
Hugo J. Verani

LA REBELION DEL CUERPO Y EL LENGUAJE

(A PROPOSITO DE CRISTINA PERI ROSSI)

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Alejandra Pizarnik

En la civilización occidental la palabra placer, observa Octavio Paz, es una palabra prohibida, "no menos explosiva y no menos hermosa que la palabra justicia".¹ Por naturaleza el amor es una actividad subversiva que transgrede la idea cristiana del pecado, quebranta el código moral que prohíbe la expresión natural del impulso erótico. La moral corriente da al amor corporal un carácter secreto y vedado, incompatible con las relaciones sancionadas por la sociedad.

La revolución erótica del siglo veinte ha invadido todas las artes y el principio del placer se ha convertido en el tema obsesionante de nuestra época. No cabe duda que la explotación mercantil del amor en la literatura de consumo masivo, premeditada para provocar efectos sexuales y ganancias al por mayor, degrada el impulso amoroso y acentúa el estado de enajenación que domina en la escindida sociedad contemporánea. La literatura que realmente importa, por el contrario, es un vehículo encaminado a la reconquista del ser humano integral, un medio de descubrimiento y de liberación que hace posible la reconciliación de contrarios. La escritura erótica teje un sistema de relaciones que van siempre más allá de la mera descripción de relaciones sexuales, que dicen siempre otra cosa.² El erotismo trasciende su propia enunciación, se carga de correspondencias indeterminadas, se dispersa y restablece momentáneamente el contacto entre el yo y lo otro. A partir de una experiencia erótica concreta se desarrolla una búsqueda, una reflexión o diálogo que sirve de nexo o reconciliación con la totalidad del universo. El carácter esencial del erotismo reside en el juego de sugerencias e insinuaciones, en la referencia indirecta y nunca unívoca, que desborda el realismo descriptivo y sirve de estímulo a la imaginación.

La rebelión del cuerpo ha sido uno de los síntomas positivos de la modernidad, ha señalado Octavio Paz.³ La necesidad de desmitificar los impulsos eróticos y de eliminar todo tabú inhibitor desempeña un papel central en el afán del escritor contemporáneo de darle un sentido más humano al mundo, de desatar la intensidad de la pasión, fuente de toda liberación. Pero recuperar el diálogo natural de los cuerpos, como una actividad más del ser humano, y recuperar la palabra, la libertad de escribir del amor con naturalidad, no ha sido una conquista fácil en la sociedad occidental, y menos aún para la mujer hispanoamericana.

El modernismo introduce en la poesía hispanoamericana el sentido del deseo, el placer del cuerpo; los poetas modernistas hacen del erotismo una visión del mundo, crean una nueva ética, como ha estudiado Guillermo Sucre.⁴ A comien-

zos del siglo veinte la mujer inicia la lenta reconquista de sí misma, comienza a emanciparse de ostracismos sexuales y a poetizar sus vivencias más íntimas. Como se sabe, *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini y *Las lenguas de diamante* (1919) de Juana de Ibarbourou cantan, con insólita franqueza para la segunda década del siglo, los deseos vedados por convenciones sociales. En esos años la poesía erótica de la mujer se veía como un desafío a una sociedad imbuída de prejuicios, como un intolerable escándalo, condenatorio para la osada mujer que se desprendía de los velos del pudor femenino, según Alberto Zum Felde, lúcido testigo de la época.⁵

En el ámbito de la estética tradicional, no obstante, la sexualidad estaba reprimida o sublimada; la escisión alma y cuerpo distorciónaba la intensidad de la pasión. Se aludía al acto sexual mediante paráfrasis, circunloquios o eufemismos, con lenguaje elevado e imágenes suntuosas que cubrían o idelizaban las referencias corporales, tergiversando la naturaleza misma del erotismo. Todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos era innominable, comenta Julio Cortázar.⁶ Es necesario esperar hasta los años cincuenta para que la literatura hispanoamericana naturalice la atracción apasionada que mueve al mundo, desmitifique tabúes y redescubra la plenitud del deseo, visto como verdadero descubrimiento y revelación del cuerpo, como reconciliación de la conciencia con el mundo.⁷ No se trata de una simple innovación estética, sino de una consecuencia de época; el cambio responde a factores ideológicos y se manifiesta en todos los aspectos de la vida en las grandes sociedades industriales de la actualidad.

El artista contemporáneo reacciona, en términos de Octavio Paz, contra la escisión cuerpo/no cuerpo impuesta por la sociedad cristiana.⁸ Un buen número de escritores destacados (Huidobro en *Allazor*, el primer Neruda, Octavio Paz, Cortázar, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Manuel Puig, entre otros), hacen del cuerpo el centro de la experiencia humana, escriben sin darle un tratamiento especial a las relaciones eróticas. El vocabulario cobra la naturalidad y dignidad que las buenas costumbres le negaron.

Pero eros no tiene rostro ni cuerpo. En las últimas décadas el afán de realizarse en libertad coloca al hombre y a la mujer en la misma línea, desapareciendo las artificiales fronteras de los lenguajes apropiados a cada uno, hasta que poco importa ya, en la literatura que realmente puede concernirnos, el sexo del escritor. Con razón ha escrito Guillermo de Torre: "Las creaciones de calidad, aquéllas donde aflora una personalidad auténtica, son asexuadas. No pueden definirse ni valorarse en función de lo masculino o lo femenino, atendiendo únicamente al sexo del escritor."⁹ En la poesía de la mujer también se encuentra una renovada imagen del

amor; desaparece el tono confesional e intimista, el desbordado sentimentalismo que conduce, con demasiada frecuencia, a la sublimación de lo erótico. Realidad, deseo y lenguaje se funden, exentos de vaguedades y de abstracciones, sin hedonismos superficiales. Sirva de ejemplo de la nueva dicción amorosa, *Poemas de amor* (1962) de Idea Vilariño, libro de sensualismo interiorizado, donde el amor es tratado sin ninguna sacralización, con un lenguaje natural y comunicativo, despojado de patetismos y de la enfática retórica que marca tanta poesía "femenina".¹⁰

En este contexto la poesía de Cristina Peri Rossi ilustra muy bien la búsqueda de un nuevo lenguaje que comprometa al ser entero y la cristalización de una nueva conciencia poética en el mundo actual. De *Evohé* a *Lingüística general*, la poesía de CPR busca reencontrarse en el estado natural, el del amor. Todos sus libros están marcados por el signo del amor, el signo del deseo. Deseo que se lee como liberación. Si bien en su primer libro de poemas, *Evohé*, el erotismo de los cuerpos es una obsesión casi exclusiva, en su poesía más reciente el erotismo se halla entrelazado con preocupaciones de otra índole, en un contexto más vasto y diverso. En *Evohé* surge con virulencia subversiva el lenguaje de la pasión, la autoafirmación individualista, liberadora del deseo corporal reprimido, sin escamotearse el carácter homosexual de su pasión. En los libros de poesía posteriores a su exilio en 1972, el erotismo sigue estando presente, y aún de manera central; pero nuevos factores modifican el tono y el alcance de su poesía.¹¹ El lirismo subjetivo de *Evohé* cede paso en *Diáspora*, *Descripción de un naufragio* y *Lingüística general* a la inserción de la creación literaria en la historia social y a un sondeo cada vez más reflexivo de las circunstancias inmediatas (las injusticias de la represión política, el exilio de un pueblo, la afirmación de la libertad del ser en un contorno militante), sin desentenderse de la atracción amorosa, que tiene siempre como centro de hechizo el cuerpo de la mujer.

La dialéctica del deseo no se reduce, en la poesía de la escritora uruguaya, a una formulación única, sino que toma, principalmente, cuatro caminos: la expresión directa y espontánea, reveladora del afán actual de nombrar las cosas con su nombre; el giro irónico y hasta sarcástico, que corroe lo habitual; el fasto verbal, con un propósito fundamentalmente lúdico; y la elevación del deseo a proporciones míticas, la reconciliación con el mundo natural. Cuatro caminos que, en última instancia, se reducen a uno solo; movido por el deseo, el hablante genera posibilidades de liberación de la prisión mental, de rebelión del cuerpo y de la palabra, de comunión con lo otro. Veamos, brevemente, estas líneas dominantes de la poesía erótica de CPR.

El placer de tratar con soltura y desenfado el amor responde a la necesidad de naturalizar las fuerzas de los instintos. Así, por ejemplo, la insaciable bacante,

se echa desnuda en el sofá,
 abre las piernas
 se palpa los senos de lengua húmeda
 mece las caderas
 golpea con las nalgas en el asiento
 ruge, en el espasmo.¹²

El impacto de esta poesía radica en su espontaneidad, en la sintaxis comunicativa y despojada, que dota de contenido nuevo al tema del amor: "con la lengua tibia le raspa el sexo" (D 37). La expresión libre de clisés inhibidores, los olores y las texturas del cuerpo de la mujer, la dicción minada

de ironía, arma desmitificadora, libran al poema de encubrimientos habituales. En la poesía de CPR reaparecen sin cesar vocablos emblemáticos del deseo (niña, mujer, pubis), que se convierten en signos de la oposición entre la naturaleza y la cultura, como diría Claude Lévi-Strauss. Las reiteradas alusiones a las relaciones prohibidas por el sistema de normas que la sociedad acepta —el homosexualismo y el incesto— sin conciencia culpable ni sublimación alguna, constituyen un ejemplo más del afán de recoger en la poesía la experiencia humana en su totalidad.

las niñas que llevabas
 a lomos de los versos
 sus pubis rosados
 humedeciéndote el vestido

(D 86)

Todo *Evohé* es un largo y minucioso poetizar sobre el cuerpo de una mujer. En *Diáspora* el deseo se encarna en sucesivas transfiguraciones de niñas que crean espontánea y libremente las normas de su vida en juegos infantiles, inocentes sobrevivientes de un mundo natural, ajenas a la inundación cultural:

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

(D 58)

La poesía de CPR está regida, desde el comienzo, por una actitud lúdica, el festín del lenguaje, que la autora condensa en dos versos de *Diáspora*:

Primitiva participas del rito de la palabra
 como si fuera un juego

(D 22)

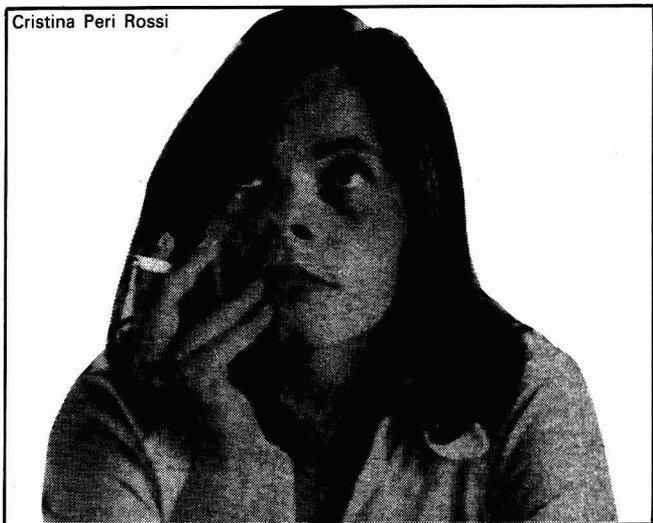
Una y otra vez el impulso lúdico asoma en sus versos; naturalizar el placer del cuerpo, transfigurado en un acto libre y alegre, en una actividad espontánea y natural que no tolere la solemnidad de las reglas que presiden nuestra cultura, es un modo de reconciliarse con el mundo y consigo mismo, en plena libertad.

En *Evohé* la palabra y la mujer se condicionan mutuamente y llegan a ser sinónimos: "La mujer pronunciada y la palabra poseída" (E s.p.) es una hipálage usual de su pensamiento. El modelo sintáctico suele ser muy simple; la lenta y lujuriosa reiteración de dos sustantivos (palabra y mujer), que se entrecruzan sin ninguna transición explícita:

Mujer, vuélvete. Palabra, regresa. Mujer, regresa.
 Palabra.
 vuélvete. Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma,
 regresa.
 Mujer vestida de palabras,
 Cuando quiera te desnudo.
 Quedarás laxa y tersa, tenue e ingrávida.
 Te liquidarás como humo.

(E s.p.)

Cristina Peri Rossi



En *Descripción de un naufragio* CPR cubre el cuerpo de la mujer con un fastuoso río de imágenes; el renovado deseo tiende a manifestarse en alegorías marinas, en imágenes que se doblan en variaciones de un motivo único:

Aproximarse a la costa, a otro buque,
tomar por asalto a la mujer que está dormida
y sueña un mar de aguas profundas, de arenas bajas;
aproximarse a un buque

tomar por asalto a la mujer dormida
arrimarse a la costa
dejar en la superficie
una bandera que vigila,
hacer señales,
abordarla con dulce grito,

aproximarse con las torres altas
las velas desplegadas,
la proa del buque apuntando
hacia su vientre rosado, profundo,
los costados sudorosos, iodados,
las caderas, se movientes.

(DN 64)

En *Diáspora* abunda la experimentación fónica, el puro goce con el sonido de las palabras y con la propiedad encantatoria del lenguaje:

Yo la amaba
la miraba
la amuraba
la moraba
la habitaba
la hablaba
la jalaba
la muraba
la bariba
la
gran
mora.

(D 14)

Desde esta perspectiva sus poemas son una cacería de la palabra y una cacería de la mujer. Las palabras se tocan, saltan, dialogan, crujen, gimen, hurgan, se desvisten, aman y, ante todo, se proponen el reconocimiento del cuerpo como posibi-

lidad liberadora. El placer erótico es análogo a la actividad de escribir: "Discúlpame, / la literatura me mató / pero te le parecías tanto" (D 45). Quizás el desarrollo más espléndido de la erótica del lenguaje como cuerpo, del impulso lúdico, y de la fusión entre el lenguaje, el arte y el erotismo se halle en "Cacería para un solo enamorado". Es un largo texto que habría que transcribir íntegro; citamos sólo el comienzo:

Me pasé el día recortando palabras para ella.
No era fácil, porque había palabras duras y cortantes
que no se dejaban asir con docilidad;
las perseguía con las tijeras pero ellas fruncían el ceño
abrían las piernas, amenazaban arrojarse desde el balcón
a la calle.

A veces las sorprendía distraídas,
pero cuando despertaban de su sueño de extranjeras
comenzaban a gritar y a rebelarse,
en un estallido de fricativas por el aire,
deshaciendo los espejos y los muebles.
Más fácil era atrapar a las que dormían
echadas sobre el sofá, como una playa,
pero eran palabras lúbricas y haraganas
perezosas de expresar y de pronunciarse.
Persiguiendo una palabra que tenía muchas piernas
hice tanto ruido que alguna gente se asomó por la ventana
"Es el vecino —comentaron—
Caza palabras. Deberíamos ayudarlo".
No sabían que era un regalo solitario.

(D 78)

En *Lingüística general* la experiencia del amor anticonvencional asume una formulación más honda y reflexiva, introduciéndose abruptamente giros irónicos, el desplante juguetón y hasta sarcástico que distingue a su poesía.

Esta noche, entre todos los normales,
te invito a cruzar el puente.
Nos mirarán con curiosidad —estas dos muchachas—
y quizás, si somos los suficientemente sabias,
discretas y sutiles
perdonen nuestra subversión
sin necesidad de llamar al médico
al comisario político o al cura.

(LG 73)

La constante lúdica en la obra de CPR constituye un acto de apertura, un ejercicio de plena libertad, este espíritu juguetón cumple la función de corroer el sentido común y la escala de valores estatuidos y previstos. El juego es, en fin, un intento de reconciliación con el mundo, bajo nuevas banderas.

La civilización moderna ha perdido el contacto con las fuerzas primordiales, con el proceso cósmico. El amor es la vía natural de acceso al orden universal; a través del amor nuestros actos recobran su sentido original. En la poesía de CPR la mujer es el eje del universo, integrada a las fuerzas naturales que animan el mundo, ante todo, a formas del agua vivificante. La mujer "lleva, en sus palmas redondas, agua de todos los lagos... Y cuando habla, / es como si golpeará los lagos de sus manos" (LG 56). La inmersión en las aguas fertiliza la vida y simboliza una abolición de la historia. El deseo de reencontrarse en el amor, en un ámbito natural integrado al cosmos, recurre insistentemente en la poesía la CPR:

Y muy lentamente sobre ella arrodillada
dejarse ir

en remolino
 hacia la honda cavidad
 que hierve en su interior.
 Muy lentamente
 penetrar allí
 apartando la humedad de las olas.
 Hacer que el agua
 lama sus costados
 el costado de sus botas;
 dejar
 que los musgos y los líquenes
 le trepen los muslos y las nalgas.

y por último la cabeza,
 donde los líquenes y los musgos chorrean,
 como si se tratase de una estatua
 robada
 al fondo vegetal del mar

(DN 67-68, 71)

La disolución de las formas en las aguas equivale a una regeneración o nuevo nacimiento, multiplica la potencialidad vital.¹³ Todo lo viviente procede de las aguas. Como dice Bachelard—siguiendo a Michelet— el agua de mar es el primer alimento de todos los seres.¹⁴ El renacimiento en el amor, reaparece en la poesía de CPR por medio de una imagen paradisiaca y desmitificadora, en un modificado rito bautismal:

Monda. Lisa e imberbe como una estatua
 Sin más vello que una leve pelusa en el pubis,
 como una brisa,
 donde quedan atrapados los labios
 el viento la tarde el calor y el llanto.
 —Agua salada que bebí entre sus piernas—

(DN 17)

La identificación de la mujer con formas del agua libre es total. “Como si caminara sobre un firmamento líquido” (LG57), la mujer aparece modelada por el mar, como un ser integrado al espacio acuático, asociado con organismos en permanente regeneración:

Poblarla de hierbas y de plantas
 acarrear desde la distancia
 menudas hojas
 hilos de tallo
 flores frescas
 hormigas negras
 que vengan a depositarse encima de su vientre.
 Allí plantar la palma
 y el plátano blando
 allí cultivar el trigo
 convocar a las abejas que liben
 en los panales de su piel
 sin olvidar el canto;
 allí instalar los abrevaderos
 donde irían a beber
 los bueyes de mis ojos
 ahitos de rumiar en tus entrañas
 allí cavar el pozo
 manantial de toda agua
 que he de beber en las fontanas (DN 72)

La armonía con las fuerzas primordiales abre paso a otra reali-

dad; el agua, elemento que precede a toda forma o creación, reintegra a la mujer a un estado auténticamente natural, alejada de todo artificio, convención o regulación social que neutralicen sus más espontáneas manifestaciones. En contraste con la historia, la convivencia en el reino anhelado reconcilia la existencia desgarrada entre opuestos:

Como si toda la calma del mundo
 se hubiera alojado en su cuerpo, sobre su piel
 para tenerla así,

muda,
 blanca,
 estacionada,
 aliviada del tiempo
 de citas y de ciudades, (DN 17)

El amor constituye el impulso profundo de toda la obra de Cristina Peri Rossi. Pero la poesía de la escritora uruguaya se explora en múltiples direcciones y reducirla a una sola nota sería mutilarla. En efecto, lo que distingue a su poesía es la escritura plural. La tentativa de fundir lenguajes, la violenta distorsión de la unidad de tono y estilo, el carácter proteico de su obra, que pasa con naturalidad de lo lírico a lo narrativo, de lo alegórico a lo directo, de lo social a lo lúdico, de lo provocador a lo reflexivo, le da a sus textos una notable capacidad de irradiación. La transgresión como acto de libertad hace maleable el mundo; en ello reside la clave de la aventura poética de Cristina Peri Rossi.

1. Octavio Paz, *Posdata*, 14a ed. (México: Siglo XXI Editores, 1980), p. 27.
2. Julio Cortázar, “Que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Ultimo round* (México: Siglo XXI Editores, 1969), p. 147. Y Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, 2a ed. (México: J. Mortiz, 1978), *passim*.
3. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., *passim*.
4. Guillermo Sucre, “Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje”, *Eco*, no. 198-200 (abril-junio 1978), pp. 619-260. He tenido muy en cuenta el libro de Sucre, *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila, 1975).
5. Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, 3a ed., tomo 2 (Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), p. 277.
6. Julio Cortázar, *Ultimo round*, op. cit., pp. 147-148.
7. En el segundo canto de *Altazor* aparece ya el cambio de la naturaleza misma del rotismo. Véase, Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, op. cit., pp. 397-398.
8. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit. *passim*.
9. Guillermo de Torre, “Prólogo” a *Montaña adentro* de Marta Brunet. Citado por Celia Correas de Zapata, *Ensayos hispanoamericanos* (Buenos Aires: Corregidor, 1978), p. 58. Virginia Woolf, en su estudio de la mujer y la narrativa, razona que la literatura, de mayor importancia es andrógina, que el escritor debe superar las limitaciones de su sexo para crear gran literatura. Véase, Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1929).
10. Sobre la poesía erótica actual véase el interesante ensayo de Cristina Peri Rossi, “La poesía de los jóvenes: el incendio y los fastos”, *El Urogallo*, año 6, no. 35-36 (nov. dic. 1975), pp. 29-35.
11. *Evoché* constituye una excepción en la obra literaria de CPR. En su narrativa el erotismo y la conciencia social se enlazan desde el primer libro de relatos, *Viviendo* de 1963. Véase mi “Una experiencia de límites: la narrativa de CPR”, *Revista Iberoamericana*, por aparecer.
12. *Diáspora* (Barcelona: Lumen, 1976), p. 36. Los otros libros citados son: *Evoché* (Montevideo: Ed. Girón, 1971); *Descripción de un naufragio* (Barcelona: Lumen, 1975); *Lingüística general* (Valencia: Ed. Prometeo, 1979). En adelante, al citar indicamos sólo las iniciales de los libros (*D, E, DN, LG*, respectivamente), seguidas del número de página, excepto para *Evoché* cuyas páginas no están numeradas.
13. Vid. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama, 1967), pp. 127-129. Y Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Edit. Labor, 1969), pp. 62-64.
14. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 181.