

# Cristina Peri Rossi: la Safo oriental o tengo un poema aquí del lado del amor<sup>1</sup>

*Luis Bravo*

*Instituto de Profesores Artigas  
Universidad de Montevideo*

La voz poética de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) recién se da a conocer tras publicar cuatro libros de narrativa con los que su escritura se asoció a lo nuevo y a lo fantástico, sin mengua de referencias a la crisis sociopolítica por la que atravesaba el país.<sup>2</sup> Inaugura su poesía con *Evohé* (1971), onomatopeya del grito de celebración de las bacantes báquicas, a la vez evocativo de las más antiguas dionisiacas: «Uso la hermosa palabra latina en el sentido del grito amoroso: los poemas proclaman el amor físico y afectivo entre dos como una forma de Absoluto, opuesto a la orgía de múltiples participantes» (Peri Rossi, 2021: 7), dice la poeta en el prólogo de la primera reedición de este libro, que ocupó durante años un lugar de culto en su bibliografía. Sin embargo, a cincuenta años del escándalo que produjo el homoerotismo de sus versos en el reprimido imaginario social de entonces, la mentalidad censora ante los avances de la libertad sexual no parece saldada aún, si consideramos algunas manifestaciones políticas de tenor homofóbico en tiempos recientes.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto fue expuesta el 21 de marzo de 2022, Día Internacional de la Poesía, en el evento organizado por la Academia Nacional de Letras en el Centro Cultural de España de Montevideo. Esta versión ha sido reelaborada por el autor para la presente publicación.

<sup>2</sup> Los relatos de *Viviendo* (1963), cuando tenía tan solo 22 años; el libro de cuentos que obtuvo el Premio de los jóvenes de Arca, *Los museos abandonados* (1969); el Premio Biblioteca de Marcha por su primera novela, *El libro de mis primos* (1969); y los relatos de *Indicios pánicos* (1970).

<sup>3</sup> «El gobierno de turno se jacta de las políticas de derecho... en cualquier momento nos pone una ley a que ser homosexual es una obligación», palabras del candidato a vicepresidente de Cabildo Abierto, Guillermo Domenech. *Mora Medios de Comunicación*, 25 de agosto de 2019.

En los aforismos y epigramas de *Evohé* se aprecia el «contaminar recíprocamente la erótica y la retórica», mediante la «violencia metonímica» con la que Roland Barthes caracterizó la narrativa libertina del Marqués de Sade: «En un mismo sintagma yuxtapone fragmentos heterogéneos que pertenecen a esferas de lenguaje separadas ordinariamente por el tabú socio-moral: de la Iglesia, del bello estilo y de la pornografía» (Barthes, 1977: 36). El poema «Vía Crucis» es el mejor ejemplo, pero el que le sigue en el orden del libro es muy gráfico: «Entré como a una catedral / y sus piernas vibraron / como los tubos del órgano / cuando, adentro, / me puse a pronunciarla / a hacer música entre las naves / bajo la mirada aquiescente / de todas vírgenes iluminadas» (2021: 67).

La poeta apalabra el deseo y lo muestra desnudo en el decir. El acto sexual es un acto poético en el que se celebra también el goce erótico del propio lenguaje: «Las mujeres son todas pronunciadas / y las palabras todas amadas» (2021: 32).

En el poemario ya están presentes varias claves de su futura lírica, reconoce a distancia la autora: «El ensalzamiento del erotismo, la metafísica del amor, la trascendencia a través de la voluptuosidad, la ironía [...] la piqueta burlona que desdramatiza los efectos desgarradores de la pasión» (2021: 9). En la ficción poemática, la rapsoda excita el cuerpo de la amada al son de la música que acompasa sus palabras: «Tomé el laúd y pronuncié a la mujer; / todas las cuerdas sonaron / y ella abrió sus piernas» (2021: 68).

En su contexto histórico, a inicios de los años setenta en América Latina, esta poética era una manifestación contracultural, a diestra y a siniestra. Los rígidos parámetros ideológicos de la guerra fría solían rechazar por igual las demandas y conquistas del feminismo, así como se estigmatizaba la homosexualidad bajo sospecha moral. Así lo testimonia la poeta en el mencionado prólogo, al recordar la mirada moralista de la época: «[...] de no haber sido prohibido por los militares, quizás hubiera sido prohibido por la izquierda dogmática, machista y homófoba [...] yo era una ingenua: creía que la revolución era también estética y sexual» (2021: 9).

En cuanto a este primer hito/grito poético de Cristina Peri Rossi, cito la reseña de Néstor Sanguinetti (2021), donde se señala el enfoque histórico de género que aportó el libro:

*Evoché* se inscribe en la amplia tradición de poesía amorosa escrita por mujeres, tradición que en nuestro país se inició con Delmira Agustini, quien en el Novecientos sacó a la mujer del lugar de objeto de deseo y la posicionó como sujeto deseante. Más de medio siglo después, Peri Rossi le daba una nueva vuelta de tuerca a aquella innovación: el sujeto femenino deseante podía tener como objeto de deseo a otra mujer. Este simple pero audaz movimiento fue una de las razones por las que este poemario se convirtió en un referente de la poesía hispanoamericana.

En el mosaico de mitologías antiguas que propone el libro *Babel bárbara* (1990), el vínculo deseante entre cuerpo y palabra vuelve a presentarse en un pliegue que reúne lo sensual con las lenguas en las que el poema incursiona como parte de su ofrenda amorosa:

con el perfume dulce de las ebrias belladonas

celebra los cultos sediciosos del amor  
en lenguas diversas.

Griego, latín y un dialecto olvidado  
se mezclan en su boca.  
Como pétalos de un ramo  
gotean las sílabas de varias fuentes

y la palabra obscena  
cae como licor colmado  
como última ofrenda (1990: 18).

Si bien la fusión entre cuerpo textual y cuerpo erótico es rastreable a lo largo de sus novelas, cuentos y poemas, esta se aproxima a una dimensión alegórica en *Descripción de un naufragio* (1975), primer poemario del exilio, ilustrado con dibujos de Lil Castagnet. Allí, lo político se imbrica con la violencia lúbrica del poder hegemónico. Lo ilustra la personificación de la historia, desquiciada pero atractiva en su corrupción:

Toda la noche  
vi  
danzar a la historia  
llevaba  
nada más que bikini  
un general

colgado de la oreja  
 un petrolero  
 en el pecho  
 y se paseaba  
 sobre los cadáveres  
 de los mártires de Tlatelolco  
 iba y venía  
 ofreciendo sus grandes senos rojos.

Toda la noche quise poseerla  
 mirándola bailar (1975: 95).

Al respecto, el ensayista colombiano Enrique Yepes observa:

Presentar los conflictos de poder en términos sexuales es una forma de utilizar la representación del goce para intervenir en el imaginario de América Latina durante los años setenta, introduciendo asuntos fundamentales como el género, la orientación sexual y el exilio político [...] introduciendo, para utilizar términos de Teresa de Lauretis, una diferencia irreducible: poner sobre el tapete, fragmentar y desplazar las nociones naturalizadas sobre el género sexual (2000: 194-195).

En el poema «Niñas», del libro *Díspora* de 1976, la discriminación sexual queda expuesta en la parodia a la mirada masculina en la que, en dos idiomas, el cuerpo desnudo de una mujer alza en un cartel su lésbica belleza liberada: «A los poetas que alabaron su desnudez / les diré: / mucho mejor que ella quitándose el vestido / es ella desfilando por las calles de Nueva York / —Park Avenue— / con un papel que dice: / “Je suis lesbienne, I’m beautiful”» (Peri Rossi, 1976: 59). No obstante, la escritora siempre ha preferido desmarcarse de cualquier etiqueta de identidad sexual, resguardando la libertad del cuerpo del deseo, el de ella misma y el de cualquier otro sujeto. Según David W. Foster, para Peri Rossi toda identificación sexual es un error, en tanto es una identidad dada por los otros. Dice Foster que en sus textos se «afirma la necesidad de la persona de asumir la identidad sexual como algo separado de las imposiciones tanto biológicas como sociales» (1994: 318). De todas maneras, no hay que confundir esta postura con su definido compromiso feminista, ni con su defensa de la mujer y de la subalteridad colonial, tal y como se expresa en «Condición de mujer», de *Otra vez Eros* (1994):

Soy la advenediza  
la que llegó al banquete  
cuando los invitados comían los postres

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

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

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

Soy la advenediza  
la perturbadora  
la desordenadora de los sexos  
la transgresora (2016: 126).

Considero que a partir de *Inmovilidad de los barcos* (1997) comienza a operarse un matiz de estilo. Se produce una mayor síntesis conceptual junto a un decir que, en menos pero más sencillas palabras, sigue dando forma a su cosmovisión iconoclasta. Así, en el poema «Religiones», resume su credo personal: «No me gusta el monoteísmo / ni me gusta la monogamia / Entre dioses diversos / es posible encontrar uno benevolente / y entre varios amores / es posible encontrar uno verdadero» (1997: 57).

En ese decir tan preciso adopta un *punch* directo que los lectores contemporáneos pueden apreciar desde los modos del *networking* de las redes, aunque en su caso venga ya aceitado desde la elocuencia del epigrama grecolatino. A la vez, tematiza hechos de actualidad, haciendo de lo inmediato su materia prima, pero sin perder de vista el horizonte universalista que le caracteriza. Se percibe el afilado uso

de una ironía compleja —ya que puede derivar tanto en irreverencia como en compasión—, que tiene la virtud de tocar la fibra íntima de cada lector. Me refiero a un humor inteligente, ya concreto o conceptual, que, siendo más común en la poesía anglosajona, lo cultivó de maravillas Jaime Gil de Biedma en lengua española. El uso de la primera persona desde una veta autoficcional es clave en este sentido; ese punto de vista propicia la subjetividad de breves tramas narrativas en las que se cultivan varios tonos paródicos. Estas operativas dan como resultado unos libros que en los años 2000 se leen con avidez, dejando un efecto de encantadora ligereza, de ocurrencia en justa dosis, o de sonrisa pensante en sus receptores. Es un estilo audaz y veloz, muy en sintonía con el lectorado del siglo XXI. Entre tales publicaciones destacan *Habitación de hotel* (2007), que abre con la celebrada serie «Mi casa es la escritura»; *Playstation* (2009) —primer Premio Loewe recibido por una poeta mujer—, escritura que ella misma declara como autobiográfica; y *Las replicantes* (2016b), la biopic de una relación amorosa en todas sus fases, desde el cortejo hasta la exaltación pasional, pasando por las diferencias generacionales —estéticas, políticas o de otra índole— hasta el olvido entre quienes se han amado alguna vez.

### Las palabras del amor / el amor en palabras

En el poema «La balsa de las palabras», a modo de arte poética hay un homenaje a las únicas fieles amadas que siempre salvan:

Fui tu Scherezade  
 y en amaneceres rojos de deseo  
 salvé el amor solo para que tú lo despeñaras  
 por el precipicio de la fugacidad  
 mi sultana  
 y yo aprendiera a sobrevivir sola  
 en la barca de las palabras  
 que mecen mi soledad  
 animalitas tiernas o severas  
 dulces o imperiosas  
 tan huidizas como tú (2016b: 62-63).

El aporte de las mujeres en el devenir de la lengua, en tanto voceras de la transmisión oral de saberes entre generaciones, y en tanto

paridoras del lenguaje de los afectos, es tratado magistralmente en «La invención del lenguaje»:

Ebrias de lenguaje  
 como antiguas bacantes  
 borrachas de palabras  
 que endulzan o hieren

pronunciamos las palabras amadas  
 —carne, voluptuosidad, éxtasis—  
 en lenguas diversas —*joie, gioia, happiness*—  
 y evocamos el goce y la dulzura  
 de las antiguas madres  
 cuando balbucearon  
 por primera vez  
 los nombres más queridos.

[...]

Las madres que inventaron nombres  
 para sus hijas y sus hijos  
 para los animales que domesticaron

[...]

Las madres que nombraron fuego  
 a las llamas  
 y tormenta a la tempestad

Ellas abrieron sus carnes para parir  
 sonidos encadenados formaron palabras  
 la palabra cadena  
 y la palabra niebla

la palabra amor  
 y la palabra olvido

Saben  
 desde el comienzo  
 que el lenguaje  
 es grito de la voz que se hace  
 pensamiento  
 pero nace, siempre  
 de la emoción  
 y del sentimiento (2007: 12-14).

También hay que decir que la Rimbaudcita, según la apodó tempranamente Ángel Rama —quien la distinguió como ejemplo de

renovación narrativa, y luego fue su editor— nunca dejó de ser la *enfant terrible* de su juventud. De hecho, su concepción del arte como una forma de liberación se mantiene hasta el presente, muy en consonancia con el movimiento juvenil del 68 en el que su personalidad se forjó. En aquel contexto cultural se pusieron en circulación múltiples vías revolucionarias a lo largo del planeta, de norte a sur y de este a oeste, desafiando el restringido pensamiento de la guerra fría. Desde esa vena cuestionadora, la poeta declaró recientemente: «El verdadero arte siempre es transgresor, inquietante, liberador, aun cuando aquello que libere sea precisamente lo que debemos reprimir para vivir en sociedad» (Bruña, 2022: 48).

El hecho es que su poética ha mantenido la irreverencia pensante que la caracteriza, y, como buena lectora de Jonathan Swift, en ocasiones su ironía remata en una sátira mordaz que hoy, podría decirse, resulta «políticamente incorrecta».

Un poema poderoso en su alcance satírico es «Once de septiembre». Publicado originalmente en *Estrategias del deseo*, las citas de este corresponden a *La barca del tiempo*:

El once de septiembre del dos mil uno  
mientras las Torres Gemelas caían,  
yo estaba haciendo el amor.  
El once de septiembre del año dos mil uno  
a las tres de la tarde, hora de España,  
un avión se estrellaba en Nueva York,  
y yo gozaba haciendo el amor (2016a: 199).

En lo formal es una especie de silva sin división estrófica que alterna versos de arte mayor y menor, principalmente endecasílabos y heptasílabos, aunque sin medida regular ni orden específico. Desde el comienzo se expone sin rodeos la antítesis desde la que se estructura el texto: la acción de guerra-muerte / el acto sexual-amoroso. El uso de versos reiterados, con leves variaciones al principio y al final del poema, asimila su sonoridad al formato canción. El texto despliega un símil arriesgado: por un lado, el avance de la acción terrorista —los aviones estrellándose secuencialmente contra las torres del World Trade Center de Nueva York, y un tercero partiendo, «con propósitos siniestros», desde Washington—; por otro lado, un crescendo de la gozosa cópula hacia su propio clímax.



El once de septiembre del año dos mil uno  
 un segundo avión se precipitó sobre Nueva York  
 en el momento justo en que yo caía sobre ti  
 como un cuerpo lanzado desde el espacio  
 me precipitaba sobre tus nalgas  
 nadaba entre tus zumos  
 aterrizaba en tus entrañas  
 y vísceras cualesquiera (2016a: 199).

La puesta en simultáneo de estas acciones acentúa la contraposición en su alcance transgresivo. Las díadas (guerra/amor, Torres Gemelas/aviones) se organizan de manera simétrica. En una se representa la violencia masiva y letal (una voz al teléfono dirá «miles de muertos»), y en la otra se representa la «violencia metonímica» del placer sexual con el uso de verbos (precipitar, caer, lanzar, aterrizar), cuya acción «belicista» confluye en sustantivos que representan el cuerpo amado (nalgas, zumos, entrañas, vísceras).

«Los agoreros hablaban del fin de una civilización, / pero yo hacía el amor. / Los apocalípticos pronosticaban la guerra santa, / pero yo fornicaba hasta morir / —si hay que morir, que sea de exaltación—» (2016a: 199). La antítesis entre una y otra acción produce una tensión inquietante con relación a los trágicos augurios de destrucción, por un lado, y a los exaltados signos del placer carnal, por el otro. Dicho en otras palabras, la acción bélica en simultáneo con la acción sexual produce un cronotopo paradójico que desactiva el drama global de índole tanático, dando cabida a la índole erótica en la que las amantes sobreimprimen su placer íntimo por sobre la desgracia abstracta de la civilización. Desde otra perspectiva, esta postura podría reencarnar la consigna «Haz el amor y no la guerra», que Allen Ginsberg popularizó en sus manifestaciones contra la guerra de Vietnam.

Y mientras otro avión volaba sobre Washington  
 con propósitos siniestros,  
 yo hacía el amor en tierra  
 —cuatro de la tarde, hora de España—  
 devoraba tus pechos tu pubis tus flancos  
 hurí que la vida me ha concedido  
 sin necesidad de matar a nadie (2016a: 199-200).

La referencia a la amante como una hurí («mujeres bellísimas creadas, según los musulmanes, para compañeras de los bienaventurados en el paraíso», según el diccionario de la Real Academia Española) dirige la ironía hacia el fanatismo fundamentalista que promete el paraíso a cambio del alto precio de matar y morir, mientras que las amantes se gozan en el éxtasis de los cuerpos amándose «sin necesidad de matar a nadie», y haciendo caso omiso al campo de batalla mundial desplegado en aquel segundo 11 de setiembre históricamente trágico.<sup>4</sup>

Si bien el poema merece un análisis pormenorizado, aquí se propone dejar en claro cómo el poema, que en principio parecería ser preeminentemente de índole erótico-sexual, alcanza desde esa impronta una sátira político-religiosa, que así se explicita:

Nos amábamos tierna apasionadamente  
 en el Edén de la cama  
 —territorio sin banderas, sin fronteras,  
 sin límites, geografía de sueños,  
 isla robada a la cotidianidad, a los mapas,  
 al patriarcado y a los derechos hereditarios—  
 sin escuchar la radio  
 ni el televisor  
 sin oír a los vecinos  
 escuchando solo nuestros ayes (2016a: 200).

Desafiantes en su utópico espacio edénico, las amantes celebran la vida en contraposición al caos de un mundo convertido en inferno, gracias a los amos del poder que siembran la muerte.

Para finalizar esta breve aproximación al *corpus* de la lírica de Cristina Peri Rossi cito un poema de Safo de Lesbos. Imagino que sus palabras bien podrían representar lo escrito por la hoy octogenaria, pero siempre joven, Safo uruguaya:

<sup>4</sup> El primero fue el 11 de setiembre de 1973, cuando aconteció el golpe de Estado militar que, con colaboración del Gobierno y de la CIA norteamericanos, derrocó al presidente Salvador Allende de Chile, elegido democráticamente por vía electoral en 1970. Documento desclasificado disponible en: <<https://www.ciperchile.cl/wp-content/uploads/09-1.pdf>>.

(Cuando a la edad lleguéis que ahora yo tengo),  
 recordaréis (sin duda dulcemente)  
 (todo aquello que, siempre con) vosotras,  
 de joven hice.

(Fue) bueno y bello (cuanto allí) gozamos;  
 la ciudad (se llenó de nuestros) coros;  
 (de flores y perfumes rodeadas)  
 (amar supimos) (1979: 14).

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- BRUÑA, María José. «Desplazamientos a partir de la écfrasis: el género y lo siniestro como reverso de lo conocido en *Las musas inquietantes*», en *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras. Homenaje al Premio Cervantes 2021*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2022.
- FOSTER, David W. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport CT: Greenwood Press, 1994.
- PERI ROSSI, Cristina. *Evohé*. Montevideo: Girón, 1971.
- . *Evohé*. Prólogo de la autora. Montevideo: Estuario, 2021.
- . *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen, 1975.
- . *Diáspora*. Barcelona: Lumen, 1976.
- . *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen, 1994.
- . *Inmovilidad de los barcos*. Zarautz: Bassarai, 1997.
- . *Estrategias del deseo*. Barcelona: Lumen, 2004.
- . *Habitación de hotel*. Barcelona: Plaza & Janés, 2007.
- . *Playstation*. Madrid: Visor, 2009.
- . *La barca del tiempo*. Madrid: Visor, 2016a.
- . *Las replicantes*. Palencia: Cálamo, 2016b.
- SAFO. «Trece poemas reconstituidos del libro 1» (traducción y notas M. Fernández Galiano), en *Suplementos de Estudios Clásicos*, n.º 3. Madrid, 1979.
- SANGUINETTI, Néstor. «Mi mujer, la palabra». Montevideo: *Brecha*, 13/8/2021. Disponible en <<https://brecha.com.uy/mi-mujer-la-palabra>>.
- YEPES, Enrique. «Identidades dislocadas: Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi», en *Oficios del goce*. Medellín: Universidad EAFIT, 2000.