



La experiencia artística como práctica política en la narrativa de Cristina Peri Rossi

Paula Bertúa

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina (CONICET)
pbertua@hotmail.com

Resumen: El objetivo del presente trabajo es dar cuenta del modo en que aparece, en gran parte de la narrativa de la escritora Cristina Peri Rossi, la representación de la práctica artística como mediadora de estrategias de oposición, resistencia y subversión al modelo hegemónico político-estético impuesto por la figura del estado. Esta instancia, que opera a través de una red de agentes y mecanismos de exclusión, propicia la emergencia de contra-modelos en la esfera social, entendida como ámbito de diseminación de su poder centralizado (Foucault 1979). En el corpus de textos elegidos, compuesto tanto por cuentos como por novelas publicados desde fines de la década de los sesenta hasta avanzados los años noventa, emerge, bajo distintas estrategias de representación, una ley hegemónica que actúa en distintos ámbitos e instituciones -familia, nación, centros culturales, museos-. Los auto(marginados) de la comunidad son las figuras que desestabilizan, a partir de diversas prácticas estéticas y artísticas (contra discursos y estrategias de micro resistencia) el poder del estado.

Palabras clave: Cristina Peri Rossi - representación - experiencia artística - práctica política.

*Me ha ofrecido algunos de sus
libros. Me llevé uno, de poemas.
No lo entendí; hace mucho tiempo
que no leo y debo tener la vista y
el oído desacostumbrados. No
entiendo bien a los escritores y
prefiero tenerlos lejos. ¿Cuántos
podrían apreciar, captar el
sentido de ese arte? “Para eso
mismo estamos haciendo la
revolución. Para que todos tengan
los medios para entender y para
apreciar” dijo y se fue silbando un
aria de ópera
Cristina Peri Rossi, *El libro de mis
primos* [1]*

Gran parte de la producción narrativa de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, en un arco que se extiende desde los primeros relatos (sorprendentemente premonitorios, en clave literaria, de las dictaduras que conmoverían a varios países latinoamericanos en los setenta) hasta la producción más contemporánea, evidencia una voluntad de interrogación sobre el pasado y la construcción de una memoria alternativa, alejada de cualquier tipo de relato totalizador. Uno de los ejes que las obras de Peri Rossi privilegian es la relación de los sujetos con diversas prácticas y productos culturales, y con las instancias legitimadoras de un tipo de arte funcional al estado. Los personajes que habitan las novelas y cuentos de la autora, mantienen relaciones tensas con el poder, ponen en cuestión los espacios y las instancias de juicio estético y de preservación de una tradición. De este modo, la práctica artística es representada como mediadora de estrategias de oposición, resistencia y subversión al modelo hegemónico político-estético impuesto por la figura del estado. Esta instancia, a partir de sus operaciones y mecanismos de exclusión, propicia la emergencia de contra-modelos en la esfera social, entendida como ámbito de diseminación de ese poder centralizado. El corpus de obras seleccionadas está compuesto por: el cuento “Los juegos” de *Los museos abandonados* (1968); *El libro de mis primos* (1969); *Indicios pánicos* (1970); “La rebelión de los niños” (1980), perteneciente al conjunto de relatos homónimo; *La nave de los locos* (1984) y *El amor es una droga dura* (1999). La ficción entreteje, mediante distintas estrategias de representación, la figura de una ley hegemónica, que opera en distintos ámbitos e instituciones -familia, nación, centros culturales, museos-. Los auto(marginados) de la comunidad son las figuras que desestabilizan, a través de diversas prácticas estéticas y artísticas (contra discursos y estrategias de micro resistencia) el poder del estado.

En *Microfísica del poder* (1979), Michel Foucault analiza exhaustivamente el funcionamiento del poder en las esferas política y pública, focalizando no sólo las relaciones de poder que se dirimen en una dimensión macro social, sino aquellas que se establecen entre sujetos inmersos en relaciones de producción y significación de distinto grado. Un concepto fundamental de la teoría foucaultiana es el de *micro prácticas* o *micro políticas*, que refiere a la propuesta de una modificación de las relaciones de poder, del funcionamiento del aparato del Estado a partir de una crítica ejercida a nivel ínfimo, minucioso y cotidiano. Pero el poder no es privativo del estado; aparece diseminado en una red de prácticas, discursos e instituciones. En las ficciones

de Peri Rossi que examinaremos en el presente trabajo, aparecen múltiples agentes a los que el estado delega la facultad de consagrar producciones artísticas ligadas a la tradición y a un relato hegemónico que engrandece los monumentos de un pasado glorioso. Ahora bien, la violencia estatal que, con su reparto normalizador, habilita ciertas producciones estéticas y censura otras también provoca resistencias e impugnaciones.

Uno de los ámbitos que aparece problematizado en la obra de Peri Rossi es el espacio del museo como una entidad privilegiada en la tarea de salvaguardar los productos considerados “culturales”. Así, el museo es la institución que establece un recorte entre las obras que forman parte de su patrimonio y merecen ser exhibidas como representación de un arte nacional, y las que no. La historiadora de arte, Irma Arestizábal afirma que el museo, a partir de su tarea de reunir, catalogar conservar, interpretar, exponer y dar a conocer, se erige como institución donde se establecen criterios de valoración de la obra de arte, siempre en función de lo que se desea constituir como tradición (Arestizábal 1998: 111). En los cuentos y novelas de la escritora uruguaya, tanto el museo como otros organismos, agentes y entidades vinculados al arte (galerías, críticos, órdenes político-administrativos) se erigen en jueces de la calidad estética de las obras y en instancias de consagración de las mismas.

Podemos apreciar cómo opera la institución artística en su papel legitimador de un tipo de arte caro a los intereses del estado en “La rebelión de los niños”, cuento incluido en el conjunto de relatos homónimo. En él, se narra el encuentro entre dos adolescentes en una exposición de arte organizada por un centro de expresión infantil cuyo objetivo es seleccionar objetos experimentales, pero concebidos como tareas manuales: “nada era mejor, para nosotros, ovejas descarriadas, que entregarnos de lleno a la tarea de expresarnos a través de la artesanía, la manufactura o el deporte” (Peri Rossi 1980: 77). En la cita precedente, se evidencia la concepción que el organismo tiene de la expresión artística al considerarla como una labor terapéutica. En efecto, la institución cultural valora la destreza técnica por sobre los aspectos conceptuales a la vez que concibe a la práctica manual como una actividad eficaz para reencauzar a los individuos que, inmersos en el “caos”, el “desorden” y la “subversión”, representan una amenaza para el armónico funcionamiento de la sociedad.

En *Indicios pánicos* el museo tiene injerencia en la construcción de la memoria de un pasado reciente. El protagonista de la novela ironiza: “Por un decreto del estado: seré conservado como imagen viva de un mundo en declinación. Seré expuesto en el museo. Conservado en refrigeración.” (Peri Rossi 1981: 41). De este modo, su declamación pone en crisis la idea del recuerdo del pasado como un resto arqueológico que debe ser reconstruido para restaurar la red histórico-social a la que perteneció y congelarlo en su exhibición en un museo. Por el contrario, podríamos pensar que aquello que se propone como coartada creativa en la novela es la recuperación del pasado a partir de la idea de *ruina*, en el sentido benjaminiano. La ruina, arrancada de su contexto muerto, posibilita el recuerdo y la construcción de una memoria alternativa (Benjamín 1973). Además, la propuesta de tomar al propio cuerpo como un monumento, como territorialización de una memoria colectiva, inscrita, a su vez, en un espacio físico público -como lo es el museo- nos instala, siguiendo a Elizabeth Jelin y Victoria Langland, en la problemática representacional. Uno de los debates que retoman y discuten las autoras es si la representación, en los monumentos, debe llevarse a cabo de acuerdo a una estética realista o no (Jelin y Langland 2003:9). En la novela, al mismo tiempo que el “monumento” ocupa un lugar en un espacio público, dicha intervención también asume un carácter preformativo subversivo. Otra práctica similar, que deconstruye la ilusión referencial, emerge en el tramo final de la novela denominado “El prócer”. En dicho apartado, el héroe de un monumento “desciende” de su caballo como gesto de rotunda negativa a seguir representando la memoria monumental de un pasado idealizado.

En *Indicios pánicos* es a través del locus del museo que se refuerza y valora una concepción del arte ligada a la idea de *representación*. El protagonista, que se vincula con la práctica artística a través de la fotografía y la escultura pero cuyo desempeño se circunscribe a un universo privado e íntimo (hecho que demuestra la imposibilidad de ocupar otros circuitos legitimados por la crítica), manifiesta: “Había perdido la edad del vaticinio y de la respuesta. Salí para siempre del museo y huí para siempre de la falsificación. El arte es grandilocuente.” (Peri Rossi 1981:26). De este modo, se deja entrever que en cuanto a la consideración y evaluación de las obras de arte, en el museo opera un criterio naturalista o ilusionista que concibe al arte como producción de imágenes o creación de sustitutos elaborados con distintos materiales, para intentar dar cuenta de lo real del modo más “fidedigno posible”. Es por esta razón que si se adopta dicho punto de vista para evaluar una obra considerándola como ícono o signo de algo que está ausente, al mismo tiempo que opera la sustitución de la cosa, se pone en evidencia el carácter de falsificación del mundo sensible [2]. Sin embargo, para el protagonista de *Indicios pánicos*, tal concepción acerca de las artes visuales no resulta efectiva ni eficaz para dar cuenta de las transformaciones que se producen en la urdimbre social. Entiende que a una conciencia social renovadora deben corresponderle formas expresivas que indaguen en nuevas experiencias creativas, cognitivas e intelectuales.

Otra de las novelas en donde la falsificación se convierte en una operación que permite transformar la realidad, mostrándola bajo diferentes apariencias, es *El libro de mis primos*. En él, la falsificación se convierte en una estrategia que deliberadamente desenmascara la puesta en escena, el carácter de representación del arte burgués.

Falsificando permanentemente lo verdadero, y dando apariencia de real a lo artificial, mi tío Andrés se ha pasado la vida confundiendo a todo el mundo, al punto que ya nadie- a veces creo que ni él mismo- es capaz de saber entre las cosas que lo rodean, cuáles son las reales, cuáles las falsificadas. Piedras, metales, faunas, floras, estatuas, telas, colores, texturas, apariencias, cuadros (...) (Peri Rossi 1969:17-18)

Por otra parte, una de las cuestiones que aparece tematizada es la función del arte y la figura del artista como sujeto creador. En las novelas y cuentos elegidos, se reflexiona sobre el compromiso del artista y también acerca de lo revolucionario de un arte experimental que, a partir de su praxis, pueda desempeñar una función social. Esta problemática se puede rastrear claramente en *El libro de mis primos* a través de los sueños de Oliverio, quien tiene el ambicioso proyecto de crear una obra artística, “suma de todas las cosas que yo encontraba dispersas, sueltas por el mundo” (Peri Rossi 1969:29). Oliverio como artista se identifica con sus otros primos: Javier, el intelectual que abandona en primera instancia la casa familiar y Federico, el ido, el perseguido, que se va a la guerrilla. De este modo, tanto el artista, como el intelectual y el guerrillero son los que, a través de sus prácticas, pueden desertar del orden de “(...) esta casa, de este país, de esta nación, de esta familia (...)” (Peri Rossi 1969:166). Son, en definitiva, quienes logran escapar de una estructura endogámica que reproduce y valida mecanismos de disciplina, adoctrinamiento, lazos y punitivos pergeñados por el aparato del estado.

En las obras analizadas, las alusiones a diferentes vanguardias artísticas aparecen como “guiños” al lector con fuerte carga político-ideológica y ofician de marco de interpretación de distintas prácticas e intervenciones artísticas y sociales. En “La rebelión de los niños” Rolando, uno de los personajes, presenta en una exposición de arte un objeto de uso corriente (silla) intervenido. Él realiza, a partir del trabajo con el fragmento y la yuxtaposición, un collage con recortes de diario (discursos de generales, una foto de un bebé quemado por el NAPALM en Vietnam, una vista de una manifestación en Córdoba, entre otros). La operación llevada a cabo por Rolando pone en crisis el objeto tradicional “obra de arte”. La idea es transmitida no por medio de un objeto único, sino a través de textos, fotografías, diferentes lenguajes que configuran una instalación artística, con gran impacto estético. Hay una constante reflexión del personaje acerca de su papel como sujeto creador (reconoce que domina la técnica, pero que carece de talento). En su cuestionamiento acerca de la sensibilidad estética, también indaga sobre la necesidad de una conciencia social crítica. Para Laura, el otro personaje que expone una obra en la muestra, la silla que su compañero presentó es “vulgar” y “apropiada para un público mayor”, al mismo tiempo que afirma: “el arte de nuestros abuelos está frito” o “gotea por todos lados” (Peri Rossi 1980:94). Para ella, es necesario que la creatividad sea antiburguesa, revolucionaria y que cuestione aquellos valores establecidos por el linaje o la tradición.

La elección, por parte Rolando, de una silla y el hecho de que esta sea calificada de “poco original” o “regular” no resulta casual. La constante búsqueda estética de los personajes los hace oscilar entre la originalidad y la mediocridad, la inspiración y la copia. La presencia del objeto *silla* alude simbólicamente a la obra emblemática de arte conceptual [3]: *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth [4]. La intervención del objeto mobiliario y su recontextualización en el ámbito del centro artístico -a la vez que la importancia otorgada al registro verbal en su diálogo con el icónico- ponen en crisis ambos sistemas de representación: lenguaje e imagen. En efecto, no sólo se desestabiliza el carácter representacional de lo plástico-visual, sino también el del código escrito. El protagonista expresa:

Yo había encontrado en el garaje de la casa que ocupa mi familia (no sé si llamarla de esta manera, pero dado que el lenguaje es una convención, o sea, una parcial renuncia a mi soledad, a mi individualidad, no veo inconveniente alguno en llamarla así, porque si la llamara de otra manera, no convencional -si la llamara, por ejemplo goro, apu, bartejo, alquibía o zajo- nadie me entendería y el invento del lenguaje perdería sentido, porque ya las madres no tendrían que enseñarle a sus hijos pequeños, y el día que los padres no sirvan como intermediarios para que un convencionalismo se transmita generacionalmente ¿me pueden decir que sucederá con las nociones de autoridad, respeto, propiedad, herencia cultural y sociedad?) una silla vieja, a la que quité toda la urdimbre de paja, conservando solamente el esqueleto de madera.(Peri Rossi 1980:78)

En la novela se reflexiona acerca de la posibilidad de una utilización del lenguaje que subvierta su carácter convencional a partir de su uso individual como un acto creador. El carácter convencional del signo lingüístico nos remite a de Saussure y a su postulación de la noción de arbitrariedad [5]. Sin embargo, en el cuento la arbitrariedad no se formula en tanto carácter *imotivado* respecto de la vinculación natural con la realidad, con la cosa, sino que se plantea como la elección propia de un sujeto que promueve un uso renovador del lenguaje y que, a partir de esa actividad creadora, puede cuestionar conceptos que remiten a valores consagrados por la sociedad capitalista.

Por otro lado, el personaje de Laura presenta en la exposición un objeto conformado por superficies cóncavas de acrílico y líquido en su interior. Al respecto, resultan reveladoras las reminiscencias a la obra del artista plástico argentino Gyula Kosice, específicamente a las esculturas hidráulicas realizadas en el marco del movimiento de arte concreto Madí en la década de los sesenta. Kosice fue un precursor en la utilización de recursos cinéticos y en la articulación entre un producto sintético (plexiglás) como continente y el agua como contenido. Gracias a una renovación matérica, introdujo innovaciones en el modo de concebir a la

escultura en el campo artístico argentino del momento. En el Manifiesto Madi, él mismo postula algunas ideas acerca de la potencia de la praxis artística como posible generadora de transformaciones sociales:

“(…) la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación” para la construcción de una `sociedad sin clases`, que libere energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias”. (Kosice: 1946)

Es precisamente en la confluencia de los dominios de lo lúdico junto y lo onírico donde la crítica Isabel Quintana (2001: 23-40) plantea que se subvierte el orden establecido en la narrativa de Peri Rossi. En el cuento analizado, el “juego de agua”, el objeto elegido por las autoridades como ganador, es el que paradójicamente posibilita la rebelión de los niños, ya que en su interior está lleno de *kerosén* (nuevamente la autora juega con el artificio, la apariencia) y, al ser encendido por los jóvenes, hacer estallar el lugar de la exposición. La elección, por parte de la instancia consagratoria, del juego de agua en desmedro de la silla evidencia el criterio utilizado. De la silla se plantea que es “hostil”, “poco decorativa” y que su contemplación no produce placer estético; en cambio la estructura hidráulica por su forma, sus proporciones y su sentido es la que mejor se ajusta al deseo de las autoridades. Subyace a la práctica de los niños una crítica a los criterios utilizados por la institución, que se basa en la consagración de la calidad y la perfección formal de la obra. El jurado exhibe la obra ganadora como un trofeo o fetiche.

Por su parte, Margarita Saona sostiene que en la obra posterior a *El libro de mis primos* Cristina Peri Rossi abandona la idea de una utopía revolucionaria para plantear la lucha en espacios heterotópicos, a partir de micro prácticas (Saona 2004:182). Esta “dilución” de la fuerza revolucionaria y opositora va a ser progresiva en la obra de la autora. Si nos remitimos a su narrativa de los noventa, podemos apreciar que consecuentemente también se abandona la práctica artística como instancia habilitadora de transformaciones a nivel social. Un ejemplo revelador es la función que cumplen la actividad artística y el objeto estético en *El amor es una droga dura*. En esta novela, se plantea un objeto curiosamente similar al juego de agua de “La rebelión de los niños”, artefacto que es descubierto por el protagonista en su niñez:

Era un cilindro de vidrio como una ampolla y el agua azul, muy azul que se encontraba en la parte superior del cilindro descendía por sí misma, con sinuosos movimientos, hasta la parte inferior y luego en una forma misteriosa que no alcanzaba a explicarse, volvía a descender. (Peri Rossi 1999:105)

En la novela el juego de agua aparece contextualizado en una vidriera, como una mercadería, una baratija, algo decorativo que signa un modo *kitsch* [6] de relación particular entre el personaje y el objeto. Ante su contemplación, el protagonista experimenta por primera vez el llamado “síndrome de Stendhall” o “síndrome de los museos”, una patología que afecta a los sujetos que se exponen a la contemplación de la belleza por periodos de tiempo prolongado. En un universo posmoderno, fragmentado, signado por una estetización difusa y prolífica, el síndrome es padecido por el protagonista frente a diferentes estímulos: la contemplación del cuerpo femenino, de obras pictóricas, de fotografías, de objetos de lujo. La calidad de lo bello aparece, entonces, como un enigma relacionado más que con la belleza en sí misma, con el placer hedonista vinculado a lo sensual: hay un placer en la posesión de las cosas, en tener y tocar un objeto bello. El personaje vincula esta sensación o sentimiento con el deseo: “lo amado es un fetiche, representa la imagen del deseo. La imagen que entre miles conviene al deseo de un individuo” (Peri Rossi, 1999:108). Además, en la novela el personaje es un fotógrafo publicitario (un artista al servicio de un mercado de producción circulación y consumo de bienes culturales). Su praxis artística se ejerce a merced de la aludida estetización de la vida cotidiana. Hay una modificación en la experiencia del arte que se subsume a la satisfacción por la perfección de una forma. De modo evidente, se plantea en la novela la cuestión de la contemplación del cuerpo femenino por la mirada de la fotografía publicitaria con un fin preciso: la pretensión de la perfección, la valoración de ideales clásicos de belleza, evaluados de acuerdo a aspectos netamente formales. Cabe agregar que en la contemplación del cuerpo femenino en los desnudos, tanto de las pinturas como de las imágenes de fotografía publicitaria, el goce hedonista se produce en el consumo del cuerpo sexuado por un protagonista sexual, que es -en ese mercado del deseo signado por la superabundancia de bienes- espectador a la vez que propietario del cuerpo como una mercancía más [7].

Además, en *El amor es una droga dura*, el protagonista cifra la relación entre experiencia cotidiana y experiencia del arte en el mundo posmoderno en lo que Gianni Vattimo puntualiza como un pluralismo (de estilos artísticos y de estilos de vida) que lleva al cuestionamiento del locus de la verdadera experiencia estética. Esta ya no se encuentra en la “obra de arte” tradicional, sino en la espectacularidad, en los medios masivos y en la publicidad. (Vattimo 1998:102)

En cuanto a los ámbitos de legitimación de la praxis y productos artísticos, podemos observar que en la obra de Peri Rossi no solo hay una actitud crítica o de denuncia sino que también se procede a una respuesta en tanto propuesta de reformulación o intervención que procure desestabilizar el modelo hegemónico. En los cuentos y novelas analizados aparece el reclamo de un museo como sujeto colectivo, que permita actividades múltiples (incluso su propio aniquilamiento) prácticas, operaciones y estrategias artísticas transgresoras.

Muchos de los procedimientos efectuados por los personajes pueden entenderse como *performances* que intervienen distintos espacios físicos consagradorios de ideologías de la sociedad burguesa. Podemos pensar, en este sentido, que la actuación de los personajes se acerca al arte de acción en la medida en que transgreden las convenciones sociales, artísticas y morales gracias a un desplazamiento que va del objeto artístico tradicional a la actividad. La reflexión se inclina sobre los procesos experimentales, cognitivos y vivenciales, no sobre la obra acabada. Esta concepción se manifiesta en la utilización e intervención del museo con prácticas poco habituales en él. En “Los juegos”, cuento de *Los museos abandonados*, una pareja se encuentra encerrada en un museo y comienza a apropiarse de ese espacio realizando una serie de actividades creativas: juegan, se desnudan, tienen relaciones sexuales, comen, dejan los desperdicios que se acumulan junto a los restos de piezas destrozadas por el juego. Dentro de esos procesos de acción creadora, adquiere importancia la tarea de traducción a la que se abocan los personajes. Comienzan a traducir los rótulos y las inscripciones de las obras; sin embargo dicha tarea no intenta problematizar la tensión entre el original y la copia (una línea que los emparentaría con lo sostenido por Walter Benjamín [8]) sino que se ejerce como micro-política que desmantela la autoridad del modelo y que, a partir de la apropiación y reelaboración del texto, busca una reflexión sobre los límites o alcances del lenguaje.

Los museos, sus monumentos y las casas aparecen metafóricamente como el orden que debería ser destruido y esa destrucción es una estrategia de posesión. El modo de relación con los productos culturales basado en la agresividad erige a la destrucción como una de las formas de posesión ya que la detonación o demolición es plausible en una sociedad opulenta, en donde hay disponibilidad de bienes. Por lo tanto, el proceso destructivo, paradójicamente se puede pensar también como acto creador. La aniquilación del museo lo es, simbólicamente, de la totalidad monumental del pasado. Esto ocurre, como hemos visto, en “La rebelión de los niños” y también en “Los juegos”, cuento en el que, como parte de la *performance* lúdica, un grupo de manifestantes dinamita el museo. A su vez, en *El libro de mis primos* se pone en evidencia la destrucción de la casa de la familia burguesa como sinécdoque del estado-nación. Por su parte, en *Indicios pánicos* la forma de transgredir a la familia como institución aparece en la figura del incesto como condición de posibilidad de la creación artística: el protagonista necesita el contacto sexual con su hermana para poder terminar sus esculturas. En *La nave de los locos* si bien el hogar se presenta como el espacio de identidad y seguridad, es también la rígida estructura que impide cualquier posibilidad de cambio; ya no representa un refugio. La casa fue abierta de improviso y por la fuerza: “en la casa vacía quedaba el perro rumiando su soledad o la hornalla encendida con la leche del desayuno, mientras el polvo de cemento los iba ahogando”. (Peri Rossi 1984: 60)

Otra de las prácticas deconstructivas que se privilegia como estrategia de representación en los textos analizados es el trabajo con el fragmento y la yuxtaposición. El personaje de “La rebelión de los niños”, en la elaboración de su objeto, realiza un trabajo de recorte de noticias pasadas que tiene que recuperar en la biblioteca porque estaba prohibido archivar información para ayudar a la memoria. Entonces, él intenta reconstruir esta facultad de recordar lo pasado, pero a partir del fragmento como modo de articulación de una memoria alternativa, lo cual impide pensar a la memoria desde su aspecto totalizador. En *La nave de los locos*, la operación con fragmentos queda expuesta en el tratamiento de los capítulos como unidades discursivas que en la estructura de superficie no presentan articulación aparente: se intercalan fragmentos de diferentes piezas pictóricas. Sin embargo pueden rastrearse regularidades en la puesta en juego de las significaciones contrastantes que tienen tales obras artísticas. Lucía Invernizzi Santa Cruz establece que, además de tener una estructura polifónica, los componentes de la novela manifiestan una clase de objetos artísticos, productos de una actividad creadora que tienen como modelo la estructura del tapiz, que es un tejido -como el texto- conformado a partir de elementos plurales (Invernizzi Santa Cruz 1987: 29-53). Podemos ver de qué manera funciona en el texto este trabajo a partir de lo ínfimo, del retazo. La voz enunciativa intercala fragmentos narrativos y descriptivos. Estos últimos caracterizan y enumeran los elementos del *Tapiz de la creación* [9], una obra en la que aparecen representados los distintos estadios de la creación del mundo. La figura del tapiz es una metáfora de estructuración, de orden; ilustra un universo coherente y armónico:

(...) una estructura tan perfecta y geométrica, tan verificable que aún habiendo desaparecido casi su mitad, es posible reconstruir el todo, sino en el muro de la catedral, si en el bastidor de la mente. Allí se despliegan los metros que faltan, como fragmentos de una armonía cuyo sentido es la metáfora del universo. Lo que amamos en toda su estructura es una composición del mundo, un significado que ordene el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora. (Peri Rossi 1984:21)

Frente al tapiz como sinécdoque de un equilibrio social pretendido, el cuadro *La nave de los locos* [10] es el contrapunto que presenta la imagen de una embarcación encargada de transportar a aquellos individuos marginados, expulsados de la ciudad porque se considera que su comportamiento es una desviación de la norma. Equis, el protagonista, es desterrado del sistema, condenado al exilio. La figura de la *nave de los locos* [11] remite a una iconografía de larga data en la cultura occidental, nacida en el Renacimiento e inspirada en la composición literaria del episodio de los Argonautas. La función de la peregrinación de los navíos simbólicos es la de expulsar a los dementes de los límites de la ciudad. En la novela de Peri Rossi, la iconografía de la nave opera, de manera elocuente, como metáfora de las prácticas sistemáticas de exterminio conocidas como “vuelos de la muerte” llevadas a cabo durante las últimas dictaduras en Latinoamérica. En el capítulo “La fábrica de cemento” se hace referencia explícita a la operación: “Vercingetorix sabía que este

viaje era el último, el definitivo, y que no eran sacados para ser devueltos a la ciudad (al canario azul, a la enana rubia del circo), sino para ser lanzados desde un avión al fondo del mar". (Peri Rossi 1984: 58-59)

Por último, las prácticas de los tripulantes de la nave de los locos se circunscriben a la satisfacción de sus necesidades más primarias, a deseos considerados como anti-productivos para la mirada de la sociedad burguesa. El aparato del estado, entonces, es el que interviene a partir de la expulsión, separando a los normales de los anormales. Estos últimos eligen el margen como espacio de lucha y de liberación.

En gran parte de la producción narrativa de Cristina Peri Rossi, diferentes estrategias, recursos y figuras de prácticas artísticas y estéticas (y con especial énfasis aunque no exclusivamente aquellas vinculadas a la esfera de lo plástico visual) se ejercen con la voluntad de transformar una sociedad que margina a aquellos individuos considerados subversivos o irracionales. Así, los personajes encarnan a extranjeros, marginales, intelectuales, artistas o dementes que son el producto resultante de una sociedad capitalista desarrollada, donde se ejerce la violencia de estado, y con un alto grado de individualismo y desigualdad social. Ante las estrategias punitivas y represivas de esa sociedad, los personajes oponen prácticas cotidianas para desestabilizar su poder y generar propuestas de cambio que tienden al borramiento de las categorías, a la trasgresión de la ley del símbolo en tanto *aspecto formalizador de la codificación*, en palabras de Pierre Bourdieu [12]. Tales micro prácticas pueden adoptar diversas modalidades -denuncia, destrucción, apropiación de materiales que desecha el sistema- para la elaboración de contra discursos que se proponen minar el aparato desde adentro de sus instituciones y poder arribar, así, a la construcción de una nueva conciencia crítica.

Notas:

[1] Peri Rossi, Cristina (1969): *El libro de mis primos*. Montevideo, Biblioteca Marcha. p.152.

[2] Tomo la noción de arte como representación de Ernst Gombrich, quien parte de la definición tradicional del término *representar* ("evocar, por descripción, retrato o imaginación, figurar, sustituir a...") para problematizar la función del arte naturalista o ilusionista. Para Gombrich, todo arte es producción de imágenes a partir de una imagen conceptual o artificial. El artista no mira el mundo por primera vez, con un "ojo inocente", sino a través de convenciones visuales adquiridas que despliega y actualiza en su producción visual. Véase Ernst Gombrich (1968): "Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, Pp. 11-23.

[3] Me refiero al movimiento de arte conceptual americano (particularmente a su vertiente lingüística) que nació en 1965 y que estuvo conformado por: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner, entre otros. Dicha corriente estética tuvo como rasgo esencial el rechazo del arte como objeto y la concepción del arte como idea (que puede adoptar una forma física o no). Véase: Lageira, Jacinto (2001): *Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne*. Paris, Editions Scala, Pp. 100-101.

[4] En *Una y tres sillas* (madera y fotografías- 200 x 271 x 44 cm., 1965), Joseph Kosuth tomó una silla corriente y la ubicó junto a su fotografía y a una definición de diccionario del término "silla". De este modo, la obra pone a dialogar diferentes registros y niveles de representación.

[5] Pienso específicamente en lo que Ferdinand de Saussure entiende por este concepto: "todo medio de expresión recibido en una sociedad se basa en principios de un hábito colectivo, o lo que equivale a lo mismo, en la convención" Véase: De Saussure, Ferdinand (1976): *Saussure y los fundamentos de la Lingüística*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p.88.

[6] En cuanto a las consideraciones sobre lo *kitsch*, me baso en Abraham Moles, quien sostiene que en la sociedad de masas se observan múltiples manifestaciones de la alienación del hombre en los objetos que consume. Para el sociólogo, el *kitsch* no es el objeto mismo, sino una la relación del hombre con el ambiente, un sistema estético de comunicación masiva. Véase: Moles, Abraham (1973): "¿Qué es el kitsch?", "La inserción del kitsch en la vida" y "Alienación y kitsch: El hombre y las cosas" en *El kitsch. El arte de la felicidad*. Buenos Aires, Paidós.

- [7] Para un análisis de la función los desnudos femeninos en la historia del arte véase: Berger, John (1974): *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 66 y ss.
- [8] Para Walter Benjamín, toda operación de traducción es una práctica que instala una relación *natural, vital e íntima* entre el original y la copia. Benjamín, Walter (1971): “La tarea del traductor” en *Ángelus Novus*. Barcelona, Edhasa, p.129.
- [9] El *Tapiz de la creación* es un bordado realizado en lana de colores en el período románico (siglo XII), con una iconografía muy arcaica, aquella que simboliza el mito de la creación. Se conserva sólo un fragmento de 12 metros cuadrados en la Catedral catalana de Gerona. En la parte superior del tapiz están representados: un personaje que simboliza el Año, las figuras simbólicas de las Estaciones, los personajes de Hércules y Sansón. Dispuestas en recuadros aparecen personificadas las labores de los Meses, el Sol y la Luna en carros llevados por caballos y bueyes. En el centro del tapiz se representa al Círculo del Génesis, con ocho sectores de diferentes ángulos, donde se ilustran escenas de la Creación. Aparece Cristo, en actitud de bendecir con la mano derecha y un libro en la izquierda.
- [10] Obra de Jerónimo Bosco (hacia 1490-1500). Óleo sobre madera, de 58 x 32 cm. La barca de los juerguistas fue un tema habitual en la tradición flamenca; apareció en la literatura popular del Renacimiento.
- [11] Un análisis ya clásico de la iconografía del motivo de la nave de los locos en la literatura lo encontramos en: Foucault, Michel (2004): “Stultifera Navis” en *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp.13-74.
- [12] Bourdieu, Pierre (1991): *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.

Bibliografía:

- Arestizábal, Irma (1998): “El museo contemporáneo” en *Estética y crítica* (comp. Rosa María Ravera). Buenos Aires, Eudeba.
- Benjamin, Walter (1971): “La tarea del traductor” en *Ángelus Novus*. Barcelona, Edhasa.
- _____ (1973): Tesis de filosofía de la historia. Madrid, Taurus.
- Berger, John (1974): *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre (1991): *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- Combe, Jacques (1946): *Jerôme Bosch*. Paris, Pierre Timè.
- Cosse, Rómulo (1995): *Cristina Peri Rossi, Papeles Críticos*. Montevideo, Linardi y Risso.
- De Saussure, Ferdinand (1976): *Saussure y los fundamentos de la Lingüística*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina.
- Filc, Judith (1997): *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires, Biblos.
- Foucault, Michel (1979): *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones La Piqueta.
- _____ (2004): *Historia de la locura en la época clásica*. Tomos I y II. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, Ernst (1968): “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral.

Invernizzi Santa Cruz, Lucía (1987): "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Revista Chilena de Literatura*, 1987, Nro. 30, pp 29-53.

Jelin, Elizabeth y Victoria Langland (2003): "Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente" en *Momentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI.

Kosice, Gyula: "Manifiesto Madi", Gyula Kosice, (<http://www.kosice.com.ar/espanol/index.html>), 14 de Agosto de 2007.

_____ (1974): *Arte y escultura del agua*. Caracas, Monte Àvila.

Lageira, Jacinto (2001): *Centre Pompidou, Musèe National d'Art Moderne*. Paris, Editions Scala.

Moles, Abraham (1973): *El kitsch. El arte de la felicidad*. Buenos Aires, Paidós.

Montaldo, Graciela (1999): *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Parizard Dejbord, Tamara (1998): *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio*. Buenos Aires, Galerna.

Peri Rossi, Cristina (1968): *Los museos abandonados*. Montevideo, Arca.

_____ (1969): *El libro de mis primos*. Montevideo, Biblioteca Marcha.

_____ (1980): *La rebelión de los niños*. Caracas, Monte Ávila.

_____ (1981): *Indicios pánicos*. Montevideo, Nuestra América.

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

_____ (1984): *La nave de los locos*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1999): *El amor es una droga dura..* Barcelona, Seix Barral.

Quintana, Isabel (2001): "Alegoría, colección e identidades en tránsito. Las formas de la experiencia cultural en la obra de Cristina Peri Rossi" en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Saona, Margarita (2004): "El arte, la revolución y el hombre nuevo" en *Novelas familiares*. Buenos Aires, Tusquets.

Vattimo, Gianni, (1998): "El museo y la experiencia del arte en la posmodernidad" en *Estética y crítica* (comp. Rosa María Ravera). Buenos Aires, Eudeba.

Paula Bertúa: Licenciada en Letras, docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Recibió becas y subsidios de investigación de: Fondo Nacional de las Artes, Coimbra Group y Ministerio del Lavoro e delle Politiche Sociali (Italia). Ha dictado cursos en la Universidad de Leiden (Países Bajos). Actualmente es becaria de doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Argentina (CONICET). Su investigación doctoral, radicada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires), se centra en las controversias estéticas y de género (*gender*) de la obra literaria y visual de un grupo de artistas y escritoras cuya producción y consolidación dentro del campo artístico se desarrolló a mediados de siglo XX, en Argentina.

© Paula Bertúa 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

