caos. Por esto, al describir todas las actividades relacionadas con su odisea

marina, frecuentemente las identifica con la pasión homo-erótica. El navegar equivale a poseer a la mujer:

Humedad que cubre el cuerpo de la mujer,
una vez que la hemos empezado a amar.
A veces tiene la apariencia [...]
[...] de un mar agitado. Navegar
en esas aguas puede ser empresa riesgosa. (61)

Vencimiento del buque, de la mujer,
[...]
El barco se inclina.
La mujer gime
y a veces goza. (62)

[...] la actividad de navegar,
[es] como [...] el ejercicio del amor [...] (63)

El construir un barco también se interrelaciona con el poseer a la amada: *Aquel que construye un barco, una mujer / [...] con el hacha le abre / una herida profunda que lo parte en dos* (64) El aproximarse a la costa o a otro buque es *tomar por asalto a la mujer que está dormida* (65). El *bosquejar una ciudad*, es tarea que se emparenta con el *Circundar una mujer / [...] / bosquejar una mujer* (70). Y el poblar *de hierbas y de plantas* la ciudad, el *plantar la palma y cultivar el trigo* (72) es similar a *recorrer cada uno de los pliegues de la [piel] de la mujer* (73, 76).

El proceso de la escritura en *Descripción de un naufragio* se perfora frecuentemente por la invasión de múltiples reminiscencias literarias. Quizás las huellas o citas (*verbatim* o tergiversadas) más notables sean, en primer término, las ya mencionadas alusiones a las "Coplas..." de Jorge Manrique, y en segundo lugar, los ecos literarios que remiten al lector a la obra de Pablo Neruda y a la poesía de Octavio Paz. En la página 9 se inserta textualmente el intertexto *Todo en ti fue naufragio*, extrapolado, según confiesa el propio texto, de la obra de Pablo Neruda, y el tratamiento de la mujer como mediadora o punto de equilibrio entre caos natural y yo poético-protagónico es similar en *Crepusculario*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y la primera *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y en *Descripción de un naufragio* de CPR.⁹

Por otro lado, Octavio Paz produce en "Piedra de sol" una interpretación metafórica de la pasión amorosa semejante a la que textualiza CPR,¹⁰ y de igual manera, ambos poetas identifican el proceso de escribir y leer un texto con el amor físico; es decir, que en ambos

poetas el cuerpo amado deviene texto literario y a la inversa el poema se convierte en el ser querido y el cuerpo amado.¹¹ Concretamente, en *Descripción* se lee que el cuerpo es vocabulario (89), y que codificar un texto es lo mismo que hacer el amor y navegar: *En la cama, / desde el extremo blanco de la página / navego hasta el cabo bautizado Le Grand* (33). Por lo tanto, amar a la mujer equivale también, en última instancia, a interpretar sus códigos, como se haría con una obra literaria: *No descifrar los raros textos / escritos en tu vientre / [...] / No descifrar los manuscritos de tu vientre / las calles de tus miembros* (49).

Por el próximo poemario, *Diáspora*, CPR recibió el "Premio Inventarios Provisionales" en el 1973. Es una colección de poemas, la mayoría breves, cuya escritura, a veces lúdica y humorística, oscila entre la transparencia verbal, monovalente (*¿Quién por su rabo ya morir a / habiéndolo alcanzado?*, 13) y el hermetismo del signo lingüístico barroco, plurivalente (*Mora y barroca / mura y mara / barrunta y bala / por su boca / yo barrumbé / un moro entero*, 15). Aquí se marca la decisiva irrupción del cosmopolitismo en la obra de CPR (el cual contribuye simbólicamente a connotar su universalidad) por medio de frecuentes alusiones a ciudades o espacios geográficos diferentes: Londres (65,71), Cadaqués, Rabat (40-44), Francia (55,66), Latinoamérica (61), el Caribe (72), Copenhague (64), Nueva York (63), Viet-Nam (76). Y se reiteran los siguientes temas y preocupaciones ampliamente elaborados en *Descripción* y, sobre todo, en su narrativa:

1) La protesta y la rebelión contra los sistemas políticos opresivos:

Podríamos hacer un niño
y llevarlo al zoo los domingos
Podríamos esperarlo
a la salida del colegio
[...]
Podríamos cumplir con él los años.

Pero no me gustaría que al llegar a la pubertad
un fascista de mierda le pegara un tiro. (34)

Le gritaron que se rindiera
pero con tres balas en el cuerpo
contestó: ¡Que se rinda su abuela (61)

2) El desenmascaramiento de la versión oficialista de la historia que mitifica e inmortaliza a las clases dirigentes, a los invasores y opresores,

e ignora la versión extra-oficial de la historia de los desheredados, de los oprimidos:

John O'Neal Rucker fue el último soldado norteamericano
muerto en el Viet-Nam.
Sus padres se fotografiaron
junto al retrato de John O'Neal Rucker
en traje de noche.
El nombre del último vietnamita muerto
nunca fue difundido por las agencias noticiosas (76).

3) La subversión contra el orden corroído, caduco, contra los papeles sociales y sexuales convencionales que perpetúan la imagen de la mujer como objeto o ser inferior:

Todo estaba previsto
por la tradición
occidental
esa tu rebelión
a los papeles convencionales
la resistencia
a ser tratada como objeto... (21)

4) La escritura sáfica que postula la libre expresión sexual de la mujer:

A los poetas que alabaron en su desnudez
les diré:
mucho mejor que ella quitándose el vestido
es ella desfilando por las calles de Nueva York
— Park Avenue —
con un papel que dice:
"Je suis lesbienne. I am beautiful". (63)¹²

5) La incapacidad del lenguaje acuñado oficialmente, que no logra nombrar la realidad dinámica, pluridimensional, polivalente:

Enferma, alegre de tantas cosas
que la imaginación concibe
y falta ponerles nombre
por la falta que hacen las palabras
a tanto invento
enmudeciste
negándote aún

a pronunciar las cosas más simples
en sorda rebelión del lenguaje. (56)

Dejaste de hablar por prudencia
luego por enojo
después para castigar a las palabras
por tanto [sic] prodigación inútil! (57)

6) La defensa del lenguaje incontaminado, fresco y espontáneo, libre de prejuicios, de los niños:

Amabas a las niñas
porque su lenguaje
volaba libre
sin obligaciones
desconociendo las leyes fundamentales
ésas que impiden llamar alero
a una porción de harina y George Tralk
al horno. (58)

Al igual que en *Descripción*, en *Diáspora* abundan las imágenes acuáticas y de viaje (45, 47, 50, 51, 65, 67, 69) y se transparentan algunas reminiscencias literarias, unas débiles, como la alusión al neologismo 'trilce' del poemario de César Vallejo que lleva el mismo nombre, y la mención de Jorge Luis Borges (79); otras fuertes, como el poema paródico "Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll" (87-89) y la apropiación y reconstrucción ingeniosa, con una fuerte dosis de humor, de un clásico verso nerudiano: *podría escribir los versos más tristes esta noche / si los versos solucionaran las cosas* (74). La poesía erótica, que constituye una de las coordenadas semánticas principales del poemario anterior, aquí también se cultiva. Por ejemplo, se textualizan poemas sobre la masturbación:

y al fin temible, con el hocico temblando,
se echa desnuda en el sofá,
abre las piernas
se palpa los senos de lengua húmeda
mece las caderas
golpea con las nalgas en el asiento
ruge, en el espasmo. (36)

Abundan los textos sobre el lesbianismo, como el citado arriba como paradigma de la escritura sáfica (inciso núm. 4), y los que aparecen en las

páginas 39, 83 y 86 del poemario. Y la identificación metafórica entre el amor a la palabra-texto literario-poesía y el amor al cuerpo-mujer, entre la creación artística (el producir un texto y el descifrarlo) y el hacer el amor, se postula por medio de claves simbólicas en "Cacería para un solo enamorado" (78-80), y principalmente en los trozos que siguen:

Si el lenguaje
 este modo austero
 de convocarte
 en medio de fríos rascacielos
 y ciudades europeas
 Fuera
 el modo
 de hacer el amor entre sonidos
 o el modo
 de meterme entre tu pelo (20)

quizás para recordarme
 que he de amarte
 medida y rimada
 como aquellos poemas antiguos,
 un poco viejos,
 aprenderte de memoria
 como un libro de lectura
 del cual surge el caballo blanco en el que ando
 en tus sueños nocturnos (73)

Después de haberte leído entera
 supe que habíamos hecho el amor
 muchas veces — qué conflagración —
 que tus orgasmos eran difíciles
 [...]
 Después de haberte leído
 los puntos y las comas
 las metáforas tristes
 y las niñas que llevabas
 a los lomos de los versos
 sus pubis rosados
 humedeciéndote el vestido (86)

Lingüística general es una obra de estructura tripartita ("Lingüística general", "Cuaderno de navegación", "Travesía") en la que CPR reitera su preocupación ante la insuficiencia del lenguaje convencional anquilosado, al

cual tilda de vehículo inapropiado para la expresión escrita y oral. Subraya la incapacidad que exhibe el lenguaje poético al no poder captar en su devenir la esencia de las cosas. La palabra poética no logra registrar la realidad proteica pluridimensional, y tiene que conformarse con su tratamiento superficial del signo lingüístico mismo, con su manejo de las acuñaciones y etiquetas convencionales, que débil y remotamente la reflejan:

El poeta no escribe sobre las cosas,
sino sobre el nombre de las cosas (9)

Ningún poema sobre la puesta de sol
llamada también ocaso
o atardecer
trata en sí de la puesta de sol
sino de las refracciones idiomáticas
de un ocaso [...] (10)

Como una posible solución al problema planteado en estos versos, el hablante poético se rebela contra el lenguaje estructurado y osificado por las normas gramático-conceptuales establecidas, y se lanza a la búsqueda simbólica de un lenguaje *sui generis*, prístino, visceral, pre-lógico y pre-verbal:

Eludir el nombre directo de las cosas
es convocarlas de manera más elocuente
[...]
te llamo Amaranta, Lanceolada,
Himenea y Yocasta.
[...]
tú respondes desde el fondo de la lengua,
allí donde el nombre de las cosas
es todavía v'scera profunda
antes que acuerdo y convención. (39)

Si en *Descripción de un naufragio* y en *Diáspora*, CPR participa activamente de un ludismo intertextual, puesto que transgrede la obra de Jorge Manrique, Pablo Neruda, César Vallejo y, entre otros, de Octavio Paz; si se apropia parcialmente de ella y la convierte en materia flexible al reconstruirla en la evolución a veces lineal, otras problemática y fragmentaria, de algunos poemas, en *Lingüística general* explícitamente define su producción como ampliación (reelaboración) literaria de textos previos, y formula una poética de la intertextualidad semejante a la que

produjo Julia Kristeva en su ya clásico texto *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*.¹³ En esencia, esta teoría del texto, que funciona como enunciado metatextual, puesto que explica una de las estrategias textuales más reactivadas en la producción literaria de CPR, parece basarse indirectamente en los textos bajtianos sobre el dialogismo en el género novelesco. Indica, en principio, que todo producto literario es un *locus* en el que se funde un mosaico de citas diversas, y es a la vez un eslabón de una cadena intertextual (un texto plural y abierto) que se origina en el pasado y se extiende potencialmente *ad infinitum*. En el poema #26 se lee:

Huellas de poetas antiguos y modernos
 en cada palabra
 y en el silencio
 que hay detrás de la frase
 atestiguan
 que en el fondo Platón,
 Safo y mi querido Salinger
 son citas retocadas
 de un sólo
 interminable
 discurso
 que yo morosamente continúo
 en mi combate personal
 contra la fugacidad. (37)

Es ésta una poética que defiende la noción de que el texto literario es una obra sin fronteras, un orbe ficticio abierto, producto de un sujeto plural, en cuya constitución interviene la voz poética colectiva, conformada por CPR y otros autores cuyas ideologías, preocupaciones estéticas o literarias, la autora comparte.

Conclusiones

El *corpus* poético de CPR se textualiza como una manifestación irreverente contra los discursos logocéntricos de voces poéticas imperiales monológicas. Son textos que, en su práctica discursiva, quiebran el espacio unitario de la poesía monocéntrica tradicional: textos abiertos, productos de un sujeto plural, y multivalentes, porque, si bien es verdad que frecuentemente parecieran fijar la ilusoria unidad entre los dos componentes del signo lingüístico, encierran siempre en su devenir múltiples interpretaciones, debido en parte a las infinitas huellas autoriales que se transparentan en la construcción de todo sentido poético. Al respecto se lee en el poema #25 de *Lingüística general*:

Irresistible trama de sobreentendidos
 que permiten descubrir en un texto de Borges
 diez mil textos anteriores
 — desde los primitivos balcánicos
 hasta las deliciosas porcelanas de Huang-Chi-Ho —
 y que convierten una lectura, una visión,
 en múltiples lecturas, múltiples visiones. (36)

Tanto el rechazar la univocidad semántica del signo lingüístico convencional, como el defender la noción de que la obra ficticia es trabajo colectivo que excluye e invalida la autoría individual, se relacionan simbólicamente con la actitud irreverente, iconoclasta, de CPR ante las injustas instituciones sociales, político-económicas, y ante el lenguaje patricéntrico codificado oficialmente que empobrecen la experiencia vital y coartan la libre expresión del hombre contemporáneo, sobre todo la libertad de la mujer. El comportamiento lúdico ante la materia que se poetiza, la eliminación de fronteras genéricas entre prosa y poesía expresada tácitamente en los tres poemarios, la liberación del espacio textual de los confines impuestos por la retórica tradicional, la irrupción del erotismo, del amor físico, en todas las facetas textuales, equivalen, en última instancia, a una liberación total y a una necesaria libre expresión (lingüística, sexual, política, etc.) de la mujer históricamente postergada, silenciada por las estructuras nocivas del poder patriarcal.

NOTAS

1 Cristina Peri Rossi ocupa hoy día un lugar destacado entre los novísimos escritores hispanoamericanos. Aparte de textos sueltos (poemas, cuentos, ensayos) publicados entrevistas en Europa, Latinoamérica y EE.UU, su vasta producción literaria comprende trece libros: siete de relatos, dos de novela y cuatro de poesía: *Viviendo* (relatos), Montevideo: Alfa, 1963; *Los museos abandonados* (relatos), Montevideo: Arca, 1968; 2a ed., Barcelona: Editorial Lumen, 1974; *El libro de mis primos* (novela), Montevideo: Biblioteca Marcha, 1969; 2a ed., Barcelona: Plaza y Janés, 1976; *Indicios pánicos* (relatos), Montevideo: Nuestra América, 1970; 2a ed., Barcelona: Editorial Bruguera, 1981; *Evoché* (poesía), Montevideo: Ed. Girón, 1971; *Descripción de un naufragio* (poesía), Barcelona: Editorial Lumen, 1975; *La tarde del*

dinosaurio (relatos), prólogo de Julio Cortázar, Barcelona: Planeta, 1976; *Lingüística general* (poesía), Valencia: Editorial Prometeo, 1979; *La rebelión de los niños* (relatos), Caracas: Monte Avila Editores, 1980; 2a ed. Barcelona: Seix Barral, 1987; *El museo de los esfuerzos inútiles* (relatos), Barcelona: Seix Barral, 1983; *La nave de los locos* (novela), Barcelona: Seix Barral, 1984; *Una pasión prohibida* (relatos), Barcelona: Seix Barral, 1986.

2 El término pertenece a Mario Benedetti, quien, al describir el compromiso político de CPR y su expresión estética en *Los museos abandonados*, indica: *la narradora (que conoce bien su oficio y maneja hábilmente su instrumento) instala su convicción en una alegoría, pero luego ésta funciona de acuerdo a leyes alegóricas y no a pasamanería política*. En "Cristina Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos", *Literatura uruguaya siglo XX*, Editorial Alfa, 1969, p. 323.

3 La tarea de Hugo J. Verani en este campo constituye una excepción a la norma. El crítico ha abordado la poesía de Cristina Peri Rossi en "Muestras de la poesía uruguaya actual", *Hispanamérica*, año VI, número 16, 1977, pp. 61-95, y, sobre todo, en su artículo dedicado exclusivamente a la poesía perirrosana "La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)", en *Revista de la universidad de México*, v. 37, núm. 11 (marzo 1982), pp. 19-22.

4 Mientras que *Evohé*, primer libro de poemas de CPR, maneja casi exclusivamente el tema de la pasión erótica y la imperativa necesidad de la liberación del deseo reprimido, en los poemarios posteriores a 1972, señala Hugo J. Verani, *el erotismo sigue estando presente, y aún de manera central; pero nuevos factores modifican el tono y el alcance de su poesía. [...] El lirismo subjetivo de Evohé cede paso en Diáspora, Descripción de un naufragio y Lingüística general a la inserción de la creación literaria en la historia social y a un sondeo cada vez más reflexivo de las circunstancias de un pueblo, la afirmación de la libertad del ser en un contorno militante, sin desatenderse de la atracción amorosa...* En "La rebelión del cuerpo y el lenguaje", p. 19.

5 En adelante, el número de la página de donde proviene cada cita irá incluida en paréntesis en el cuerpo del trabajo.

6 Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Introducción, biografía y notas de Carmen Díaz Castañón, Madrid: Editorial Castalia, p. 48.

7 Carlos Meneses, reseña de *Descripción de un naufragio*, en *Sin nombre*, v. 6, núm. 2 (oct.-dic. 1975), p. 101.

8 Al respecto, indica Hugo J. Verani en "La rebelión del cuerpo y el lenguaje": *El amor es la vía natural de acceso al orden universal; a través del amor nuestros actos recobran su sentido original. En la poesía de CPR la mujer es el eje del universo, integrada a las fuerzas naturales que animan el mundo, ante todo, a formas del agua vivificante*. p. 21.

9 De *Crepusculario*, consúltese, por ejemplo, "Ivresse": *oh mujer — carne y sueño —, ven a encantarme un poco, / [...] / que en mi barco amarillo tiemblan tus senos locos / y ebrios de juventud...* (pp. 40-41). La mujer, como espacio en que convergen y se funden las fuerzas cósmicas, se recrea metafóricamente en la mayoría de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, pero sobre todo en el texto que encabeza el poemario: *Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega*. (p. 83), y en el tercer poema: *En ti los ríos cantan y mi alma y mi húmeda ansia anida* (p. 84) El verso *Todo en ti fue*

naufragio, proviene de "La canción desesperada", la cual dice en parte: *Como el mar, como el tiempo. ¡Todo en ti fue naufragio! [...] / turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio! [...] / Pálido buzo ciego, desventurado hondero, / descubridor perdido, todo en ti fue naufragio /* (pp. 104-106).

En el centro genésico de la primera *Residencia en la tierra (1925-1931)*, locus desde donde emana toda creación inicial, la imagen de la mujer es eslabón entre yo poético-protagónico y cosmos natural. Por ejemplo, en "Alianza (Sonata)" se lee: *Oh dueña del amor, en tu descanso/fundé mi sueño, mi actitud callada. / Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto/hasta las cantidades que definen la tierra / [...] / siento arder tu regazo y transitar tus besos / haciendo golondrinas frescas en mi sueño* (pp. 170-171). En el mismo poemario, véase además "Madrigal escrito en invierno" (pp. 175-176), "Junto nosotros" (pp. 180-181), "Serenata" (p. 182), "Angela adónica" (pp. 185-186), entre otros. (Aquí se ha citado por la cuarta edición de las *Obras completas* de Pablo Neruda, Buenos Aires: Losada, 1973).

10 Vid. "Piedra de sol", en *¿Águila o sol?*, incluido en *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, pp.237-254. En particular, consultar la página 238 (*voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada...*), y la pág. 239 (*voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque...*)

11 En "Muestra de la poesía uruguaya actual", Verani destaca la afinidad estética entre la poesía de Octavio Paz y la de CPR, de la siguiente manera: *Como en Octavio Paz, en Per Rossi la palabra y la mujer se condicionan mutuamente. En ambos la mujer está en el centro de su visión poética.*, p. 63. (El subrayado es nuestro.) Mientras que CPR con frecuencia identifica explícitamente la pasión amorosa con la escritura, Paz tiende a hacerlo de manera solapada en "Piedra de sol".

12 Para otras instancias del tratamiento audaz y franco del tema homo-erótico, consúltese las páginas 39, 83, 86.

13 Específicamente señala Kristeva: *todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, al menos, como doble. Semiótica 1*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1987, 2 vol. (Traducción de *Séméotiké* preparada por José Martín Arancibia.), p. 190.