



HAL
open science

La poética de Cristina Peri Rossi: el cuerpo fenomenal como fuente del saber en "Las musas inquietantes"

Marie-Agnès Palaisi

► To cite this version:

Marie-Agnès Palaisi. La poética de Cristina Peri Rossi: el cuerpo fenomenal como fuente del saber en "Las musas inquietantes". Editorial universidad de Sevilla. Cristina Peri Rossi: erotismo, transgresión y exilio, pp.227-241, 2017, 978-84-472-1888-2. hal-03226862

HAL Id: hal-03226862

<https://hal.science/hal-03226862>

Submitted on 15 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La poética de Cristina Peri Rossi : el cuerpo fenomenal como fuente del saber en *Las musas inquietantes*.

Marie-Agnès Palaisi

(Universidad de Toulouse 2, Francia)

« Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible »
Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*.

Llegué a Cristina Peri Rossi en barco, de Sète a Barcelona. Un barco cargado de versos, de palabras, de melodías y de imágenes. Un barco bogando al ritmo de los versos-olas de la poeta, siguiendo las corrientes del deseo y de la vida en los momentos de mera desesperación. En ese viaje marítimo descubrí a *Las musas inquietantes*, tantas sirenas enloquecedoras, preciosas y crueles de un poemario escrito en 1999. Me propuse, bajo la sugerencia de la propia autora, estudiar la écfrasis. Este poemario, en efecto, consta de cincuenta poemas que son cada uno la écfrasis de un cuadro de un pintor. CPR¹ dice:

Hay tres revelaciones en mi vida: William Turner, cuyos cuadros de naufragios eran mis pesadillas recurrentes, y el símbolo romántico por excelencia (Turner le agrega a la pintura lo que no tiene: movimiento); Caspar David Friedrich, que consigue pintar el sentimiento metafísico de la distancia entre lo humano y el infinito, relativiza al ser humano; y Edward Hopper, el pintor de la soledad urbana: creo que fui la primera escritora en elegir la portada de uno de sus cuadros para uno de mis libros².

A la poeta le gusta mucho la pintura y me parece que hay dos razones que lo explican : primero por el trabajo de la imagen. Escribir o pintar recurre a la misma voluntad de captación del instante: en un cuadro o en un verso se plasma un segundo en su transcurso. En *Las musas inquietantes*, CPR está en un trabajo de “meta creación”, de creación segunda, a partir de una primera representación de la realidad, e invita, por lo tanto, a una reflexión sobre la creación misma y el objetivo del creador o creadora. Ofrece, y es mi propuesta, una reflexión sobre la percepción como fuente del saber, según lo que propone Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. En consecuencia, en este trabajo, no me planteo estudiar solo la imagen, sino el pensamiento que surge de la percepción en acción y de la posición del cuerpo en el espacio creativo, es decir la definición de una ontología del cuerpo creador de la *carne*³ del mundo.

Para definir ese pensamiento, decidí centrarme sobre los poemas/las pinturas marítimas porque desde siempre el mar y los barcos son un tema predilecto de Cristina Peri Rossi. Ya desde 1975 escribió *Descripción de un naufragio* (Barcelona, Ed. Lumen) y luego en 1997 *Inmovilidad de los barcos* (Vitoria-Gasteiz, Ed. Bassarai) y comenta:

Colecciono barcos.

¹ De aquí en adelante, designaré a Cristina Peri Rossi por las tres letras de su nombre CPR.

² http://www.cristinaperirossi.es/web/?page_id=32

³ Según Merleau-Ponty, hay entre el mundo y el sujeto un intercambio, tras el cual hay una inserción recíproca y un *entrelazado* del uno en el otro. El entrelazado entre el sujeto y el mundo, es lo que genera « una concreción de la visibilidad. » La carne del mundo, según el filósofo, es ese tejido vivo que comprende al sujeto y al mundo en su interacción recíproca. Para expresar mejor esa idea, Merleau-Ponty cita a Cézanne : « el paisaje se piensa en mí y soy su conciencia » así, no existe objeto « en sí », no más que existe representación mental abstracta. La cosa vista solo adquiere su existencia a partir del momento, precisamente, en que un sujeto la ve y la percibe. Merleau-Ponty explica que no pudiéramos soñar con ver la cosas totalmente desnudas porque la mirada misma les engloba, les viste de su carne. Según el modelo de ese *empiètement* entre el sujeto y el mundo, la *quale*, (la cualidad), ya no es una contante de la percepción, es el momento fugitivo de esa « concreción de la visibilidad », y solo se ofrece en la espesura de la « cosa intersensorial ».

Maquetas de barcos, barcos de todas partes, goletas, carabelas, transatlánticos, barcos de pesca, a vela y a remos.

Amo los barcos, desde pequeña, cuando mis tíos, como único paseo, me llevaban en auto al puerto, a ver los barcos anclados o a punto de zarpar. Mi casa también parece un barco.

Y amo a los pintores que pintaron ríos y mares: Canaletto, Manolo Guardi, William Turner, Caspar David Friedrich, Edwar Hopper.

También me gustan las estampillas de barcos, y los faros.

El naufragio me parece la metáfora más fascinante de la poesía y de la pintura. Por eso uno de mis primeros libros de poemas se llama *Descripción de un naufragio*.

Y me gustan todas las cosas de la marinería: las pequeñas barcas, los remos, las redes, las anclas, los timones, las velas, las bitácoras, los mascarones de proa, todo menos el arpón, símbolo fálico.

Hay un viejo faro, en la provincia de Cádiz, convertido en biblioteca pública: la mejor de las combinaciones: el mar, la biblioteca y el faro, para no perderse en la navegación.

Amar es navegar. En una película, El pianista de los océanos, el protagonista, no baja nunca a tierra: el barco es el mundo a escala reducida. Varios de mis libros hablan del mar, de los barcos: *La nave de los locos*, *Inmovilidad de los barcos*.

Sólo vivo en ciudades marinas. Si el mar no está, yo me siento encerrada⁴.

Por la importancia afectiva del mar en la vida de la poeta, también porque comparto con ella ese sentimiento y que estamos bien en una reflexión que implica todo cuerpo receptor siguiendo un proceso intersubjetivo para hablar en términos merleauPontiano, entre los cincuenta poemas de *Las musas inquietantes*, escogí los diez poemas que tratan del mar. Cada uno y todos nos conectan con un sentimiento recurrente en la poesía de CPR, muy ligado al mar : el ser humano forma parte del mundo – la *carne* para Merleau-Ponty – en perpetua regeneración y participa de ese ciclo vital que lo lleva de la muerte a la vida en plena consciencia de la intensidad del vivir que se juega en ese movimiento universal⁵.

Después de una breve descripción del corpus, pondré primero en evidencia el sentido recurrente de la pintura marítima que el yo poético hace visible en los paisajes, a partir de recurrencias picturales, semánticas y rítmicas. Luego analizaré qué significado puede tener esa representación en términos filosóficos sobre el lugar que ocupa el cuerpo en el espacio, y qué consecuencias tiene sobre la concepción de la escritura-pintura del mundo. Para estos dos últimos aspectos de mi reflexión, me apoyaré sobre la concepción de Maurice Merleau- Ponty en cuanto a la creación y la percepción.

Los diez poemas que he elegido son reescrituras de un cuadro de Brueghel el viejo, dos cuadros de Fiedrich, tres de Turner, dos de Magritte, uno de Edvard Munch y el último de Jules Garnier. Es decir que tenemos escuelas de pinturas distintas (romanticismo, impresionismo, surrealismo, expresionismo), épocas distintas (del siglo XVI al XX) y nacionalidades europeas distintas (holandesa, alemana, inglesa, belga, noruega y francesa). De donde deduzco que no es la manera de pintar lo que le interesa a la poeta, no es el estilo del pintor en el sentido en que no se detiene ella sobre un estilo en particular. Es ecléctica en sus elecciones.

Luego apunto que para la mitad de ellos, la poeta decidió ponerle al poema un título distinto al título del cuadro :

4 Cita sacada de su blog : http://www.cristinaperirossi.es/web/?page_id=142

5 Los diez poemas son :

El nuevo mundo / Paisaje con la caída de Icaro (Brueghel el viejo)

El viajero sobre el mar de nubes / idem (Casper D. Fiedrich)

El océano glacial/ idem o El naufragio de la esperanza (Friedrich)

La pasión/ Tormenta de nieve (Turner)

El naufragio/ idem (Turner)

La mañana del diluvio / idem (Turner)

El perdedor / Variación sobre el nacimiento del idolo (Magritte)

A cada cual su isla/ la isla del tesoro (Magritte)

La solitaria/ Idem (Edvard Munch)

El naufragio / idem (Jules Garnier)

- (1) El nuevo mundo / Paisaje con la caída de Ícaro (Brueghel el viejo)
- (2) El océano glacial/ idem o El naufragio de la esperanza (Fiedrich)
- (3) La pasión/ Tormenta de nieve (Turner)
- (4) El perdedor / Variación sobre el nacimiento del ídolo (Magritte)
- (5) A cada cual su isla/ La isla del tesoro (Magritte)

En estos casos es interesante interrogarnos sobre el sentido de esas reescrituras: cambian el enfoque de la creadora segunda, con respecto al creador primero y abre la posibilidad para quien vea o lea de construir su propio lugar, su propia percepción entre o al lado de las dos ya expuestas. Es importante porque el único diálogo que pueden tener los lectores con la pintura es a partir del título, ya que no viene el poema acompañado del cuadro. Entonces es de la decisión del que lea ir o no ir a ver la pintura.

Cuatro títulos de cuadros (1, 2, 3, 4) anuncian un movimiento destructor y uno (5) anuncia un sentido escondido. CPR en sus títulos parece en cambio centrarse en descripciones que borran todo movimiento; además para tres de ellos (3, 4, 5) hace aparecer al ser humano en su intención vital, y para los dos que quedan (1, 2) construye una oposición entre la muerte y la vida.

En cuanto a los títulos que son idénticos, es de notar que tres (7, 8, 10) describen el derrumbe del mundo en torno al ser humano o al barco (entre los cuales tenemos dos naufragios) y dos (6, 9) plantean una reflexión sobre un posible mundo más allá desde otra perspectiva: el mar se confunde con el cielo, lo cual es una recurrencia en el imaginario de la poeta.

- (6) El viajero sobre el mar de nubes / idem (Casper D. Fiedrich)
- (7) El naufragio/ idem (Turner)
- (8) La mañana del diluvio / idem (Turner)
- (9) La solitaria / idem (Edvard Munch)
- (10) El naufragio / idem (Jules Garnier)

Varias constataciones se imponen: primero hay cinco poemas que aparecen como verdadera *écfrasis* retomando la temática central de la pintura y para los otros cinco, la escritura poética tiende a una lectura filosófica del paisaje centrándose en la perspectiva de un elemento del cuadro que puede ser un barco (animado) o un ser humano.

En los diez casos, estamos frente a un mar agitado, a veces desmontado, que pone en peligro el equilibrio del cuerpo que lo considera como su espacio vital. En los diez casos estamos frente a un paisaje que forma un todo circular que engloba al cuerpo y lo sitúa como uno de los elementos (entre otros) del mecanismo del universo.

En cuanto a los cuadros que parecen figurar una relativa inmovilidad, los poemas correspondientes sugieren una reflexión introspectiva sobre el devenir: un devenir cósmico que supera al ser humano y que, al mismo tiempo que le da entendimiento de su trágica finitud le da consciencia de la fuerza vital imparable del universo: o bien el porvenir es el misterio, la incertidumbre, la meditación; es lo que hace que el cuerpo se encuentre confundido con el espacio y puede ser angustiador. O bien, como en “La mañana después del diluvio”, puede ser apaciguador: después del naufragio, surge la mañana de nuevo.

Y surge de los versos, tanto en la isla como en el ser terco e inmóvil frente a la caída o el temporal, la afirmación de una fuerza vital inquebrantable que le permite a cada uno seguir estando aquí, en medio del mundo enloquecido, situándose en lo que le está pasando.

Quiero seguir convocando al pensamiento estético de Merleau-Ponty para demostrar que la poética de CPR se inscribe en la línea que consiste en considerar el arte, y en particular la pintura, como un medio que permite revelar lo invisible.

En efecto, en *El ojo y el espíritu*⁶, Merleau-Ponty desarrolla un pensamiento que se basa en un análisis de la percepción como fenómeno central de inserción del hombre en el mundo, y explica que lo sensible es el origen de la reflexión; por eso propone estudiar cómo se percibe y se hace una obra.

Quiere percibir la percepción en acción y relaciona el estudio de la estética con la ontología, es decir el estudio del ser, de sus modalidades, de sus propiedades.

Ese ángulo de estudio de la estética pasa por una rehabilitación del pensamiento por el cuerpo. El pensamiento no se separa del cuerpo y el cuerpo no se separa del pensamiento: se compenetran. El cuerpo es el lugar de percepción de lo sensible y lo sensible la condición del pensamiento. Distingue el cuerpo objetivo del cuerpo fenomenal : al primero lo puedo percibir o lo percibiría si habitara en otro cuerpo. Por él, que está dentro del mundo, percibo al mundo y le doy sentido, igual que el mundo le da sentido a mi cuerpo.

El cuerpo fenomenal es el cuerpo que no puedo percibir, que es la condición de mi percepción del mundo, que hace que hay para mí un mundo, el cuerpo es con lo que me confundo cuando paso por alto el mundo. Es una pluralidad de intenciones preconscientes que constituyen un mundo previo para mi consciencia. Es indisociable del espacio y de lo visible⁷.

En la filosofía de Merleau-Ponty, el cuerpo no está en el espacio, lo habita y es habitado por él. Nuestra relación con el espacio pasa por el cuerpo y así es como el cuerpo forma parte del mundo. El cuerpo no es un fragmento del espacio sino la cosa sin la que no existiría el espacio. Es el cuerpo vivido y no el cuerpo objetivo que movemos.

Me parece que es lo que emerge en las écfrasis de CPR. Es de notar que en cada poema, el yo poético enfoca su mirada en una persona situada en un paisaje marítimo : “la solitaria” rodeada de “mar y mar”, la “naufraga desnuda” solitaria e invadida (en “El naufragio”), la isla (del tesoro) también rodeada, el “perdedor”, “solitario y terco”, los barcos en medio de la tempestad (en “el naufragio” o “la mañana después del diluvio”), “el viajero en el mar de nubes”, la nave anclada después del diluvio, etc. Es decir que en casi todos los cuadros elegidos, la escena que cuenta la poeta es bastante similar: un cuerpo – que sea humano o animado, como un barco – se ve rodeado de mar o de cielo que se confunden, y percibe el peligroso movimiento de los elementos en el que se sitúa. La situación genera angustia como en “El nuevo mundo” :

Hacia el horizonte, vagos tómulos, islas blancas,
irreales
(...)
Árboles que abrazan y devoran
lenguas duces
de gemidos y de quejas.

⁶Merleau - Ponty, M. (1964). 1986 *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós Ibérica (trad. Jorge Romero Brest)

⁷ Voy a profundizar aquí la diferenciación. Cuando Merleau-Ponty remite a la posibilidad del sujeto de desplegarse en un horizonte de percepción abierto hasta el infinito, según el modelo del « quiasma » entre el sujeto y el mundo que hemos descrito, hay que subrayar que la visión del sujeto es totalmente distinta del sujeto lógico cartesiano. El sujeto merleauPontiano es un sujeto-cuerpo – es decir que el sujeto posee un cuerpo que ya no es facticio, sino fenomenal, vivo e intencional, estrechamente relacionado con la mente. La ruptura fenomenológica es importante, con respecto a una fisiología mecanicista que reducía el cuerpo a un objeto entre cualquier otro: el sentir, así desvinculado de la afectividad y de la motricidad, volvía a ser la mera recepción de una cualidad y la fisiología creía poder seguir, desde los receptores hasta los centros nerviosos, la proyección del mundo exterior en lo vivo. El cuerpo vivo así transformado dejaba de ser mi cuerpo, la expresión visible de un ego concreto, para volver a ser un objeto entre otros. Pero para Merleau-Ponty, no hay que confundir el cuerpo objetivo – el cuerpo físico – y el cuerpo fenomenal, indisociable del sujeto y de su espíritu. El cuerpo objetivo es estático, mientras que el cuerpo fenomenal es móvil, en osmosis perceptiva con su entorno, y pues en constante metamorfosis. El cuerpo objetivo es inerte, y no adquiere pues la existencia más que a través de un cuerpo fenomenal que le da una encarnación. El cuerpo fenomenal posee una maleabilidad, tras la cual se mueve en el mundo. Lo habita, es decir que lo cubre de sus cualidades, percibidas por un cuerpo fenomenal que se extiende hacia las cosas. Lo percibe y lo siente primero por su significación para sí mismo. El cuerpo fenomenal es a la vez « ser de carne » et un « ser de latencia », es decir un ser que se mueve en sus posibilidades de encarnación y de hecho es prototipo del Ser, y nuestro cuerpo que lo siente es una de sus variante. Merleau-Ponty explica que la atención a lo vivo es indisociable de una atención al cuerpo propio, al cuerpo fenomenal. El cuerpo fenomenal hace concreta la reconciliación entre el cuerpo y la mente; el cuerpo vivo, fenomenal, es a la vez exterioridad e interioridad – tocar de las cosas, sensación y conciencia intencional.

Mientras que este poema se abre sobre un paisaje tranquilo – lo que es excepcional en la poesía de CPR – la calma vuelve a ser angustiadora, “impasible” (v.1), difícilmente comprensible, en sentido primero (“infinito”, “vagos túmulos”, “irreales”) y desemboca al final sobre lloros y lamentos. El hecho que la mirada no pueda abarcar los límites del mar, facilita la asimilación de ese espacio con el cielo y el más allá, y “el mar de nubes” si sitúa “un paso más allá de la muerte”, como “Cima sin regreso/altura segada”.

También el tumulto que normalmente la poeta asocia a la contemplación del mar puede generar terror. En “El océano glacial” dice:

Como se precipitan las catástrofes
la quilla de un iceberg asoma
(...)
Y el casco del bajel se inclina
agoniza entre lapidas de hielo

La vista de un océano de hielo le sugiere mucha violencia a la poeta y los elementos congelados se convierten en objetos terroríficos y agresivos. La tempestad en mar no le deja ninguna escapatoria al cuerpo:

El mar gira
redondo como un vértigo de espuma
Hay cabezas de peces degollados
(...)
El agua gira en remolinos concéntricos:
el retorno de una obsesión.

En “el naufragio” de Turner también el cielo amenaza y el cuerpo se encuentra en “el centro del torbellino/girando en avalancha de aguas descolgadas/indefenso (...) /acosado”. En todos los cuadros escritos por la poeta, la narración consiste en reponer al cuerpo en el centro de una naturaleza marítima muy violenta y desorientadora. El campo semántico del poema sobre el cuadro de Turner dibuja la destrucción : “torbellino”, “avalancha”, “catástrofe” (repetida 3 veces en tres versos), “tormenta”, y el mar se compara a “caballos locos” “erizado de olas espumosas”.

Pero lo llamativo en la percepción de CPR, es que lo que enfoca son las consecuencias de esa violencia sobre el cuerpo. Y aquí es donde voy a volver a Merleau-Ponty para explicar ese impacto y porque, desde el inicio de este artículo, hablo de cuerpo y no de sujeto.

Si volvemos al *Naufragio* de Turner, vemos al esquife “en el centro del torbellino”. En “La mañana después del diluvio” las aguas forman “un círculo enloquecido” y se acumulan figuras que dibujan un círculo: “centro”, “embrión”, “ovulo”, “célula”. En “la pasión”, el mar gira, el agua gira en remolinos, forma círculos.

Esa redundancia de la figura circular encierra al cuerpo perceptivo en el espacio que lo rodea, pero a pesar de que los elementos parezcan enloquecidos, la energía que emana del espacio hacia el cuerpo es más bien de inclusión en un círculo de vida que de destrucción. El círculo es la imagen del ciclo cósmico de regeneración del que forma parte el cuerpo.

También, cuando las imágenes son más bien fronterizas entre cielo y mar, es un sentimiento parecido el que se percibe. En “El viajero sobre un mar de nubes” leemos :

El cielo se funde con el mar/
(...)
y no se sabe dónde está

El espacio es infinito, mucho más allá de lo que podría parecer visible, confundido entre cielo y mar, altibajos y en medio está el sujeto que también se funde y confunde. Y “El perdedero”:

desprecia los espejos
que reflejan
las olas que reflejan
el viento que tiene ecos.

Los reflejos son numerosos en los diez poemas: son una puesta en abismo del cuerpo que mira al paisaje que se repite hasta el infinito y sólo le permite al sujeto ubicarse dentro de ese espacio que no sólo habita, sino que es habitado por él. Forma parte del espacio, o mejor dicho, siguiendo a Merleau-Ponty, de la *carne* del mundo.

En la poesía de CPR el ritmo es fundador para ese proceso intersubjetivo de construcción. Los reflejos no sólo se ven sino que se construyen, existen, como los ecos, por las repeticiones a la rima que hacen eco entre sí y al eco del viento : así es como las olas acarician el viento y viceversa y el perdedor intenta elevarse pero está atrapado en los reflejos y renuncia a subir a ninguna parte : su lugar en el mundo está en la carne de la que forma parte. En “La pasión”, la constatación está muy clara :

En el círculo de las aguas
absorbentes
uno es todo y todo es lo mismo

No creo que haya mejor representación de la *carne* del mundo que esos tres versos: el espacio que se construye en los diez poemas marítimos de CPR, es un espacio en que cuerpo, cielo y mar son solo uno. Es decir en que el uno ayuda a la comprensión del otro por la percepción de los sentidos. CPR nos dijo que no podía vivir lejos del mar porque su espacio era el mar. De hecho se definen mutuamente y es muy llamativo como el ritmo de los seis poemas es arrullador como las olas del mar. Al final ese cuerpo solitario, perdido y rodeado, forma parte de un todo, de un mundo lleno, habita el mundo que lo habita. Es decir que el cuerpo está en un marco bien delimitado por el mar o el horizonte y se sitúa en este marco, formando parte de su *com-prensión*. Es parte de él en el nuevo mundo.

Y de allí surge una reflexión porque bien entendemos que lo que crea angustia es la comprensión del mundo mismo, de su existencia y de su devenir. Ahora bien esa comprensión, solo puede pasar por la percepción : y digo percepción a propósito, (y no recepción) porque bien se sabe, leyendo los poemas, que no solo se ve, sino que se escucha y se siente el mundo expresado.

Para Merleau-Ponty la experiencia del pintor no es solo una retranscripción sino también vuelta al ser, pero a un ser de carne y hueso. El papel de quien pinta consiste en proyectar lo que tiene dentro de sí. Es una visión interior que quien pinta le transmite al mundo, una visión que solo aprende de sí misma viendo. La creación contesta las fallas de quien pinta y del mundo, quien pinta con inspiración debe ver lo que espera el cuadro. Puede desembocar en CPR sobre dos actitudes perceptivas. O bien el cuerpo representado en medio de un cuadro se suma en la contemplación. Es el caso del “viajero sobre el mar de nubes”:

Y contempla la vasta inmensidad
como quien contempla a Dios
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.

Todo, en estos versos, nos sume a nosotrxs, en tanto como lectorxs en la contemplación y reflexión : la repetición del verbo contemplar, que funciona como un eco en los dos primeros versos citados ya que la posición al inicio del primer verso y casi al final del segundo verso construye esa figura circular a la que estamos acostumbradxs y que nos arrulla en su movimiento. Luego los últimos dos versos que cumulan tres veces la misma palabra “contemplación”, producen, con las rimas internas y externas, un tipo de obsesión sonora, o de encantación que nos envuelve con el viajero en una contemplación reflexiva del cielo, una relación intersubjetiva entre cuerpo y mundo.

La experiencia del que mira es una repetición contemplativa del gesto creador; adoptando el punto de vista de la recepción es como unxs llegan a asir la individualidad del artista. En efecto la contemplación se vive como una revelación (rima consonante contemplación/revelación en el viajero) porque artista y ser que contempla no tienen las mismas fallas y su relación a través de la obra es como un diálogo, es decir que de esta estructura bipolar de la expresión surge un sentido único.

Cada quien se supera a sí mismo yendo hacia lxs otrxs y da a luz a una verdad que ni lxs unxs ni lxs otrxs poseían. Cada vivir remodela la obra de arte, es decir que hay tantas visiones de una obra como personas que la miran. Y se puede decir que la obra se puede abrir a campos de reflexiones propios de quien la contempla: es una matriz de idea.

Si “El viajero” o “La solitaria” apuntan el proceso mismo del pensar, en “El océano glacial”, por ejemplo, la poeta propone una visión del cuadro bastante inesperada: propone una visión apocalíptica que transfigura el mundo helado que se convierte en mundos pluricatastróficos (castillos derruidos, maderos flotantes, hielos derretidos, barcos que se van hundiendo) y en la pérdida total de esperanza, lo cual no es forzosamente la visión de Fiedrich). La experiencia de la visión o mejor dicho contemplación, es una apertura a nuestro mundo interior y el arte puede ser visto como la experiencia del encuentro con lxs otrxs.

Quien construye una imagen pero hay que esperar a que esa imagen se anime para y por lxs otrxs porque el sentido de la obra solo puede aparecer en una intersubjetividad, en el reconocimiento de la obra singular por otras mentes. Hace falta que por su estilo, lxs artistas produzcan en lxs otrxs lo que consiguieron expresar. Solo es por la recepción de quienes contemplan la obra como encuentran su lugar, su ser, lxs artistas. Merleau-Ponty dice:

“La obra cumplida no es pues aquélla que existe en sí como una cosa, sino aquella que llega a su espectador, lo invita a retomar el gesto que lo ha creado.” “El ojo cumple el prodigio de abrir el alma lo que no es alma, el desdichoso dominio de las cosas”.⁸

En los poemas de CPR, percibo dos maneras de ubicar el cuerpo en el mundo : o bien en una relación sexual, o bien en una relación cósmica. En “El naufragio” de Jules Garnier:

“La náufraga
(...)
yace
después de la violación del mar.
(...)
Su rostro contraído por el dolor
desamparada”.

En “El océano glacial”, el iceberg se convierte en quilla que es “falo que apunta hacia las nubes”, en “El viajero sobre un mar de nubes” se funden “incestuosas nubes, incestuosas olas” y en “La mañana después del diluvio” la tormenta es claramente el acto sexual:

⁸ Yo traduzco del francés : « L'oeuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée. », « l'oeil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, le bienheureux domaine des choses ». (p.82)

Comienza a amanecer
en el centro líquido de la tormenta
embrión rojizo
óvulo fecundado
célula primigenia
en cuyo interior
flota
el bajel sobreviviente
que eleva su mástil su falo.

El temporal en mar que confunde las “aguas pluviales” y “el torbellino vertiginoso de las aguas marinas” se aparenta a una lucha entre los sexos que se juega en el acto sexual. Se oponen un elemento erecto que apunta, amenazante, a un elemento que lo envuelve todo en un torbellino y se lo engulle todo. Esa lectura de los paisajes de tormenta corresponde a una lectura generizada del universo, bipolar, que deja lugar, tras la absorción de las imágenes circulares, a un nuevo mundo, un embrión, una célula primigenia, mañana después del diluvio.

Y desemboca esta guerra de sexos sobre una visión del mundo nuevo que corresponde mucho a la *carne* de Merleau-Ponty. En “La pasión”, por ejemplo, reescritura de *La tormenta de nieve* de Turner, reencontramos los mismos campos idénticos que se yuxtaponen : lo circular (gira, redondo, remolinos concéntricos, círculo) y lo duro y cortante (crujen maderos, huesos quebrados) en medio de muertes violentas (cabezas de peces degollados, huesos quebrados, fuerza que quema). Es verdaderamente el poema más violento de la selección pero al final, los versos terminan sobre el movimiento colorado del fuego para definir la “pasión”, pensamos como obsesión destructora, pero “en el círculo de las aguas absorbentes uno es todo y todo es lo mismo”. Aquí es donde digo que recuperamos la carne del mundo, que de la violencia de esos nudos perversos entre el mundo visto como un *textum*, sale un mundo donde todo se confunde con todo en una especie de armonía diversa : la profusión de los oxímoros convirtiendo tensiones en plenitud es llamativa : en “La solitaria”, “la infinitud celeste de un mar parejo vasto e inabarcable” define de manera recíproca el cielo y el mar que forman un conjunto “parejo, vasto inabarcable”, totalmente degenerizante con el ritmo ternario del poema que impone a la pareja mar-cielo una salida hacia lo infinito que termina incluyéndolo todo, hasta la arena, “arena azul”, como el cielo, “infinitud de la arena “pareja, vasta, inabarcable” en ese espacio en que la propia solitaria se funde, “mar y mar”, pareja infinita. Ese poema es maravilloso porque no termina : es como si el mar se engendrara a sí misma hasta el infinito, como si todos y todo tuviera la posibilidad de quedarse incluido un día en esa *carne* del mundo que es nuestra casa, aquella que queremos y nos quiere. Mejor dicho esa casa es una isla, la isla que cada cual elegimos o buscamos.

“no está sumergida
en un océano de agua
sino en la eternidad del tiempo
ya sin eras
del tiempo que se niega a ser
o a dejar de ser”

Hemos hablado mucho del espacio, pero la dimensión de la *carne* del mundo es también inabarcable en el tiempo. Esa isla indefinible (“ni desierta, ni habitada/ ni populosa, ni solitaria”) con ese quiasmo que traslada la humanidad sobre la isla misma parece como el centro del mundo que emerge después del torbellino. El tesoro que ostenta la isla es muy turbador:

tiene palomas como plantas
cuyas raíces no pueden volar

Otra vez la construcción quiasmática yuxtaponen los imposibles : palomas con raíces y plantas que vuelan. El ritmo binario plasma los cuatro puntos cardinales y abarcan el pasado y el futuro del mundo: sus

orígenes (raíces) y su devenir (el tiempo ya no se cuenta en segundo : se niega a ser o no ser, porque se enraíza en el estar). El proceso intersubjetivo merleauPontiano de definición del sujeto ve aquí su plena formulación poética.

De donde terminaré con una reflexión sobre el arte de CPR que, me parece, performa la propuesta de Merleau-Ponty en una escritura encarnada. Para él, el arte no debe imitar sino hacer visible, transfigurar. La estética vuelve a ser una metafísica de la verdad. En el arte todo se construye en el vaivén entre quien crea – escribe, pinta, etc. – y quien percibe – lee, mira, etc. La pintura cuestiona el sentido haciendo surgir lo invisible, por su visión singular. El arte enmascara la realidad por su pintura.

Para entender el arte, el cuerpo tiene que estar enraizado en el mundo vivido. Ahora bien este enraizamiento implica las dimensiones de la historicidad y de la intersubjetividad, que se esfuerza en hacer inteligible. Una asista a un intento continuo de expresión que sea comprendido como expresión, como un proyecto que vincula entre sí obras de un mismo artista, libros de un mismx escritorx, u obras de un artista que retoma la obra de otrx. CPR, por su escritura, proyecta su cuerpo fenomenológico de creadora en la pintura y le da un sentido situado en su tiempo e historia. “El pensamiento no es nada interior, no existe fuera del mundo, tampoco fuera de las palabras” dice Merleau-Ponty⁹. Pues hay que concluir que en “Las musas inquietantes”, el sentido está entre los dos, entre el cuadro y el poema, entre los cuerpos de los artistas, los cuerpos de los que reciben las obras y la carne del mundo que así se construye, en una especie de vaivén donde se reformulan mutuamente. Es decir que el mero hecho de hablar para la poeta ya tiene en sí mismo una “virtud significante”, ya tiene que ver con algo como sentido. Quien habla no hereda de un significado todo hecho, lo vuelve a trabajar hablando. Quien escribe un cuadro rehace el cuadro a partir del cuadro mismo. Nadie dispone a su antojo de la lengua o de los colores porque ya están y no se les pueden negar. Pero al mismo tiempo, se lo invita al segundo a repintar el cuadro que ve, a reinventar la palabra que escribe

Así que al final de ese recorrido en la écfrasis de la imagen marítima en la poesía de CPR, creo que podemos decir que la poeta sitúa en la tormenta marítima la utopía de un mundo nuevo sin jerarquía de género, únicamente centrado en el cuerpo fenomenológico como modo de relacionarse con y en la carne del mundo y como fuente de saber. El saber inquietante de las musas de Cristina Peri Rossi es que estamos vivxs, en medio de tormentas sin fin.

Bibliografía

- Peri Rossi, Cristina. *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen, 1999
--. *Inmovilidad de los barcos*. Vitoria-Gasteiz: Ed. Bassarai, 1997
--. *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Ed. Lumen, 1975

Lloréns Celades, Eva. *Los usos de las imágenes: las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11377/CC-78%20art%2040.pdf?sequence=1>

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu* (trad. Jorge Romero Brest). Barcelona: Paidós Ibérica, (1964) 1986

⁹ « La pensée n'est rien d'intérieur, elle n'existe pas hors du monde et hors des mots. » He traducido yo. P.482?