

## Écfrasis y enargeia en "Las musas inquietantes" de Cristina Peri Rossi

Jeannine M. Pitas

University of Toronto

### Introducción

¿Qué es la poesía? ¿Una forma de escritura? ¿Un estilo particular de expresión? Según la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, no se puede definir con tanta facilidad. "La *poesía* no es verso, aunque a veces, se exprese a través del poema,"(11) asevera en su ensayo "Poesía y pintura". Ella añade que

*Poesía* es una manera de sentir, de mirar, de vivir, de aproximarse a la realidad que tiene diversos cauces de expresión: hay arias de ópera poéticas, como hay secuencias cinematográficas poéticas, atardeceres poéticos, miradas poéticas, cuadros poéticos, canciones poéticas y vestidos poéticos. (11)

Para Peri Rossi la poesía es un tipo de epistemología, una manera de aproximarse a cierto tipo de conocimiento de la realidad. Al decir que se encuentra en varios medios, como el arte visual, la música y aún la ropa, Peri Rossi sugiere que este tipo de epistemología se encuentra en cualquier acto de creación. Al mismo tiempo, es interesante que ella diga que un atardecer también puede ser poético; hay que preguntarse si es el atardecer mismo o nuestra experiencia de él. Esta apreciación comprende dos facetas de lo bello: por una parte está en la acción de crear expresiones artísticas, por ejemplo como en la pintura o en la música; por otra parte, reside también en la

capacidad de experimentar y apreciar objetos tanto creados como naturales. Además, con la expresión “miradas poéticas,” ella sugiere que el acto de observar no es solamente un proceso pasivo o receptivo, sino también un proceso activo y creativo. Cuando un espectador mira un cuadro, escucha una canción o lee un poema, no solamente recibe una impresión de la obra, sino que la crea. Trayendo sus propias expectativas y prejuicios a la obra, el espectador se fija en ciertos aspectos más que en otros; quizás se fija en cosas que el autor, el pintor o el compositor nunca habría imaginado cuando produjo la obra. Sin duda hay discrepancias entre la obra que el autor ha creado y el texto que el lector está tejiendo. Además, como las percepciones del lector pueden cambiar en cualquier momento, este proceso no es estático; hay mucho espacio para cambio y movimiento. Como un solo texto “original” da muchas impresiones a varios lectores o espectadores, éstos tienen la capacidad de crear muchos “originales” gracias a sus distintas “miradas poéticas”, es decir, las distintas maneras de acercarse a un conocimiento de la realidad. De esta manera no se puede hablar de muchas diferencias entre creadores y espectadores; al contrario, se puede decir que el espectador crea la obra con su mirada y el creador, quien espera esta mirada, mira al espectador a través de la obra. El propósito de este ensayo es examinar esta relación dinámica entre la creación y la lectura en el contexto de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Éste libro está constituido por una colección de poemas que se basan en obras pictóricas. En primer lugar, se analizará uno de los temas destacados en el poemario: la reflexión dialéctica que puede ser leída como una metáfora del acto de crear y el acto de leer. Con las numerosas imágenes de ventanas, espejos y miradas en sus poemas, Peri Rossi llama la atención del lector sobre la mirada recíproca entre el espectador y el creador. A continuación, se discutirá la écfrasis que ocurre en estos poemas como una especie de teatro, en el sentido de una serie de señales visuales puestas en acción a través de su interacción con una serie de señales verbales. Finalmente, se discutirá el significado de este tipo de écfrasis con respecto a otros temas que se

exploran en este poemario, a saber, la formación del canon literario y artístico así como el rol de la crítica de arte en la construcción de este canon.

### **Espejos y ventanas**

Una de las primeras cosas que se nota en este poemario es su aspecto visual. Cada poema se encuentra en la página derecha; tiene un título propio y, debajo de éste, el título de la obra de arte al que se refiere el poema. En algunos casos los títulos coinciden; en otros, difieren. En la página izquierda, yuxtapuesta al poema, se encuentra una pequeña reproducción de una parte del cuadro, parte que la autora quiere resaltar. Al final del libro se encuentra la serie de pinturas en su totalidad, permitiendo así que el lector, después de leer los textos, los contemple como si visitara una galería. En palabras de Christina Karageorgou-Bastea,

La reproducción de cuadros al final del libro da la sensación de lo conocido y unitario. Es como si entráramos en un museo en el que, sala tras sala, siguiendo una historia ya conocida, y con gesto despreocupado de turista, nos paseáramos frente al arte, dejando que el tiempo se desplegara en formas plásticas, ordenadas en sucesión espaciotemporal. La familiaridad con las imágenes opaca la existencia de un criterio de selección y ordenación, y parece abrir el camino hacia los textos. Uno de los conflictos de la poesía moderna, la lucha con el referente, se pone en entredicho y casi desaparece de nuestro horizonte de lectores. Nos introducimos por medio de la écfrasis a esta obra híbrida. Por si se nos fuera a olvidar que se trata de una correspondencia entre pintura y poesía, el detalle se erige en recordatorio. Estamos frentes a unidades y uniones implícitas: de la parte con el todo, de la imagen con la palabra. (83)

De esta manera, se ve que la relación entre texto e imagen es mucho más compleja que lo que inicialmente parece;

el arreglo de cuadros al final nos da la ilusión de que entramos a un museo donde se ven cuadros familiares – la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, *El jardín de las delicias* del Bosco, varios cuadros de Magritte. Solamente después de verlos en relación con los poemas es cuando se empieza a desintegrar esta ilusión. Se discutirá este problema del significado de la relación entre texto e imagen más adelante; por ahora, se notará cómo este problema se empieza a desarrollar cuando nos fijamos en las imágenes de los espejos y las varias reflexiones y yuxtaposiciones dialécticas que se repiten a lo largo de los poemas. Un ejemplo de esto ocurre en “El Naufragio”, un poema que dialoga con el cuadro de J.M.W. Turner del mismo título. En este cuadro se ve una situación desesperada: un barco que se destruye sobre un mar violento y tempestuoso. Parece que algunos de los pasajeros tratan de escapar en un esquife, pero su destino es incierto. Al mismo tiempo, los otros pasajeros parecen destinados a morir. El mar y el cielo son igualmente oscuros; las únicas luces salen de la vela del barco, la espuma de las olas y un rayo de luz que emana del horizonte. Así se ve que los pasajeros están ocupando un espacio liminal, atrapados en medio de la luz y la oscuridad, el cielo y el mar, la vida y la muerte. El poema refleja este espacio y también la soledad que están experimentando los pasajeros:

En el centro del torbellino  
girando en la avalancha de aguas descolgadas

indefenso,  
solo,  
acosado por dos catástrofes: la catástrofe del  
cielo  
ensoberbecido que lanza luces crueles  
y la catástrofe del mar  
erizado de olas espumosas  
como caballos locos (39)

La voz poética nos da la idea de un espejo porque las dos entidades- cielo y mar- reflejan una a la otra; cada una es hostil, violenta e irracional. Imágenes como la avalancha y los

caballos locos sugieren una naturaleza que es completamente indiferente a las preocupaciones humanas. La voz poética sigue con la descripción de la situación del esquife en el cual los pasajeros están intentando escapar:

El esquife  
 sola humanidad en la tormenta  
 pierde palos  
 inclina el mástil  
 vira sin querer  
 sumergido en la indomable  
 dialéctica de las aguas

como un hombre en la existencia (40)

Aquí se enuncia explícitamente la idea de una dialéctica: la tormenta crea una oposición entre el cielo y el mar de la que no se puede escapar. Aunque el esquife trata de mantener el control de la situación, fracasa. Es interesante que Peri Rossi compare el esquife sumergido en las aguas con un hombre- y no con una mujer o una persona de género indeterminado. La imagen de este hombre sugiere el concepto tradicional del hombre que quiere dominar la situación. Las imágenes del palo, el mástil y aún el esquife mismo pueden ser leídas como símbolos fálicos, señalando una fuerza masculina que quiere dominar la naturaleza. Sin embargo, este deseo de dominación se muestra infructuoso; así como las aguas no pueden ser dominadas, también la vida misma nos sumerge y no puede ser dominada a través del pensamiento racional. En mi opinión, esta imagen de la dialéctica tiene que ver con la posición del lector frente a este poema o el espectador frente a la pintura, es decir, la de alguien que quiere usar su capacidad racional para “entenderla” o interpretarla. Hay un momento donde este proceso se derrumba, cuando el sentido se le escapa al lector, quien se encuentra sumergido en esta red de señales y referentes y quien, al ver la imagen, tiene que construirla usando su propia capacidad creativa.

La imagen del espejo también tiene lugar en dos de los poemas que Peri Rossi ha escrito sobre las obras de Edvard Munch. En el cuadro *La solitaria*, el cual no está incluido en la

colección de cuadros en su forma original, se ve la figura de una mujer que está parada a la orilla entre el mar y la arena azul. Como estos dos elementos son azules, es muy fácil para el espectador confundirlos. Es valioso notar que el cuadro original se llama no *La solitaria* sino *Los solitarios* y que aparece no solamente una mujer en él sino una mujer y un hombre; se discutirá esta discrepancia más adelante. Mirando el cuadro tal como está en el poemario, se ve que la mujer está completamente sola y, como en el naufragio de Turner, está ocupando una posición liminal entre los dos lados de un espejo:

Contemplando la infinitud celeste  
de un mar parejo vasto e inabarcable  
parejo  
vasto  
inabarcable

la mujer  
sola frente al mar

Irresistible, le da la espalda  
Entonces contempla  
La arena azul  
La infinitud de la arena  
pareja vasta inabarcable

Mar y mar. (83)

La mujer está ubicada entre los dos lados de un tipo de espejo; se puede decir que un lado es la reflexión del otro. Sin embargo, es importante notar que los dos lados, aunque sean reflexiones de sí mismos, no son iguales. Aunque los dos “mares” son “parejo[s], vasto[s] e inabarcable[s],” el arreglo de estas palabras en la página es diferente: para el océano, es vertical y escalonado; para la arena, es horizontal y plano. Mi interpretación de esta diferencia radica en que se puede leer como una imagen de la relación entre el texto- que es temporal- y la imagen-que es espacial- a lo largo de este poemario. Además de eso, la última línea también contiene una diferencia:

Mar y mar, mayúscula y minúscula, lo que sugiere la idea de un original y una reflexión, una primera manifestación y una segunda copia. A mi entender, esta idea sugiere la idea platónica de una forma y su sombra, de donde se deriva la idea que una fija realidad externa existe y que uno se puede acercarlo. Según la crítica Laurie Edson,

Science's belief in the knowability of nature derives from Plato, for whom man was originally part of the divine structure. Since our souls still partake of that divine structure, according to Plato, we have a kinship with the universe and therefore are able to "know" everything again (this is the theory of *anamnesis*- that all learning is recollection). Like knowability, the concept of objectifiability also derives from Plato, who effected a separation between subject and object when he based his model for perception on the assumption that light emanating from the eyes sympathetically interlocks with an object. (17)

Edson pasa a decir que en la filosofía griega antigua, el acto de mirar y ver eran muy importantes. La luz se asociaba con el concepto de la verdad y la vista se convirtió la manera preferida de acceder al conocimiento, transformándolo en un objeto. "Because vision depends on distance, it lends itself to a model of truth based on distance between knower and known, subject and object"(17). Citando a la filósofa feminista Luce Irigaray, Edson asevera que el privilegio dado al sentido de la vista es una forma de epistemología típicamente masculina; según Irigaray, la vista no es necesariamente la única manera de llegar al conocimiento de la realidad. En este poema, donde el hombre está ausente, la mujer contempla los dos mares, y aunque sean diferentes- Mar y mar- la voz poética no nos informa cuál es el mar "original" y cuál es la "copia." Esto sugiere que, por lo menos desde la perspectiva femenina, no se puede utilizar la facultad de la vista para llegar a un conocimiento de la naturaleza. Si interpretamos esta idea de la reflexión en términos de la relación entre la palabra y la imagen, no es

posible asegurarnos de cual es el “original”. De manera semejante, si la interpretamos en términos de la relación entre el proceso de crear y el proceso de leer, tampoco se puede afirmar cuál es el primero. De esta manera se ve que esta reflexión es ambigua; los dos lados no son idénticos, pero no se puede decir cuál es el signo y cuál el referente. El sujeto queda entre los dos, contemplándolos. Su posición es liminal y ambigua.

El tema de reflexión también ocurre en el *Autorretrato* de Munch. Éste es uno de los muchos cuadros elegidos por Peri Rossi que incluyen ventanas y espejos, ambas imágenes que llaman nuestra atención sobre el acto de mirar. En este cuadro se ve a un hombre solitario con un rostro duro y serio; detrás de él, por la ventana, se ve la escena de un pequeño bosque en el invierno, también austero y solitario. Aunque no está frente a la ventana, sus ojos parecen inclinarse hacia ese rumbo. El poema que Peri Rossi ha escrito para ese retrato es breve y directo:

La soledad  
alucinada  
se refleja a sí misma. (85)

Este breve verso sugiere que la soledad no puede tolerar a su propia condición; por eso tiene que alucinar y reflejarse a sí misma. Sin embargo, aquí ocurre el mismo proceso que el *La solitaria*: como el “mar” del poema anterior, la soledad toma dos formas distintas en cada lado de la ventana- por un lado el bosque, por el otro el hombre. Otra vez el poema hace una pregunta: ¿cuál es el original y cuál la reflexión? Otra vez esta pregunta no se puede contestar. No obstante, propongo interpretar esta imagen de espejos cuyas reflexiones se distorsionan en términos de dos temas centrales del poemario: el de la relación entre lo visual y lo verbal, y el del vínculo entre el proceso de creación e interpretación.

#### **“Imagen en acción”**

Una de las primeras impresiones que se nos ocurren al ver el encuentro entre la poesía y pintura es la idea de écfrasis. Pero ¿qué exactamente es la écfrasis? Según Ruth Webb, la definición moderna del concepto —como una representación verbal de una representación visual— no es suficientemente

amplia para describir la idea que los pensadores antiguos tenían en su mente cuando definieron este concepto. Para ellos, una *écfrasis* podría referirse a muchas cosas- una persona, un lugar, un tiempo o un evento (11). Lo que distinguía la *écfrasis* de una sencilla descripción de un objeto o narración de un evento era el efecto que tenía en el auditorio: el fuerte impacto que causaba que la persona que escuchaba el discurso viera la imagen en su propia mente. Esta habilidad de usar palabras para representar la realidad con la misma exactitud y autenticidad de una pintura se llamaba la *enargeia*. Según Webb, esta idea de la *enargeia* ha sido perdida en la definición moderna del concepto de *écfrasis*:

For however divergent the modern definitions of *ekfrasis* are on the surface, they all have in common the fact that they are modern and are predicated directly or indirectly on a certain set of assumptions about description in particular and about texts in general: the perceived dichotomy between description and narration; the association of description with the passive object; a conception of literature as a text to be studied rather than as a transcription of oral performance which, even in its written form, can work a powerful effect on the reader (18).

A mi entender la idea moderna de la *écfrasis* no es suficiente para describir lo que Peri Rossi está haciendo en estos poemas porque no son simplemente representaciones. Sin embargo, este concepto de la *enargeia* y también la idea de un *performance* en vez de una mera descripción o narración pueden ser útiles para acercarse a la relación entre texto e imagen en este poemario.

El historiador de arte E. H. Gombrich asevera que casi todas las obras de arte dependen de una relación entre texto e imagen por el elemento del título, una señal verbal que agrega algo a la imagen que sería ausente. "Language can specify, images cannot," dice: "It is an observation which stands in curious contrast to the fact that images are concrete, vivid and inexhaustibly rich in sensory qualities, while language is abstract and purely conventional"(167). En otras palabras, a

cada sistema de significación le falta algo que sólo el otro le puede dar. Así dice que el papel del título es uno de “differentiation, of making a vague and general mood more specific by allowing our imagination to crystallize around a definite idea without losing in authenticity” (173). Entonces, ¿podríamos decir que los poemas de Peri Rossi son extensiones del título, que su función es dar algún tipo de especificidad a la imagen, contar en palabras la historia de cada cuadro? Desafortunadamente esta idea es demasiado sencilla, especialmente cuando se observa que en algunos casos Peri Rossi ha jugado con los títulos de los cuadros originales, por ejemplo en *Los solitarios* de Edvard Munch. Por eso me parece útil referir a la idea propuesta por Antonio Monegal en su discusión sobre la fusión y confusión entre los artes. Refiriendo a Derrida, este crítico sugiere que cada texto- verbal o visual- está marcado por algún tipo de ausencia. “Si para Derrida los signos del texto son la huella o rastro de una ausencia, la de otros signos, desplazados y diferidos, en un proceso dinámico que da lugar (y tiempo) al texto, cabe decir que, de modo análogo, la palabra lleva consigo el rastro de la imagen y la imagen el de la palabra”(32) De esta manera se puede sugerir que cada texto verbal contiene elementos visuales y cada texto visual contiene rastros de lo verbal. Dando varios ejemplos de libros que incorporan la verbalización y la visualidad, Monegal asevera que

Esta doble observancia conlleva el reconocimiento de que los registros no se pueden separar y revela la insuficiencia del método comparativo: no hay cosas distintas para comparar. Lo que tenemos son formas de relación, o ejes de tensión, entre registros que se dan dentro de un único discurso contenido en un objeto de múltiples dimensiones. (39)

Después dice que la multidimensionalidad del objeto artístico es inherente en determinadas formas de arte, como el teatro o el cine, que son sistemas mixtos. Sin embargo, hay otros tipos de arte, además del teatro, que hacen un *performance* de las

interacciones entre la visual y lo verbal. Aquí me parece relevante mencionar a una artista que utiliza este tipo de interacción en su obra: la poeta chilena Cecilia Vicuña, quien empezó a crear instalaciones artísticas durante la época de Allende y, exiliada después del golpe de estado en 1979, usó su arte como una forma de protesta en contra del régimen de Pinochet. Su arte y poesía tratan de cruzar fronteras y revelar las conexiones entre varias culturas- la occidental, el asiático, la andina y la mexicana. En su poemario *Palabrarmás*, Vicuña crea varios tipos de “etimologías poéticas” donde abre palabras para revelar los sentidos ocultos. Por ejemplo, tomando la palabra “metáfora,” Vicuña menciona que viene de la palabra griega *metapherein* y significa “llevar más allá.” Después dice que la metáfora lleva algo más allá al “corazón de ser” (42). Después de introducir esta idea del corazón, Vicuña trata de conectarlo con la idea de *metapherein* a través de una comparación del concepto del corazón en varias culturas. Ella nota que en Nahuatl, uno de los idiomas antiguos de México, la palabra para corazón es *yollo* y significa un tipo de movimiento. Después agrega una idea de la *Popol Vuh*, la historia de creación de la Maya, donde se dice que “Dios es el corazón del cielo.” Siguiendo con la idea del movimiento, introduce una cita de la “Carta a Can Grande” de Dante Alighieri, donde dice que “Todo lo que se mueve, se mueve debido a algo que le hace falta que constituye el fin de su movimiento.” Este “fin de movimiento” llama la atención a la idea de Dios, quien es el que en la teología medieval mueve la creación. De esta manera Vicuña establece un vínculo con la idea de Dios como “el corazón del cielo.” Finalmente, agrega una cita de René Daumal, quien asevera que en la poética hindú, “un poema se reconoce por los que ‘tienen corazón’”(45). Es importante entender que Vicuña no está forzando conexiones entre estos conceptos de varias culturas; por lo contrario, solamente propone señalar puntos de resonancia entre las ideas. Así se puede decir que Vicuña está tejiendo conceptos. Abre palabras para revelar otros significados y después las teje con ideas similares de varias culturas. Este proceso está

acompañado por la producción visual de Vicuña, que consiste por gran parte en instalaciones basadas en el tejido, por ejemplo en 1981 cuando usó hilos para conectar los dos lados de una calle en Chile (*Quipoem* 58) o en 1994 cuando hizo lo mismo en Nueva York (1994). Las fotos de las instalaciones acompañan a los textos en su libro *Quipoem*. La importancia de este tipo de interacción es que cada parte añade algo al otro; a través de la escritura ella explica específicamente lo que está tratando de decir; a través de las instalaciones visuales demuestra el efecto de una manera cuyo afecto es concretizar las ideas para un espectador. No se puede decir ni que los poemas de Vicuña son representaciones de las pinturas ni que las pinturas son representaciones de los poemas; por lo contrario, cada elemento ilumina el otro. Para Vicuña, el concepto de la imaginación puede ser entendido un poco distintamente al abrir la palabra: *Imagen en acción* (*Palabrarmás* 36). Este juego de palabras describe el proceso que está ocurriendo aquí; la relación entre palabras e imágenes es dinámica y teatral; el efecto es poner las imágenes en acción.

En mi opinión es relevante señalar a Vicuña porque Peri Rossi está haciendo algo parecido. La diferencia más obvia es que Peri Rossi inicialmente no crea sus propias obras de arte, sino que pone en acción algunas de las imágenes más conocidas del canon literario. Sin embargo, el efecto es parecido a lo que ocurre en la obra de Vicuña: una relación dinámica donde los elementos visuales y verbales interrelación en una especie de teatro cuyo base es la acción y el movimiento. En palabras de la crítica Mercedes Rowinsky-Geurts, el texto se hace un “campo abierto donde las imágenes se transforman, se interponen, y se intercambian en manos del lector/observador que maneja este juego dinámico y desafiante que la autora propone”(17).

De una manera semejante a la reflexión, la idea del movimiento se repite en varios poemas. Uno de éstos es “Tiempo gris,” un poema basado en *La catedral de Rouen, el portal, tiempo gris* de Claude Monet. Es interesante que no se encuentre ninguna reproducción del cuadro aparece en la página izquierda, pero la pintura sí aparece en el “museo” al final del

libro: una catedral gris y borrosa, frágil e indeterminada, como si estuviera vista en medio de una ligera lluvia. En la ausencia de la imagen, las palabras de Peri Rossi la capta:

En las reverberaciones de la humedad  
una tarde de otoño  
de mil ochocientos noventa y cuatro

un triángulo alucinado es una catedral (67)

Inmediatamente nos encontramos con un juego con la idea de la arbitrariedad de la señal y el referente. Por un lado, Peri Rossi nos ubica muy específicamente en un instante de tiempo; nos da una fecha exacta. Por lo contrario, el lugar no se ubica muy específicamente; solamente nos dice que un objeto muy extraño e indeterminado- un triángulo alucinado, o sea una forma abstracta quitada de su estructura racional- es una catedral. Después pasa a agregar otras imágenes:

la piedra es agua  
que vibra en el lago concéntrico

y Dios es una aguja  
a punto de llorar  
o de quebrarse (67).

Estas imágenes del agua corresponden a la representación visual en el cuadro de Monet, así dándonos un ejemplo de la éfrasis en su definición moderna y antigua; aunque la representación no se encuentra frente a nosotros, la descripción lo hace visible para nosotros a través de la *energeia* presente en la descripción. No obstante, el poema añade algo más: la imagen de Dios, quien se ve tan frágil como la catedral misma. Vemos que todo aquí es movimiento: la piedra de la catedral se convierte en agua que vibra; Dios es una aguja frágil a punto de desintegrarse y quizás convertirse en otra forma. Al fin del poema, Peri Rossi dice explícitamente lo que acaba de demostrar a través de las imágenes:

Entonces descubrimos  
que la luz  
el ojo

y Dios

eran movimiento (67)

Yo interpreto esta conclusión en relación con el comentario de Laurie Edson acerca del rol de la facultad de la vista en la epistemología, o sea la idea que la vista no es la única manera de acercarse a la realidad. Es interesante que en este poema el cuadro que debe estar en la página izquierda sea ausente; solamente podemos accederlo por buscarla en el “museo” al fin del libro o imaginarlo a través de la descripción que se encuentra en el poema. Al enfocar en el texto, el lector se fija con más atención en esta idea de movimiento. Cuando dice que “la luz/ el ojo/ y Dios/ eran movimiento”, la voz poética desafía el privilegio dado a la facultad de la vista y llama nuestra atención a otra facultad- la del tacto, aquí manifestado en el movimiento. En este ejemplo de la écfrasis, Peri Rossi sugiere que el movimiento es la base del conocimiento a través de la pintura además de la escritura; el poema pone en acción a la pintura por describirla y narrar su historia, pero la imagen misma se basa en movimiento. A mi entender, esta raíz común del movimiento sugiere que el texto y la imagen se colaboren en una especie de *performance*, o sea “imagen en acción.”

**La búsqueda de lo auténtico: el lector como creador**

Otro instante interesante de esta manifestación de “la imagen en acción” ocurre con dos poemas que corresponden a un solo cuadro: En *Las musas* se ven tres figuras femeninas muy distorsionadas; dos están paradas y una está sentada delante de un edificio parecido a algún tipo de templo. En el primer poema sobre las musas, la voz poética las describe como débiles, incompletas y desfiguradas; menciona que una no tiene brazos y que otra “espera, sentada, sin cabeza, como una madre cansada de viajar”(77). Sin embargo, la voz concluye por asignar a las musas una tarea: “Yo os invoco:/ Haced de la angustia/ un color”(78). Este mandato implica que las musas están poco contentas en su situación actual; son pasivas y necesitan un mandato verbal para ponerlas en acción. Sin embargo, lo que tienen que crear es algo completamente visual:

un color que se accede con la vista. Yo diría que esto de nuevo resalta la relación entre texto: por un lado las musas son los cuadros que Peri Rossi están invocando como inspiración a los cuadros; por otro lado son los versos mismos que dan al cuadro un color- quizás un color que el cuadro no sabía que le faltaba, el rastro derrideano de que habla Monegal. De esta manera de nuevo vemos que el texto e imagen interrelacionan en una especie de *performance*. Sin embargo, el asunto destacado en estos poemas es mucho más complejo que esto. Después de una invocación que parece tan afirmativa e inspiradora, el segundo poema pasa a retratar las musas como completamente ineficaces:

Descabezadas, incompletas,  
solemnes en pedestal ridículo  
o sentadas al borde de la calle,  
como quien espera un auto  
o un cliente  
las musas domésticas  
engordan  
pierden un brazo  
los cabellos  
se quedan calvas  
Ya sin oficio verdadero  
en un mundo cada vez  
más agitado,  
en una ciudad cada vez  
más populosa,  
mecánica (79).

Esta imagen de las musas paradas e inútiles, faltando partes del cuerpo, sin lugar en una ciudad cada vez más populosa y mecánica. Su trabajo ya no es necesario. Según Christina Karageorgou-Bastea, ésta es otra manera de mirar la condición de las obras artísticas empleadas en el poemario:

[Peri Rossi] decontextualiza a los cuadros y los manda a trabajar como “musas,” o sea esta figura amante de los artistas, dispensable una vez cumplida su misión, perdida en las vagas aguas

del entusiasmo y del mito, referida una y otra vez sin nombre, sólo en función de su papel para la creación, cuyo placer, privilegio o gloria, por otra parte, no le pertenece nunca. Entre la prostituta y el eunuco, la musa representa a la vez la exuberancia y la impotencia, la dávida y la codicia, el privilegio y la maldición. Es protectora a la vez que peligrosa, maternal y sensual, siempre relacionada con el exceso, y ante todo desechable. Peri Rossi convierte la musa en portadora de un nuevo lenguaje capaz de interpretar discursiva y visualmente la historia del arte sobre una base icono-textual (86).

En otras palabras, la musa quiere ser un sujeto activo en vez de un objeto pasivo, pero no puede; el artista pone a la musa a trabajar y la olvida cuando el trabajo esté cumplido. Según al mismo tiempo está sometida a varios grados de violencia. Karageorgou-Bastea asevera que el tono del segundo poema, que trata a las musas con indiferencia e ironía, es evidencia de que les falta valor ahora que su trabajo ha sido cumplido (86). Por eso, es posible decir que hasta cierto punto Peri Rossi está tratando a los cuadros de la misma manera de que el poema está tratando a las musas- como objetos desechables que se ponen a trabajar. Estas musas se explotan y se aún se someten a varios grados de violencia. ¿Cuál puede ser la razón para este tipo de tratamiento?

Una posibilidad puede ser la atención que la autora quiere llamar a cuestiones de género. A lo largo del poemario muchos de los cuadros elegidos por Peri Rossi tocan este tema- *La encajera* de Vermeer, *La Toilette* de Fernando Botero, y *El origen del mundo* de Gustave Courbet son algunos ejemplos. En "Clarooscuro," el poema que se dialoga con *La encajera*, Peri Rossi pone a esta chica en una posición desafiante. En vez de someterse a su destino del "aprendizaje de la sumisión/ y del silencio," la chica protesta:

Madre, yo no quiero hacer encaje  
no quiero los bolillos

no quiero la pesarosa saga  
No quiero ser mujer (13).

Esta declaración puede ser leída como la interpretación que la voz poética da a la niña en el cuadro, así poniendo la imagen en acción. Al mismo tiempo, se puede leer también como una afirmación de la voz poética como espectadora de este cuadro. Al mirar el trabajo del encaje como una manifestación de la opresión de la mujer, la voz poética rechaza esta tradición, tratándola de la misma manera de que trata a las *Musas*- con desprecio y desdén. Según la crítica Parizad Dejbord-Sawan, este tipo de desprecio tiene que ver con el deseo de desafiar el canon artístico tradicional, un canon que en gran parte ha sometido a la mujer a la mirada masculina:

En *Las musas inquietantes*, Cristina Peri Rossi es la espectadora de una tradición visual patriarcal que moviliza su mirada crítica desde su propio punto de vista, como mujer y como lesbiana. Su usurpación del rol del observador, tradicionalmente reservada para la mirada masculinista, le permite apropiarse de estas imágenes y recontextualizarlas desde su propia posición; respondiendo con este acto al imperativo de recuperar el cuerpo femenino como sujeto y divorciándolo así de las conceptualizaciones tradicionales de la disciplina y de nociones unitarias y esencialistas de la feminidad. Desde la perspectiva interpretativa ideológica y estética de Cristina Peri Rossi la imagen de la mujer representada en el canon masculino es recuperable y no se reduce a una inscripción de pasividad. Al contrario, la lectura que sus poemas hacen de estas imágenes excede los límites de dichas posiciones-y los proyectos ideológicos con los cuales se confunden y que se constituyen a la vez como su efecto y su soporte. Sus musas no son simples modelos de pasividad...sino que se constituyen en tanto

figuras de agencia; musas que turban e inquietan: por lo tanto inquietantes. En su praxis de lectura no se da un proceso de reducción sino al contrario una apertura en la medida en que convergen los plurales significados del complejo signo mujer; signo que no es llevado a un nivel de abstracción totalizante sino que, al contrario, es constantemente replanteado, cuadro por cuadro, poema por poema, en contextos sociohistóricos diferentes (90).

Se puede decir que en estos poemas sardónicos como “Claroscuro” y “Las musas inquietantes II” Peri Rossi está criticando no a las mujeres, sino a una tradición que las ha obligado a ser objetos; está dándole la oportunidad de establecerse como sujetos que pueden actuar. Esto implica un tipo de ruptura con el canon que lo trata con cierto grado de violencia. Sin embargo, aunque estas cuestiones de género realmente hacen un papel en el proyecto de Peri Rossi, en mi opinión son solamente una parte de lo que ella quiere destacar: la violencia ejercida por los actos de leer, mirar e interpretar.

Según la crítica Rosalia Baltar, los poemas de Peri Rossi pueden ser leídos como una especie de “crítica de arte.” Al mirar el canon del arte, Peri Rossi está interpretándolo y buscando rupturas adentro de él:

De modo que los autores elegidos comparten con la producción de Peri Rossi ese intento de inscripción en la tradición a partir de la búsqueda de rupturas dentro de ella. De allí que no sean marginales sino consagrados, porque la ruptura que cada uno de ellos provocó en la estética es la piedra de toque de su conservación, de su entrada en el canon, de su posibilidad de consagración en tanto clásico...En este sentido, los poemas dan cuenta de la estética de cada pintor y en su conjunto muestran la construcción de un canon cuyo presupuesto base es la combinatoria perfección técnica/ruptura. En el

acontecer de poemas que narran la historia de un canon, la escritura también focaliza en los modos en los que el otro -el supuesto hacedor de la referencia de los poemas, cada pintor -crea una estética. Por lo tanto, los poemas hacen ‘crítica de arte’”

(<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html>).

Ahora bien, el problema con esta idea no simplemente critican el arte, sino que lo construye. Cuando miramos los cuadros que aparecen en este libro, vemos que Peri Rossi no es muy fiel a los cuadros originales. Karageorgou-Bastea nota que algunos de los cuadros como *El jardín de las delicias* y *Europa después de la lluvia* no se reproducen entero (83) y, como ya hemos visto, *Los solitarios* de Edgard Munch se convierte en *La solitaria*; Peri Rossi cambia el título y elimina el hombre del cuadro. Además de esto, las pequeñas reproducciones en la página izquierda a veces están presentes y a veces ausentes, como hemos visto en el caso de “Tiempo Gris,” y los elementos resaltados parecen que han sido elegidos arbitrariamente. Por ejemplo, en *El origen del mundo* más sobresaliente- tanto en el poema como en la imagen- es el sexo de la mujer, “sometido desde siempre...a todas las metáforas/ a todos los deseos/ a todos los tormentos”(75). Sin embargo, en la reproducción en la página izquierda se ve no el sexo de la mujer, sino otro elemento- el pecho. Quizás el caso más desconcertante de este tipo de corte ocurre en “La infancia de Ícaro,” un poema supuestamente basada en una pintura de Magritte del mismo título. No obstante, a mirar la reproducción en la página izquierda, no se ve nada más que un cuadro gris; al doblar al final del libro, no se encuentra ningún cuadro de este nombre. ¿Es posible que este poema refiera a un cuadro que no existe? Ícaro es famoso por intentar a volar; su padre le dio la instrucción a no volar demasiado cerca ni al sol ni al mar. Al invocar este mito, Peri Rossi de nuevo ha invocado la idea de una dialéctica; Ícaro puede ser leído como el lector ocupando el espacio entre la interpretación. Sin embargo, la imagen de este

niño que “no deja huellas en el suelo encerado”(63) donde “Alguien ha cerrado todas las puertas”(63) implica que aquí la interpretación igual a la creación sean imposibles; este niño no puede ni abrir una puerta a algún tipo de entendimiento ni dejar una huella o cualquier señal personal. Lo mismo ocurre con nuestro intento a interpretar el poema; ¿a qué se refiere? Peri Rossi no nos da la respuesta; así vemos que a veces pensamos que dialogamos con un referente cuando en realidad el referente no existe.

En fin, ¿Por qué Peri Rossi hace estos cambios de énfasis y aún estos cambios a los cuadros mismos? En mi opinión esta pregunta no tiene ninguna respuesta clara, pero es posible especular. Yo interpreto estos varios tipos de cortes como un comentario sobre nuestra manera de mirar el arte y también de leer. Nuestros prejuicios y preconcepciones influyen la imagen que vemos; cuando miramos una obra de arte nos enfocamos en ciertos detalles y no nos fijamos en otros. Sería muy posible mirar *Los solitarios* de Munch y ver solamente la mujer; también sería muy posible ver *El origen del mundo* y enfocarse en otro detalle en vez de lo central. A través del juego dinámico entre texto e imagen y las imágenes de espejos, Peri Rossi nos muestra que la crítica no solamente comenta sobre la obra que propone analizar, sino que la crea. Por eso, no se puede decir que la crítica sea una reflexión o una sombra platónica de la obra original, por lo contrario, la percepción crea la realidad. Así se ve que el original se encuentra solamente en los fragmentos de nuestras percepciones:

Con su aparente o deliberada a-sistemicidad, *Las musas inquietantes* trastoca la razón cronológica, el concepto de lo auténtico, el valor de la totalidad. Por lo mismo, impone una escala de valores cuya arbitrariedad invita a repensar lo que significa un sistema de clasificación, un mecanismo de conocimiento, un aparato memorial. Entre pintura y poesía se abre el espacio de la historia, ya que la lírica escribe en

este poemario el proceso de haber visto. Para iluminar el marco dentro del que transita la imagen desde el objeto concreto hasta la incertidumbre del objeto significativo, los poemas se inscriben sobre los cuadros, los retocan, los adaptan a sus fines: los vuelven página. Esta operación sustituye el orden cronológico y otorga un sentido por descubrir. El proceso de apropiación metafórica al que Peri Rossi somete la pintura es en sí la primera expresión de un esfuerzo historiográfico (Karageorgou-Bastea 85).

Esta obra de Peri Rossi destaca como el canon artístico y aún la historia misma son una construcción. Esto no necesariamente significa que ninguna realidad objetiva exista; por lo contrario, quiere decir que esa realidad no se puede entender como un fundamento, como una tierra sólida bajo los pies. Podríamos caracterizar esa realidad más como un tipo de aire, cuyos varios elementos- oxígeno, hidrógeno, dióxido de carbono y otros elementos se interrelacionan en varios procesos dinámicos que crean entidades que en torno pueden cambiarse al entrar a otras relaciones con otros fenómenos. El proceso no es ni fijo ni ordenado. Karageorgou-Bastea comenta,

Percepción, intelección y creación se funden. Pero esta fusión es todo menos un encuentro armonioso. Se genera a la par que la adopción de una perspectiva, como un razonamiento basado en el acto de fragmentar, en la manipulación de la mirada, en la inspiración que nace de las capas sobrepuestas de vida y muerte, pintura y poesía, donde ésta habita aquella, y deforma su faz (92).

Ahora bien, todavía se puede decir que lo “auténtico” existe, pero solamente se descubre a través de los fragmentos de la percepción. En estos poemas lo encontramos a cada rato en puntos cortado liminales, entre mar y orilla, entre ventanas y espejos. La realidad se encuentra cortada y deformada, chocante y desconcertante, a veces sublime y siempre bella.

**Obras Citadas**

- Baltar, Rosalia. "Pragmática particular: una lectura de Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi." *Especulo* 26 (2004): 10 Dec 2010  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html>>.
- Dejbord-Sawan, Parizad. "Prácticas visuales revisionistas en 'Claroscuro', 'La lección de Guitarra' y 'El origen del mundo' de Cristina Peri Rossi." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 36.1 (2007): 80-95.
- Edson, Laurie. *Reading Relationally: Postmodern Perspectives on Literature and Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Gombrich, E.H. *Topics of our Time: Twentieth-century issues in learning and art*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Karageorgou-Bastea, Christina. "El género prodigioso de la inspiración (*Las musas inquietantes* y la violencia de la ecfrasis)." *La palabra y el hombre* 132 (2004): 81-99.
- Monegal, Antonio. "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 26-44.
- Peri Rossi, Cristina. *Las musas inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Peri Rossi, Cristina. "Poesía y pintura." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 11-14.
- Rowinsky-Geurts, Mercedes. "Del lienzo a la página: un encuentro regenerador de las artes." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 28.1 (2003): 15-25.
- Vicuña, Cecilia. *Palabrarmás*. In *Unravelling words and the weaving of water*. Trans. Eliot Weinberger. New York: Graywolf, 1992.
- Vicuña, Cecilia. *Quipoem*. Trans. Esther Allen. Hanover: University Press of New England, 1997.
- Webb, Ruth. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre." *Word and Image* 15 (1999): 7-18.