



*Pragmática particular: una lectura de  
Las musas inquietantes de Cristina Peri  
Rossi*

Rosalía Baltar  
Universidad Nacional de Mar del Plata

---

[Localice en este documento](#)

*Et quid amabo nisi quod aenigma est...*  
“Autorretrato”, Giorgio de Chirico, 1908

Saga: (lat. *saga*). f. Mujer que se hace pasar por adivina y hechicera.  
Saga: (al. *sage*, leyenda). f. Cualquiera de las leyendas poéticas  
contenidas en las dos colecciones de tradiciones escandinavas,  
denominadas los *Eddas*.  
*Diccionario Enciclopédico Universal*, T.4, 2974.

La edición de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), publicada por Lumen (1999), plantea problemas para pensar en torno a la lectura de cómo un ojo de fin de siglo mira la historia del arte occidental: una mascarada irónica, una ilusión de totalidad, un desplazamiento de auras. Podría decirse que estas cuestiones aparecen ya en la edición material del texto: la pérdida del aura de los objetos estéticos es expresada aquí a través de la minuciosa composición del aura de un objeto bello: este libro.

Una somera descripción del cuerpo quizás sea necesaria (aunque insuficiente).

Sin ser especialmente lujosa, la edición muestra un preciosismo modesto y, sin embargo, presente y sin duda no sustituible. Ya desde el vamos se trata de un objeto enfrentado a la enfermedad de la empresa editorial, la fotocopia. Ésta se erige aquí como la madura y moderna expresión de una pérdida irreparable. El diseño de Lumen pone el acento en la imagen y en los placeres del tacto y del ojo, de modo que el cuerpo de los poemas y sus vestidos pictóricos colorean de primeras impresiones una escritura que se anticipa acicalada, sensible y exigente: encuadernación blanda pero cosida, las tapas de papel rústico tipo reciclado -un sesgo de la moda- pero con solapas; el papel amarillo, liso, de buena calidad, firme opuesto al que se utiliza en las ediciones pocket; sobre la tapa, la miniatura de *La princesa de Este*, de Pisanello, con colores y relieve. En todo se deposita un tono burgués de frugalidad, de un austero disfrute de antiguos placeres que antes hemos gozado a borbotones. Puede decirse de esta presentación lo que Pedro Almodóvar señala del género: un color que no sólo es una etiqueta para distinguir y simplificar sino que resulta “tan importante (e informativo) como el color del pelo de una mujer (no importa si está teñida, una mujer es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma)” (175). De igual modo, los datos proporcionados por las vías de la percepción que impone la edición propician una lectura del sentir y del percibir que hacen a la constitución del género (o del prejuicio: poético, femenino, romántico?).

Pero, todavía, adentro, hay más: los poemas, en una página, y en cada reverso de la hoja -con una tipografía, dicho sea de paso, que ostenta un tamaño cuya claridad no es usual en los libros baratos-, en la cara opuesta, un pequeño cuadrado de uno por uno toma en figura monocroma un detalle de

la pintura a la que cada poema hace referencia: las manos de *La encajera*, el ojo de la *Gioconda*, el perfil de la princesa de tapa. Al final, pasando el índice, dos láminas a color reproducen en miniatura los cuadros a los que se hace alusión en los poemas... Cada pintura lleva su título y su autor, como cada poema ha llevado debajo de su título la referencia pictórica/escultórica.

Todo esto conduce a constituir el objeto libro de Peri Rossi en una preciosidad, en un objeto de detalle que recupera un aura que no es del todo el aura *aquella* sino un vestigio que reproduce el aura perdida por la reproducción. Quiero decir que, desde el comienzo, el cuerpo del texto *Las musas inquietantes* es leído en las claves de algunos movimientos retóricos: metáfora (y sustituto) de colección privada -como las guías y los catálogos-, alegoría que lee lo que un sujeto desarticulado puede capturar devenido el naufragio de la cultura, imágenes fracturadas de conservación de puntos de vista únicos y jerarquizados, epítetos para mirar lo que ayer fue entero y total y hoy es sólo la recuperación de los restos por parte de un sujeto que lee lo roto, la carencia, lo que no está (entre otras cosas, el aura).<sup>1</sup>

La descripción anterior me lleva a mirar la relación entre estos poemas y sus alusiones, las sombras pictóricas de la reproducción sin aura. Los poemas, ¿describen? Sí, sin duda, aluden a los cuerpos de las pinturas y describen. Y ¿qué describen? Describen detalles, describen fragmentos, perspectivas. Y ¿desde dónde describen? desde un ojo que mira... Lo cierto es que poemas y pinturas se relacionan a partir de la configuración de la palabra y mirada itinerante que construye el sujeto. De alguna manera, aquí aparece un sujeto romántico: el poema emana de una súbita idea, de una inspiración surgida de esa “inaudita y silenciosa visión revelación”(31)<sup>2</sup>. Recordé, por esto, el comentario que escuché una vez en Radio Nacional respecto de la relación poemas de Goethe/ lieder de Schumann; el aficionado devenido en especialista musical, Dr. Sanguinetti, afirmó un domingo que “la musa de Schumann fue *fecundada* por el genio de Goethe”. Y sí, parece que en *Las musas inquietantes* el sujeto del poema fue fecundado por la cultura del arte visual (o al revés), aunque se propuso, para decir, pasar de musa a mutante, de pequeña inspiradora a saga hechicera que descubre el *aenigma* de aquel conocimiento (en el sentido bíblico del término).

Así, de la mano de una aparición romántica del sujeto surge éste mismo (u otro) con la cara de un crítico, con el rostro de quien se mira al espejo y ve en el reflejo una composición estudiada y precisa de venas, de carnes, de huesos: “donde toda contemplación/es contemplación de la contemplación”(31). Por ello, el sujeto, frágil, se constituye posicionalmente en cada poema, en cada línea del poema, a la vez reflexivo, al mismo tiempo ignorante, en el mismo instante receptor de sensaciones y actor:

I  
Ese hombre sentado  
en su jaula de vidrio transparente  
mira la máquina de afeitar  
con atención

como si ella guardara el enigma  
que el rostro enjabonado en el espejo  
es incapaz de descubrir

II  
Mientras su sombra azul se licúa  
más allá de la silla  
escapada de la jaula  
Única transgresión

III  
Acabada la meditación se afeita (99).

Como con *Ficciones*, donde cada cuento parece ser una metáfora y una repetición de todo el conjunto y de cada otro cuento en particular, cualquier poema que tomemos de *Las musas* reflexiona sobre el hacer poético: la máquina de afeitar (de escribir) guarda el enigma de la identidad; ninguna representación puede ser total, completa, acabada (hay algo que escapa a la jaula); todo texto -todo enunciado, para parafrasear a Grice- dice más de lo que dice.<sup>3</sup>

El texto entonces propone la lectura de historias particulares, mínimas, episodios íntimos de un sujeto que reconstruye la visión de un otro texto y, al mismo tiempo, descubre los mecanismos de construcción de ambas instancias (poemas, imágenes) en una muestra de que existe el crítico/poeta constituido como un Jano (por lo menos) bifronte. Una reflexión de Gérard Genett respecto de la apreciación musical de un profano y un músico me sirve para pensar que en Peri Rossi esas distinciones se disuelven en lo que tienen de contrapuestas para aparecer complementarias. Frente a un punto de modulación en un texto musical (se habla de *Don Giovanni*) tanto el profano como el músico notan “algo”:

en esta situación el profano (al que supongo, de todos modos, atento) y el músico “oyen” el mismo acorde y el brusco cambio de tonalidad que efectúa, pero el músico, si no está distraído, “percibe” además la naturaleza del hecho armónico en cuestión, mientras que el profano sólo percibe su efecto dramático. Los dos oyen una brusca modulación hacia *do* mayor, pero sólo el músico identifica la modulación como tal, por referencia a un campo de especificaciones técnicas que el profano, por definición, desconoce. En una palabra, los dos oyen la modulación, pero sólo el músico sabe que es una modulación, y cuál es, y lo que representa en el campo de las opciones técnicas de que dispone el compositor (225).

En Peri Rossi, el profano (o el artificio de un sujeto espontáneo y sorprendido frente a la sensación) es una posición que muta en docta y entre ambas posibilitan el hacer del poema y la construcción de la lectura de lo oculto como develación de enigmas. No hay, pues, disyunciones en la construcción de la subjetividad de *Las musas* sino conjunción de espacios, simultaneidad de situaciones, poses.

*Enigma y mutabilidad*: dos tópicos a la caza de historias, dos que se dan cita en un poema. La disposición material del texto (los poemas y las láminas) obliga a la fragmentación puesto que para una curiosidad impertinente resulta difícil no alternar la lectura de los poemas con las pinturas reproducidas al final, incluso cuando se las conozca bien. No se trata ya de tenerlas en la memoria y de reternerlas al momento de la lectura sino de confrontar, constatar qué dicen, *ver qué ve*. Muta el material de lectura (poemas, imágenes) y en el recorrido del ojo nace el enigma:

las flores en las ramas oscuras  
son peces suspendidos en el aire de Ginebra  
...  
Hay flores de alas abiertas  
y mariposas que flotan como algas (17).

A través de la mutación (que encubre metáforas y comparaciones) el sujeto es capaz de descentrar el mundo referido y convierte así lo que podría ser un museo muerto (“Europa es una masa indefinible de desechos”... “En medio de la descomposición,/sopla la inmutabilidad de la muerte.”45), en catálogo de exposición privada de una subjetividad parlante. Y, en medio, la construcción de un lector, que, como el rinoceronte de Pietro Longhi es,

Inocente *ante la confrontación de formas*  
(hombres que parecen niños  
en la carpa del circo)

Inofensivo,  
*como un mutante no muy seguro de sí mismo*,  
condenado a andar en cuatro patas (23. El subrayado es mío).

[R] inoce [RO]nte: la mutabilidad descubre el enigma...

El sujeto es alguien que ve algo no dicho y, por tanto, construye un enigma que, al mismo tiempo devela. Casi una treta del débil, como inventando un problema y dándole vida a su propia realización. Así, el *ver qué ve* es el lugar que el sujeto poético le asigna a un imaginario lector también ambulante: lugar de exhibición del cuerpo, donde el sujeto dice quién es al decir eso que dice ver (su reconstrucción, su invento).

Observando ese lugar descubrimos varias cosas: cómo es el sujeto que habla, el lector que imagina y, muy especialmente, cómo es la mirada de ese sujeto sobre los materiales de la cultura, cuáles son sus tópicos. Descubriremos, entonces, que sujeto/objeto/lector/mirada (es decir, poema) es una entidad indiferente entre estas categorías y al mismo tiempo quebrada en mil pedazos de conceptos, de percepciones, sensaciones, decires e intuiciones.

En este trabajo, entonces, se abordarán tres cuestiones en torno a lo que parece ser el punto de partida de la construcción textual, ese “contemplar el contemplar”: en primer lugar, la configuración de un canon estético que

perpetúa el instinto de conservación de toda obra estética a partir del concepto de ruptura; en segundo término, al contemplar, el sujeto poético de *las musas* establece los elementos que constituyen los distintos estilos o estéticas de las pinturas, esto es, se convierte en “crítico de arte”. Por último, canon y crítica construyen un mundo que, en espejo, fija los límites del hacer poético explicitando ante todo el fenómeno autorreferente de los poemas. Entonces, así como se reproduce el aura perdida por la reproducción, también las referencias intertextuales se pierden al reproducirse de ellas los motivos que signan el espejo de un arte vuelto sobre sí.

## 1. Lecturas de una colección privada

¿Qué puede decirse de todo esto? Una primera conclusión: el sujeto descubre lo que no está, lo que no se ha dicho, lo que no se sabe, lo que no se ve en el cuadro, lo que no se ha marcado como relevante en el cuadro mismo. Ese descubrir/describir aparece signado por la acción de leer y, en consecuencia, de interpretar, de modo que las operaciones que el sujeto lleva a cabo lo exhiben como un lector del arte ejecutando el arte de leer. Así, el mundo es una aventura semiológica que va depositando sentido en signos de signos que sólo las relaciones pueden capturar y señalar.<sup>4</sup>

§ Lee pensamientos (y repone, de paso, la historia de las mujeres de todos los tiempos):

Las aplicación de las manos  
de los dedos  
la concentrada inclinación de la cabeza  
el sometimiento  
una tarea tan minuciosa  
como obsesiva  
El aprendizaje de la sumisión  
y del silencio  
Madre, yo no quiero hacer encaje  
no quiero los bolillos  
no quiero la pesarosa saga  
No quiero ser mujer. (13)

Como se recordará, el poema remite a “La encajera” (1. “Claroscuro” /*La encajera*, Jan Vermeer de Delft); el sujeto “interpreta” lo que el personaje piensa: la mirada oblicua encarna ese secreto/silencio que es revelado porque la palabra poema de alguna manera lo repone, lo inventa. El poema, así, es la voz que denuncia su propia condición de prisionero/a al declarar que aquello para lo que está hecha -eternamente veremos a “La encajera” haciendo su encaje mínimo en una sala del Louvre- es precisamente lo que se niega a ser. El poema es la denuncia de un tono, de un *claroscuro*, de un secreto pintado con luz, de una voz silenciada, una voz sin voz.

La puntuación faltante remarca ese silencio: no hay pausas (no hay comas) en el discurrir interno (como nos lo enseñó Joyce y el surrealismo). La puntuación es la gráfica de un tono, es la entonación puesta en el papel: sólo el punto final se pronuncia, cuando cese de mirarse en el interior de una voz que ha callado y comience (o continúe) el silencio (y el ruidito imaginario de los bolillos). El punto es la metáfora del silencio, la ausencia de comas lo es de las pausas (que no hay, para el sometimiento, para los encajes, para la tarea de ser mujer). Además, la puntuación acá es clara porque marca con precisión la ambigüedad interpretativa: ¿es “bordar” la “tarea tan minuciosa como obsesiva”? ¿lo es, también, el “sometimiento”?

Y la ambigüedad se extiende a las posiciones del sujeto: puesto que he optado por suponer que quien pronuncia el vocativo “Madre” es esa imagen con la voz dada por el poema, cabría idear otras posiciones simultáneas, sucesivas, incluyentes o no que mi interpretación jerarquizada acaso obturen: dice “Madre”, por ejemplo, quien al describir el cuadro se niega a compartir el destino de esa mujer (podemos imaginar una escena, donde una niña o una joven diga a su madre “no quiero esto que veo aquí”).

Puntuación y distribución espacial de los términos resultan operaciones significativas a la hora de “leer pensamientos” tras el lienzo. Y no sólo para eso sino para marcar la relaciones de las obras consagradas con la tradición que las conserva y para sostener desde la autorreferencia una poética escrituraria que adhiere en su explícita materialidad a la idea de que trabajar lenguaje es una tarea indisolublemente unida a la de ser trabajado por él (la gramática, la tradición, la cultura). En los poemas se advierte esta situación: no se trata de una escritura automática, que reproduce sin pensar, que desafía los límites de la cohesión interna sino de textos, que, como en *Lingüística general* se reconocen en una gramática heredada, en una articulación lingüística establecida y parten desde allí para recomodar los objetos, para hacer una *Pragmática particular*. Concretamente, se puede improvisar una teoría estética a partir del uso de los signos de puntuación en Peri Rossi y merced al uso que del espacio físico y otras estrategias retóricas utiliza.

La puntuación tiene que ver con el espacio en la página y el sonido en el texto. Recordamos que el significante saussuriano era una *imagen acústica*, una correspondencia arbitraria entre un grafo y un fono:

Contemplando la infinitud celeste  
de una 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 arbitrariedad es advertida en el interior del significante: los poemas quiebran el mundo del grafo y el del fono, ya no hay correspondencias entre ellos. Es decir que muestra por quiebre esto que creemos una unidad “naturalizada”, de Saussure para acá. Es un quiebre que inscribe a sujeto y a lector en la cultura heredada, no fuera de ella, no ajeno o marginal. Si así fuera, se trataría de un extranjero, de un alien imposibilitado de reconocer la lengua en su locura (en su “desorganización” o reordenamiento poético). Se expresa así no sólo la distancia sino la correspondencia cultural y la competencia que hay que tener para cavar el texto y reponer con la voz de la lectura, los comienzos y los finales, los silencios, las pérdidas y lo que continúa: en el silencio ausente de la escritura se repone el acto de leer, esa experiencia que es convocada para compartir la incomunicabilidad última de la experiencia. La puntuación es casi la metáfora no dicha que sintetiza esta relación entre poemas y pinturas a las que aludimos: son dos significantes que guardan entre sí una referencia perdida en el aura que murió cuando la cultura murió. Una cultura que hubiera dejado un epígrafe explicativo a los poemas pero no el libre curso de un sujeto perdido entre sus lienzos canonizados. *Las musas inquietantes* no nos dice “existe una correspondencia entre lenguaje y referencia” (entre gramática y sentido, entre signo y cosa, entre significado y significante, entre grafo y fono) sino que, de un modo muy borgeano volvemos una y otra vez a la construcción de la referencia como artificio. Por eso, nada más alejado a la idea general del texto que pensar en los poemas como “explicaciones” o “apéndices” de los cuadros y viceversa. De algún modo, el texto parece sugerir lo que Borges recomendaba para su *Atlas* (compuesto de textos y fotografías):

He aquí ese libro. No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras. Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Erico el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor.(7)

En el nivel de la norma, el trabajo con la puntuación; en el de la retórica poética, los usos de los espacios en blanco. Con los vestigios de las vanguardias, los versos ya no distinguen las formas clásicas de la estrofa, la fija directriz de la métrica. Usan el espacio en blanco como signo susceptible de dotar de sentido a las palabras que lo rodean; adquiere el valor de lo marcado, de lo que permite la diferenciación; convoca de nuevo al grafo y al fono: los une en el blanco de la hoja (presentes, ambos, en su misma ausencia) para expresar silencio, aislamiento, islas, soledades pero también para recordar que la poesía es música y la poesía es pintura. Así, la subjetividad itinerante se opone en su identidad móvil a la inmovilidad aparente de estas situaciones del canon, de la norma, de la religión del arte y las somete a una ejecución de autoconocimiento: el canon, la norma, el arte son *necesariamente* (no *arbitrariamente*) transformistas y andariegos para



poder conservarse y convertirse en hacedores de una colección salvada de los restos de un naufragio, del mayor de los naufragios: el tiempo.

Puntuación y disposición gráfica y materialidad de poemas y reproducción están, entonces, presentes en la construcción de las múltiples referencias al cuerpo (de la escritura, de las pinturas, de las mujeres, de las ciudades, de las barcas, de las cosas) y a los cuerpos y las partes de una tradición resquebrajada como un óleo antiguo, torcida por el trabajo sobre el espacio y sobre el punto y sobre los pensamientos de sus objetos.

Lo que importa, entonces, es ver que el sujeto deambula de aquí para allá, haciéndose a medida que recorre y construyendo así un itinerario, una colección que en forma constante apunta a la construcción autorreferente. De hecho, y para volver a la ya lejana niña bordadora de Vermeer de Delft, la “pesarosa saga” también es un tejido de leyendas que se han dicho y se han escrito y el poema bien puede ser una descripción de la escritura, de su ser y su hacer (el poema, en la voz de una saga, de una hechicera y adivina que descubre los pensamientos de esas “leyendas”, las obras de arte consagradas).

Podría decirse que a nivel de las historias o las descripciones que se hacen, unas dicen y otras hacen lo que dicen. Por ejemplo: en “La encajera” se repone la voz que se ha silenciado; en “La memoria” (24. “La memoria”// *La memoria*, René Magritte) se dice: “ha perdido la voz/ su dignidad es empero humilde/ descubre sólo a medias el paisaje/ Permanece en agonía”(59). Como en un prisma, los poemas van construyendo cristales partidos de una misma imagen, la mujer, el mar, la guerra, la poesía y una poética (a veces con los puntos, otras con los espacios, la sintaxis, los significados).

§ Lee, por otra parte, el momento de la creación, el arcano tiempo de la composición del aura:

la joven florentina  
esposa de Giocondo  
*vista por Leonardo* a la salida de la iglesia  
a quien el pintor *-mientras posaba-*  
hizo entretener con música y con cantos (15. La cursiva es mía).

El archirreproducido cuadro de Leonardo es visto desde ese imaginario “yo estuve allí”, en el momento en que el arte se hacía. Como en todos los poemas, el sujeto describe a su vez la materialidad estética, en este caso los parámetros de la retórica renacentista: Leonardo procede a “copiar” del “natural” una “figura humana”. Y, pese a los deseos del pintor-científico de ser un sujeto universal que recoge el arquetipo, se marca, también aquí que el cuadro es la *visión* de Leonardo, cuya acción excede el límite de sus propias ideas: asistimos, entonces, a la *visión* (poema) de la *visión* (cuadro) de la *visión* (aquella joven florentina).

El momento de la creación es leído como un punto en el tiempo (los poemas son muy “históricos”: cada pintura es “retratada” como una actualización que no pierde los rasgos por los cuales “merece” este retrato) y como una herencia que termina perteneciendo a todos los tiempos futuros. El momento de la creación estética se convierte en una experiencia de conocimiento compartida por las generaciones:

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

un triángulo alucinado es una catedral

la piedra es agua  
que vibra en el lago concéntrico

y Dios es una aguja  
a punto de llorar  
o de quebrarse

Entonces descubrimos  
que la luz  
el ojo  
y Dios

eran movimiento. (67)

La voz poética recupera el instante de la creación, precisa fecha, para luego sostener que vemos apariencias (piedra que es agua, Dios que es aguja...) y que “descubrimos” (en ese momento, con Monet, con el impresionismo, con su perpetua búsqueda del matiz (por eso la humedad, por eso el otoño evocado, por eso “el estar a punto de...”) que esa catedral (firme hasta ahora como Dios mismo) es un proceder, un artificio, un gesto.

§ Lee lo que está fuera de los límites del cuadro (la continuación de una historia, la continuación en el espacio) y de la visión del espectador:

Inaudita y silenciosa visión revelación  
un paso más allá de la cima  
un paso más allá de la muerte  
donde toda contemplación  
es contemplación de la contemplación (31).

Este poema alude a *El viajero sobre el mar de nubes*, de Caspar D. Friedrich (10. “El viajero sobre el mar de nubes// *El viajero sobre el mar de nubes*, Caspar D. Friedrich). Se lee una historia repuesta: qué hizo el personaje -cuenta que ha ascendido, cuenta que no sabe dónde está-, lo que hará. La palabra dota a la pintura de algo que parece faltarle, el movimiento,

y la pintura proporciona lo que toda palabra de fin de siglo ha perdido: la representación, la referencia.

La mirada sesgada (por debajo, por los costados, por detrás) invita a la posesión, aunque precaria, de la subjetividad. Por un momento, en la recreación de una lectura, en esta instancia de traducción desplazada (de materiales distintos y, muy especialmente, de focos diversos), el sujeto tiene el poder total sobre la referencia (puesto que la está creando) y se convierte (o es por ello) escritura.

§ A su vez, lee lo que el cuadro tiene de censurado, que ha dicho lo prohibido en su tiempo:

Ese cielo, Guardi, pintado desde la góndola  
que quiebra la cúpula de la iglesia  
se diluye en las márgenes de la edad,  
pero en sus aguas,  
flotan las ambiciones de los príncipes,  
las derrotas de los pobres

Guardi, por ese cielo veneciano  
los mercaderes no te amaron  
y los Papas no te bendijeron  
En su fría claridad  
había un estremecimiento demasiado humano (21).

El poeta maldito Guardi dijo lo que el poder (religioso, económico y político, Papas, mercaderes, príncipes) no querían escuchar, y el poema lee lo que el poder ha detectado en el peligroso arte de decir del arte como un rastro de estilo fuera de lugar: “había un estremecimiento demasiado humano” no guarda, Guardi, correspondencia con lo que el humanismo tiene para decir de los hombres, su arquetipo, su universalidad. Con ello, la voz del sujeto describe el cuadro, y describe dos aspectos fundamentales de la estética y la retórica de las imágenes: aquello que los hace pertenecer a la tradición, su apego a lo que en cada momento es considerado “arte”, y aquello desde donde se desvían que los vuelve, justamente, clásicos.

§ Lee lo que no se sabe, muestra que los personajes se encuentran perdidos en un ignorar interno, íntimo.

la nave ha anclado,  
óvalo blanco de un huevo en reposo.  
...  
estancada,  
la nave no sabe que boga  
hacia un mundo misterioso, remoto, infinito  
de peces voladores  
árboles que abrazan y devoran  
lenguas dulces  
de gemidos y de quejas (29)

Las posiciones del sujeto/poema van variando: mira el cuadro, interpreta, critica su estilo, lee la historia en la retrospectiva, como en este caso. El sujeto ya sabe lo que el cuadro todavía ignora y ubica a las pinturas en un tiempo intemporal, en el del arte, que subsiste a los inventos y a los sujetos. Resulta muy interesante cómo unido a esto el sujeto descentra el foco de la pintura: en esta imagen la nave no es el personaje central, sino un objeto que acompaña la situación y que, además, se halla personificada, justamente para volverla al centro de la historia. Como en el poema referido a la pintura de Francesco Guardi, los personajes, los autores, cada tiempo y lugar pueden desconocer, desconocerse, es decir, perder idea de sus límites y condiciones. La lectura repondrá no sólo saberes nuevos sino viejos saberes nuevamente dotados de sentido y luz.

En relación con estas lecturas, el sujeto lee y se sabe leído por una segunda persona que aparece en los poemas, en general a partir del vocativo o deícticos de posesión (la Madre, Guardi, San Jorge, “tu olor descomunal”). A través de un enunciado directivo aparece por única vez la primera del singular:

Yo os invoco:  
Haced de la angustia  
un color. (78).

No es casual que se dirija a “Las musas inquietantes” de de Chirico y no es casual tampoco lo que les exige: hacer arte. En el cielo metafísico del pintor, la poesía encuentra un campo electrificado para constituirse.

Hay otras apariciones personales: un “nosotros” que excluye al lector (“Caminamos en sueños/por un Prado así”(91)), un nosotros inclusivo (que puede ser la humanidad, todos, cualquiera), “ El niño/ que fuimos”(87), pero la tercera persona domina las voces. A través de su exhibición pareciera que ganaran el juego los objetos relatados, descriptos, vueltos a contar. Sin embargo, esta tercera persona, que colecciona objetos, que cuenta de ellos y sobre ellos, toma carácter en el momento mismo en que se da esta descripción a partir de la que se evocan las lecturas leídas de pensamientos ocultos, de posiciones estéticas, de saberes o ignorancias, de historias pasadas o futuras. Así pues obtenemos que en ese estatuto de la no persona, como la llamaba Benveniste, toma relevancia el concepto gramatical del pronombre (significación ocasional e incluso función ocasional) y la ejecución de un sujeto móvil cuya dominante es la perspectiva.

De alguna manera, en el dominio de la tercera persona se guarda una distancia (se mide una lejanía) que si bien es lo que permite ver el cuadro (como cuando tomamos distancia para ver una pintura al vivo), es lo que también permite leer el poema. La perspectiva es la estrategia más importante del texto para construir su subjetividad.

Así, doblemente el lector se aleja de la vida de la pintura: la reproducción crea la primera distancia y la segunda es que el poema sustituye al cuadro, para finalmente última, *la verdaderamente última*, el poema es sustituido por

la experiencia de narrar lo que un ojo ve. Así, leer es traducir y es mutar, “la manera que tiene toda Alicia/de mirarse en el espejo”(111).

## 2. Cuadros de una exposición

*Las musas inquietantes* -cuyo título alude a una pintura de Giorgio de Chirico- es un libro compuesto por 50 poemas que refieren a 47 pinturas y una escultura (hay dos poemas para “Las Musas inquietantes” y dos para “El nacimiento del ídolo” de René Magritte) de 30 artistas, incluyendo un anónimo (la escultura) y todos de consagración universal. A simple vista parecería una colección provocada por el mero gusto placentero de este sujeto curioso visual, pero, si prestamos atención a las elecciones, al orden y a la presencia de algunos autores, algunas estéticas, el texto deja el sesgo espontáneo primero para convertirse en una máquina cuyo centro es la reflexión del arte y de la escritura.

La colección puede organizarse temáticamente: muchos poemas y cuadros refieren a mujeres; la mayoría de los textos cuentan, describen, narran historias de mujeres (altas, bajas, humildes, heroicas, comunes, distintas, casi todas dignas y solitarias, casi todas encerradas en esa propia dignidad). Quizás la mujer sea el monumento de esta historia (la única escultura: “La dama de Elche”, anónima, ibérica, verdadera musa inquietante por su desconocido origen). También hay poemas que trabajan con el mar, con el movimiento y la guerra, los hombres y los viajes, la pérdida, la memoria, las imágenes del pasado.

Sin embargo, esta exposición plantea un recorrido estético que excede estas tematizaciones. Por empezar, son más los autores seleccionados del siglo XX que de otros tiempos: el expresionismo, el modernismo, las vanguardias ganan la partida (le sigue el siglo XIX). Dentro de ello es notable el desequilibrio en una selección que no pretende ser una antología clásica, en el sentido de que se selecciona con un criterio general y representativo (de corrientes, de géneros, de temas, etc.). No. Un poema que habla de la *Gioconda* contra siete escrituras que recrean obras del artista belga Magritte. No son la generalidad o la representatividad los criterios de selección sino la capacidad de algunas pinturas o estéticas (o incluso la producción total de un autor como Magritte o Dalí o Bacon o Andrews) de determinar como centro del relato pictórico la problematización de la referencia externa con el lenguaje del arte: los límites de la representación y la procaacidad productiva de la autorreferencia y el cuestionamiento por los alcances de la propia materialidad.

Así, los pintores seleccionados tienen un aspecto saliente que se vuelve procedimiento autorreferente de los textos de Peri Rossi y de su obra en general; si leemos cualquier colección de pinturas, de historia del arte, vamos a observar que en todos los autores se destacan dos particularidades: un conocimiento técnico profundo, un dominio de los materiales muy acentuado, que les permite conocer la tradición, por una parte y una pasión

desatada en la resignificación, en la innovación de esa tradición. Ejemplos al azar: Caspar David Friedrich: "obras de *cuidada ejecución* que se ponen en tensión con una fuerte descarga emotiva"; Courbet: "se revela contra el movimiento romántico" pero "estudia y copia los autores del XVII español"; Paolo Uccello: prolijidad del detalle, "apasionante exploración de la profundidad del espacio, utiliza la perspectiva como método para definir y explorar la realidad"; Salvador Dalí: "técnica impecable sumada a una enorme variabilidad de estilos"; Magritte: "técnica perfectamente académica que contrasta con los contenidos de su obra, fascinantes y provocadores"<sup>5</sup>, etc. Ni hablar, por supuesto de Ter Boch o Vermeer o Leonardo, los autores del renacimiento y del barroco sobre los que los espíritus no legos suponen entender y consideran que son la *verdadera* pintura.

Todos los pintores aprecian la técnica y la pasión. Tal como señala Mukarovski de Leonardo y que vale para estos autores: para él no hay ambigüedad entre ciencia y arte sino que son dos caras de la misma moneda y las experiencias humanas y estéticas no tienen otro modo de defenderse, de canalizar su ser, de existir, sino a través de la técnica.

Facilitado por [Espéculo](#). *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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



**editorial del cardo**