

Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras

Homenaje al Premio Cervantes 2021

Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras

Homenaje al Premio Cervantes 2021

Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras

Homenaje al Premio Cervantes 2021

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

Universidad de Alcalá

EXPOSICIÓN

Comisariado
Jesús Cañete Ochoa
Daniel Mordzinski

Consejo asesor
María José Bruña
Lil Castagnet
Néstor Sanguinetti

Diseño y montaje
Leticia Alonso Calzadilla
Ignacio Garcés Fernández
Natalia Garcés Fernández
María Durán Vaquero
Melanie Tamurejo Gómez

Fotografías
Daniel Mordzinski
© sus autores

Fotografías de las piezas
Natalia Garcés

CATÁLOGO

Dirección editorial
Jesús Cañete Ochoa

Consejo asesor
María José Bruña
Lil Castagnet
Néstor Sanguinetti

© de los textos
Sus autores

© de las imágenes
Sus autores

© de la presente edición:
Universidad de Alcalá

Foto de cubierta
Lil Castagnet

Diseño y maquetación
PeiPe, sl

Editorial Universidad de Alcalá
ISBN: 978-84-18979-21-7
D.L.: M-11269-2022

Imprime: PeiPe,sl

La exposición *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras. Homenaje al Premio Cervantes 2021* ha sido organizada por el Ministerio de Cultura y Deporte y la Universidad de Alcalá, con la colaboración de la Fundación General de la Universidad de Alcalá.

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

Lectura infinita

Ministro de Cultura y Deportes
Miquel Octavi Iceta i Llorens
Subsecretario de Cultura y Deporte
Eduardo Fernández Palomares
Secretario General de Cultura
Víctor Francos Díaz
Directora General del Libro y Fomento de la Lectura
María José Gálvez Salvador
Subdirectora General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas
Begoña Cerro Prada

Universidad de Alcalá

Rector
José Vicente Saz Pérez
Vicerrectora de Relaciones Institucionales y Coordinación
María Sarabia Alegría
Director para las Artes y la Cultura
José Raúl Fernández del Castillo Díez
Director de Editorial Universidad de Alcalá
Pedro Sánchez-Prieto Borja
Coordinador General de Extensión Universitaria
Fernando Fernández Lanza

F/ FUNDACIÓN GENERAL UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Directora General
María Teresa del Val Núñez
Director del Festival de la Palabra
Jesús Cañete Ochoa
Coordinadora de exposiciones y diseño gráfico
Natalia Garcés

El rugido del deseo del tigre. Lecturas del cuento «Estate violenta»

Meri Torras Francès
Universidad Autónoma de Barcelona

EL RELATO «ESTATE VIOLENTA», RECOGIDO EN EL VOLUMEN *LA REBELIÓN DE LOS NIÑOS* (Caracas: Monte Ávila, 1980), es un ejemplo precoz –Peri Rossi suele serlo– de lo que actualmente denominamos la *humanimalidad*, así como también en la genealogía de la obra de la escritora uruguaya, un antecesor de la que será quizás su novela más incomprendida, *Todo lo que no te pude decir* (Palencia: Menoscuarto, 2017), publicada casi cuarenta años después y que vuelve a colocar en el centro del argumento una relación entre un ser humano y un ser no humano. La humanimalidad es un concepto que se ha ido conformando para borrar, justamente, esa frontera; para –en términos de Marta Segarra en *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022)– «mostrar hasta qué punto nuestra existencia humana está entrelazada con la de los seres que llamamos animales, como si nosotros no lo fuéramos también» (11). Este es un propósito que el cuento de Peri Rossi alcanza con indudable éxito, aunque no es la única reflexión a la que el texto nos invita.

El título, en italiano, remite a un filme de 1959, traducido al español como «Verano violento», dirigido por Valerio Zurlini y protagonizado por Eleonora Rossi Drago y Jean Louis Trintignant. Se trata de una trama de amor pasión que une a los dos protagonistas –una viuda y un joven– en contextos sociales e históricos poco favorables. Desde la primera línea del cuento que nos ocupa, Peri Rossi materializa la relación en un triángulo: «Julio miró a Ana y pensó en el tigre» (143). Si el cuento parte de una anécdota *real* junto a Julio Cortázar, lo desconozco; en cualquier caso, es este tercer personaje no humano el que cobrará, a mi entender el papel más relevante y transformador.

Antes de adentrarse en un análisis más pormenorizado del cuento cabe advertir que se trata de un texto que exige ser leído con el sentido del oído activado. Así, tras el tigre y la apreciación de su forma de andar, irrumpe el sonido que dará la clave de la lectura de lo que inmediatamente sucederá y del cuento en su conjunto (tal y como confirma la elección del título).

> Los discretos parlantes del café comenzaron a pasar la música de *Estate violenta*, y sintió un tibio regocijo interior. Delante de Ana, en el bar armonioso lleno de plantas y de madera, la música de Verano Violento era un mensaje secreto e íntimo, una clave que alguien le proporcionaba, porque era casi seguro que Ana no había visto el film ni escuchado nunca esa música, pero él había llegado a la edad en que los placeres más delicados no necesitan compartirse, solo exigen un espectador cualquiera, no inevitablemente cómplice. No era una edad precisa, sino un estado de ánimo, era una disposición interior [...] (143-144)

Se impone entre Ana y Julio una *diferencia* que concierne a una *disposición interior*, un *estado de ánimo*, una *edad*. En el cuento «Estate violenta» hallamos la textualización de esta diferencia irreductible e irrepresentable. De hecho, el relato se estructura en dos partes –la de Julio y la de Ana– en función de *desde quién* focaliza internamente la voz narrativa extraheterodiegética que, como tal, no participa como personaje de la historia que narra. Durante aproximadamente un día y a lo largo de algo más de la mitad de la extensión del relato, vemos *con* Julio y seguimos a los protagonistas por espacios mayoritariamente públicos: el zoológico, el bar y el cine, precisamente el cine que, de este modo, da apertura y cierre a la primera parte, con la separación de ambos personajes:

> [...] prefirió meterse toda la tarde en un cine y volver a ver films que ya había visto media docena de veces. [...] volvió a sentir que el único placer de la vejez consiste en la memoria, esa suerte de distancia que nos permite recuperar solo una ínfima parte de las cosas que creímos eternamente vivas (153).

A partir de este momento hay una inflexión más que notable en el texto, que pasa a focalizar *con* Ana. El ritmo se hace más lento y el espacio se clausura en el interior del departamento de la protagonista, donde transcurrirá la acción hasta el final. Así pues, estas dos partes del cuento vehiculan dos respuestas *distintas* a la escena vivida en el zoo con el tigre: esa experiencia imprime –o tal vez solamente hace patente– la distancia radical y diríase que hasta irreconciliable que une –no tiene por qué separar– a Julio y Ana. Hay que detenerse, pues, en el suceso con el felino.

La secuencia tiene tres partes. Se inicia con *la mirada* del tigre sobre Ana, de manifiesta atracción sexual, a juicio de la descripción:

> [...] detectó a Ana entre la confusa aglomeración, entre la muchedumbre gris y negra, como si ella poseyera otro color, como si fuera el único rojo entre todos los blancos, o el único amarillo entre todos los verdes, como si fuera la única hembra de tigre entre las hembras, como si fuera la única dotada del perfume del celo, [...] (145)

Y, mientras Julio despliega su erudición (y debilidad) a propósito de acoplamientos maravillosos, Ana se queda asustada *por* y, a la vez, prendada *de* la intensa mirada del panterino. La secuencia sigue con un *movimiento del animal* hacia Ana, y culminará —tercera parte–

por vía auditiva, profiriendo así la primera replicación de la música que Mario Nascimbene compuso para el filme que da título al texto. El tigre emite un *rugido*:

> [...] desolador rugido, lamento de saxo y sexo, grito desgarrador, mugido, vagido, ulular de sirena, queja de quena, como un salteador de caminos, como un animal en ciudad extraña, como un niño extraviado en la noche, bandido herido, mujer abandonada, barco que aúlla en medio de la niebla, hace señales, grito de viudo [...] (147)

Ante el requerimiento ocular, acústico y físico del tigre macho hacia Ana, ésta se refugia en Julio como en «una amiga» o en «un padre» (148) y, medio abrazados, se alejan del animal que no la pierde de vista, desolado y humanizado en el texto, con «la mirada de alguien que regresa a su soledad luego de un instante de dicha, la mirada de un huérfano recluido, de alguien que contempla remotamente, sin poseer» (149). No obstante, la articulación del relato nos lleva a una confusión absolutamente buscada: ¿Son esos la mirada y el rugido *del* tigre o lo que la voz narrativa describe desde los ojos y el sentir de Julio? Las comparaciones señalan que hay una traducción: los actos del tigre pertenecen indefectiblemente a otro orden comunicativo. ¿Se proyecta Julio en ese tigre? ¿No es él *también* alguien que contempla a la protagonista sin poseer?

A Ana no le preocupa la diferencia que la desintoniza de Julio; ésta se impone sin que ella sea consciente de ello. En cambio, la obsesiona la diferencia del tigre, pretendidamente insalvable e hipotéticamente deshumanizadora y que, no obstante, el animal logró neutralizar en ese triple reclamo hacia ella, que la marcó. Tras atesorar libros e imágenes de estos félidos, en la soledad de su departamento, trata de penetrar en esa *otredad*: «Ana miró las aplastadas figuras de los tigres en las láminas de los libros» (153). Esos tigres son prisioneros de las dos dimensiones, silenciosos e inmóviles. Son *la representación* del tigre, no la presencia fenoménica del tigre –*ese* tigre– que la cautivó en el zoológico. Aun así, por los laberintos de lectura de los signos, Ana encuentra códigos de acercamiento: las manchas de la cara de los animales devienen una especie de test de Rorschach que le desvelan realidades insospechadas y fascinantes. El semblante del tigre se convierte en un mapa revelador y, en ese rostro, los ojos del animal son la cancela a un mundo misterioso, secreto y oscuro que en el zoológico ella había sido invitada a franquear en un encuentro de miradas del que no parece haber marcha atrás. A diferencia del tigre del zoo, las representaciones de las láminas no la ven. A diferencia de Julio, Ana no traduce la otredad sino que está dispuesta a transformarse en ella.

Movida por una curiosidad, puede que mezclada con el deseo, Ana trata de probar cómo es andar en cuatro patas y descubre una realidad sensorial otra, en su propio y de repente desconocido departamento. Sin embargo, no es fácil:

> [...] sus movimientos carecían de gracia y de elasticidad, era difícil avanzar de una manera armoniosa y sus gestos carecían de cualquier sensualidad, como le denunció su imagen en el espejo. El balanceo de las caderas no correspondía al de los hombros y su cintura carecía de flexibilidad. ¿Alguien podía amarla en esa

> posición? ¿Alguien reconocería su olor de mujer, en cuatro patas, golpeándose contra los muebles y sin poder elevar mucho la cabeza? (157)

Durante la noche, sueña con un encuentro sexual en la jaula del tigre, una aproximación de ella hacia él, capitaneada por una lengua suya ensimismada en el acto de lamer la pelambre del felino y llegar hasta la carne. «Quería tocar con la punta ágil y veloz de la lengua –como las aspas de un molino– la piel del animal, conocer su color, su calor, pero nunca arribaba a esa zona. Parecía muy difícil llegar a ese centro estremecido» (159). Es la hélice del deseo que rueda, gira e impulsa y que la llevará hasta su fin: «la piel es cálida y tersa, ha podido palpar esa tensión, ha podido pulsar las vibraciones internas de los nervios, ha conocido ese calor. Ese calor, ese color» (160).

Confusa por la vívida sensación soñada, desnuda en la oscuridad, Ana recorre las estancias en busca de un vaso de agua. Sutil y eficazmente, desde el final del fragmento del sueño, la voz narrativa ha cambiado el tiempo del acto de narrar, de modo que los acontecimientos se suceden con la ilusión de la simultaneidad y de la inmediatez que da el uso del presente de indicativo. Si bien Ana «[e]vita el roce de su cuerpo con la manta peluda. No podría soportarlo» (160), el tacto afelpado del sofá la entretiene:

> En la oscuridad, sus manos buscan las esquinas de los muebles, para reconocer el espacio, para apoyarse. Los dedos, largos y finos, tocan los bordes de una silla, luego la sedosa felpa del sofá, el frío de un vaso con agua. Vuelven, anhelantes, a acariciar la felpa del sofá. Se detienen ahí. Rozan la superficie aterciopelada. Imagina el corto vellón crispado en la caricia. La felpa del sofá verde, como un suelo sembrado. Y los bordes del sofá, sobresalientes, parecen huesos recubiertos por piel (160).

El *excipit* del cuento nos sumirá en el desconcierto y, como ocurre a menudo con los relatos de Peri Rossi –siempre retadores y conscientes de contar con la implicación de quien lee–, nos obligará a revisar el procedimiento de atribuir sentido. Así termina el texto:

> Le gusta el silencio de la noche, su paso lento. Y de pronto, de la espesa oscuridad de los muebles, de las paredes en penumbra, de la felpa del sofá que parece un bosque, en la oscuridad de las cosas y de la sala, escucha un rugido hondo y penetrante. Un grito desgarrador e implorante. El rugido ansioso, dolorido, anhelante, de un tigre en acecho (161).

Así pues, la secuencia de Ana ha respondido fielmente a los tres movimientos de acercamiento del tigre: el visual (con las láminas), el físico (con el sueño) y el auditivo (con este nuevo rugido). El tigre es correspondido.

El cierre del cuento de Peri Rossi es una apertura resistente a su clausura. Implica una nueva replicación auditiva de los inquietantes acordes de la música del filme que dota el texto de título, que ya fueron rugido de tigre en el zoo y son, de forma inaudita, ese *otro* rugido en la penumbra íntima del departamento de Ana en plena madrugada.

Las opciones interpretativas se diversifican, se contradicen e, incluso, se traicionan. Una primera lectura posible de este final sería la más literal –e insustancial– que admitiría que, en efecto, hay un tigre real en la estancia, el del zoo que ha seguido el rastro de su presa sexual. Pero vamos a dejar esta posibilidad aparcada por su banalidad y por el hecho de que nos llega la historia, en ese momento, en este segundo rugido, a través del filtro vivencial de la protagonista. Una segunda lectura, entonces, haría ingresar el relato en el territorio de lo fantástico, en ese *no puede ser pero es* borgiano, que han teorizado maravillosamente David Roas, Carmen Alemany o Natalia Álvarez. El ingreso en lo insólito conlleva repensar ese último tigre en acecho, cuya presencialidad corporal se evoca a través del sofá (que es y no es a la vez él), para alcanzarnos directamente por vía auditiva. En el filme de Zurlini, además de los ya mencionados e inconfundibles acordes, hay un cierre con un rugido sobrecogedor imputable, en ese caso, al tren que abre la herida de la separación insufrible de la pareja de amantes. Tercera lectura, ¿es ese el rugido que invade las estancias del departamento de Ana por la noche? ¿El dolor de una separación del tigre y ella (cuando ella desea el tigre)? Cuarta lectura: ¿O bien de la separación de Julio y ella (cuando ella se percata que el dolor que siente Julio se acerca al del tigre)? O, simplemente –quinta lectura–, ¿es la imposición imparable del deseo, que no se equivoca, y que se manifiesta con esa violencia existencial, sin pertenecer a nadie? ¿Es esa la *estación violenta*, la del deseo y su verano pleno? ¿Es ahí donde cobra sentido el título, en esa expresión sin trabas tolerables? O, incluso, debamos leer el título desde nuestra lengua y entenderlo desde el imperativo del deseo y su violencia; *estate violenta* como *permanece* violenta, *quédate* en el deseo, que es el lugar del que Ana no logra –y tal vez no quiere– salir. Julio, Ana y *ese* tigre se quedan lidiando con su deseo, siempre en vela e insatisfecho (porque la culminación del deseo es la muerte del deseo), y que es, en definitiva, lo que les constituye, les acerca y les hace sentirse vivos.