



HAL
open science

De la forma y del caos:interdiscursividad en Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Modesta Suarez. De la forma y del caos:interdiscursividad en Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Thélès. Escritura femenina y reivindicación de género en América latina (Roland Forgues et Jean-Marie Flores Ed.), Thélès, pp.229-249, 2004. halshs-00406012

HAL Id: halshs-00406012

<https://shs.hal.science/halshs-00406012>

Submitted on 21 Jul 2009

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.

**De la forma y del caos:
interdiscursividad en
Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi**

La fascinación ejercida por la pintura en la poesía contemporánea ya no es de demostrar, sin embargo en algunos poetas puede cobrar un interés renovado. A principios del año 2002, una exposición titulada "Poesía y pintura", en la capilla de La Sorbonne y recogida en un lujoso libro, estaba ahí para hacernos recordar y admirar aquellos "libros de diálogo" en los que pintores y poetas trabajaron al alimón, poniendo así de manifiesto la interacción entre dos "aliadas sustanciales", más allá de la sencilla ilustración que cada uno pueda dar del otro.

Entre los poetas latinoamericanos, Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) añade en su obra poética última un ejemplo particular de esa relación que a veces ha podido tener un carácter efímero y que en el poemario que nos interesa aquí, *Las musas inquietantes*, cobra formas inusitadas. Este poemario, publicado en 1999, no es el único dentro de su obra poética en hacer referencia explícita a la pintura y un título anterior como *Europa después de la lluvia*, de 1987, que también fue primero el título de un cuadro de Max Ernst, bastaría para recordarlo. "Europa después de la lluvia"¹ también titula uno de los poemas de *Las musas inquietantes* que a la vez remite a la obra homónima pintada por Giorgio de Chirico en 1916.

Leer dicho poemario supone adentrarse en un universo definitivamente marcado por la referencia pictórica y será necesario exponer detenidamente las redes que se entretajan entre dos discursos que las tradiciones, poética y pictórica, han enmarcado desde hace siglos. La espacialización de lo pintado y de lo escrito, su representación así como su interpretación, incluyendo entonces al lector en una relación que ya no es exclusiva entre pintor y poeta, ocupará la primera parte de este trabajo. Si bien el intercambio puede ser temático, en torno al retrato o al paisaje, es necesario abarcar cuestionamientos que son el trasfondo esencial de *Las musas inquietantes*, como el cuestionamiento de lo que es mirar, de lo que es la identidad a partir de dicha mirada, de cómo mirada y escritura construyen las identidades y entre ellas las identidades femeninas.

¹ Este poema está retomado del libro de 1987 (*Europa después de la lluvia*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987) y aparece en *Las musas inquietantes* con variaciones de espacialización en los versos.

un museo imaginario

*Las musas inquietantes*² es una colección de cincuenta poemas sin forma métrica particular, en su mayoría poliestrofos y marcadamente breves (de tres versos en "Autorretrato" (85) a veintisiete versos en "La dama de Elche" (25-26). Lo que llama sobre todo la atención cuando se comienza la lectura es la presencia de un paratexto abundante y muy diversificado. La pintura está inducida desde el propio título del poemario que, repito, remite a un cuadro de Giorgio de Chirico, referencia duplicada en la carátula por la imagen pegada de una reproducción a todo color de un retrato pintado por Pisanello. Estos no son más que los primeros indicios de un dispositivo complejo en el cual las páginas impares son el soporte de un texto poético siempre subtulado con el nombre del cuadro en el que se va a apoyar -título del cuadro y nombre del pintor- cuando en las páginas pares aparece un recuadro en el que figura un fragmento de la obra pictórica a la que se refiere sistemáticamente el poema lateral. Este fragmento a menudo no se entiende por sí sólo y obliga pues al lector a que complete el ejercicio de lectura con la observación de las reproducciones de los cuadros aludidos y que se encuentran en dos láminas de formato distinto que sobresalen al final del libro. Cada lámina contiene veintitrés reproducciones y permite tener una visión simultánea del poema y de la pintura. ¿Qué duda cabe que tal dispositivo, como mínimo, detiene la lectura, la fragmenta obligando a que coexistan una lectura poética y una mirada pictórica?

Para seguir con el paratexto, es de notar que los poemas vienen precedidos por un prólogo de Pere Gimferrer y sobre todo un epígrafe de Jacques Lacan: "La mirada es la erección del ojo"³.

Esta instalación minuciosa se matiza si consideramos que de los cincuenta poemas, treinta y dos llevan exactamente el mismo título que el cuadro que les acompaña pero que en diez difieren profundamente el título del poema y el de la pintura (así, por ejemplo, "Claroscuro" y *La encajera* de Vermeer; "La pasión" y *Tormenta de nieve* de Turner; "Así nace el fascismo" y *La lección de guitarra* de Balthus). Si consideramos también que una de las creaciones plásticas es una escultura -*La dama de Elche*- y que *El nacimiento del ídolo* de Magritte así como *Las musas inquietantes* dan origen a dos poemas. Si exceptuamos pues la estatua que se remontaría al siglo V a. C., los cuadros abordados por la poeta cubren los siglos XIV a XX, con una inmensa mayoría de cuadros del XX y una falta absoluta de cronología en la continuidad de los cuadros del poemario -aun cuando tengamos, pero sin ordenamiento exacto, en el inicio del libro, todos los cuadros hasta el siglo XIX⁴. Ello tendería a señalar que es la escritura la que construye fundamentalmente el orden de los poemas.

² Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Barcelona, Ed. Lumen, 1999. El número de página indicado al final de cada poema se refiere a esta edición.

³ Esta cita, por sí sola, podría ser un eje de lectura que no he seguido en la medida en que no me he detenido en una lectura sicoanalítica.

⁴ La inquietud de las musas generó sin duda una confusión en el editor que se equivocó en la reproducción del cuadro anunciado de Pisanello y el error repercute hasta en el propio cuadro que

A nivel temático, es un museo donde dominan los retratos de mujeres -y entre ellos sin duda el más famoso, el de la *Gioconda*-; de hecho son pocos los hombres representados con excepción de un *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello, de *El viajero sobre el mar de nubes* de Caspar Friedrich y que representa una silueta masculina de espaldas, *Los jugadores de pelota* de Henri Rousseau, *Autorretrato* y *El grito* de Edvard Munch y por fin los *Tres estudios de hombre* de Francis Bacon. Abundan igualmente los paisajes de la pintura veneciana de Guardi pero también los espacios geométricos de Chirico, surrealistas de Magritte y Dalí, los espacios realistas de la escuela de Londres, con dos cuadros de Michael Andrews. Y si bien los nombres de los pintores son muy variados -son veintinueve los que se hallan en esta exposición particular- algunos se merecen una abundante selección: el que más, Magritte, con nueve lienzos citados, luego vendrían Turner, de Chirico y Munch con tres lienzos, y Guardi, Friedrich, Rousseau, Andrews, Hopper y Botero con dos lienzos. Cabe notar también que este museo imaginario y masculino encierra una selección de pintores famosos y es profundamente europeo -sólo tres pintores no son europeos- con una sola mujer expuesta, eso sí como cierre de la exposición: la argentina Leonor Fini.

acercarse y alejarse del ekphrasis

Hasta aquí estamos dentro de lo más tradicional de la relación remota entre pintura y escritura. El *ekphrasis* sirve de modelo de construcción donde los versos son la descripción de lo visto por la poeta. Leeremos por lo tanto versos que recogen los colores de la paleta de Guardi con un "ocre que fuga / por encima de los techos" (21) o donde "los relojes blancos [que] languidecen / inútiles / descompuestos" remitirán siempre a un cuadro de Dalí⁵. La referencialidad, explícita en la mayor parte de los casos pero también implícita, nos permite reconocer la escena, el motivo de la pintura. Si tomamos un poema como "La seducción" que no lleva el título del cuadro al que se refiere, *San Jorge y el dragón*, podemos reanudar sin dificultades con la referencia exacta gracias a la descripción que capta la relación entre los tres personajes esenciales que son San Jorge, el dragón y la doncella que, por su única inclusión en tanto que doncella en la descripción, discrimina con otros cuadros y referencias pictóricas de mismo título.

Una de las conclusiones que se podría sacar de las observaciones anteriores es que *Las musas inquietantes* apela de hecho a cierto conocimiento cultural de su lector si bien los cuadros están dados al final del propio libro. Con esto no quiero decir que destaque un elitismo que consistiría, por ejemplo, en recalcar una obra totalmente desconocida (no es el caso aquí). La poeta más bien comparte con su lector un trasfondo cultural tradicional, un código cultural que

adorna la carátula. Por otra parte, también falta la representación de la creación de Duchamp titulada *El sueño de las cosas*.

⁵ Aunque haya de nuevo equivocación entre el título del cuadro y su reproducción al final del volumen.

se superpone como un segundo idioma y activa de forma distinta el lazo comunicativo, incluso en lo muy reciente, suerte de base a partir de la cual el ejercicio, visual y poético, desemboca en otra perspectiva más esencial.

Efectivamente, el *ekphrasis* encuentra muy rápidamente sus límites, aunque sólo sea por el dispositivo ideado. A menudo, constituye sólo una parte breve de versos que van a dedicarse a otro tipo de observación. El poema "Autorretrato" (85), homónimo del cuadro de Munch, es, en este sentido, característico de ello. No se fija el sujeto poético en los distintos elementos que conforman el cuadro -el paisaje nevado que puede verse detrás del cristal de una ventana, el hombre de frente con chaqueta y chaleco negro, el color rojo que irradia desde la cara. El fragmento de cuadro seleccionado son las ramas del árbol nevado, pero los tres únicos versos se detienen en la impresión que sobresale del lienzo y, sobre todo, en lo que sería el "gesto" del autorretrato:

*La soledad
alucinada
se refleja a sí misma*

El poema se sitúa pues en un punto intermedio entre visión y descripción y se pierde en el vaivén entre la mirada y la automirada, como un ensimismamiento al infinito, sin posibilidad de salida. Este poema es paradigmático de una suerte de *mise en abyme* reiterada en el poemario.

De hecho, nunca asistimos a la puesta en escena exhaustiva de un cuadro. Por su parte, formalmente, la escritura poética no tiende a pasar del cuadro, como forma plena pintada, a la forma del poema en prosa, más plena en la página, y tradicionalmente usada para engarzar lo pictórico dentro de lo literario. Por lo contrario, puede quedarse en la alusión, en los versos aislados en el espacio en blanco, versos entrecortados, escalonados; versos como acotaciones que en el caso del poemario de Cristina Peri Rossi pasan por el uso particular de paréntesis y guiones.

Recordemos que dentro del dispositivo de libro, el recalcar un fragmento visual de cada cuadro aludido impone un recorte en la mirada: por ejemplo, las manos son lo único que sobresale de la figura de *La encajera* de Vermeer. Partiendo de esa elección, los versos nunca se detienen a recoger la riqueza pictórica del lienzo seleccionado. La descripción se vuelve a menudo un vagabundeo selectivo por el cuadro, que luego va a desplegarse en la página en blanco. No en el sentido de una escritura caligramática que imitaría las formas sacadas de la pintura, sino de un valorar las impresiones sacadas de la visión.

Hacer alternar, coincidir, o coexistir poemas y pinturas sólo sería una de las metas primeras y lo esencial pasaría entonces por otros cuestionamientos.

intersticios

En el capítulo apertural de *Les mots et les choses*, Michel Foucault insiste en la relación entre lenguaje y pintura recalcando que "on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit"⁶. Esta separación, este hiato en el paso de un discurso a otro, entre lo visto y lo dicho deja aparecer pues una pérdida. Sin embargo, en el caso de *Las musas inquietantes*, dicha pérdida está asumida. En ningún momento la voz poética reivindica cualquiera idea de totalidad con respecto a lo que describe. Incluso podríamos decir que acentúa el intersticio al usar lo fragmentario para armar el dispositivo de lectura. A pesar del intersticio por el cual se cuele sin remedio parte del sentido, o gracias a esta grieta abierta, la poeta parece compensar el déficit irremediable del *ekphrasis* por una lectura pictórica que supera justamente el plano de la descripción para dejar emerger el comentario.

El acompañamiento poético de las obras plásticas presentadas no se construye a base de una lectura utilitarista de la pintura; lo estético viene valorado como parte *sine qua non* de la experiencia llevada a cabo en el poemario. La pintura no es un suplemento ornamental y conserva una autonomía, ya no sólo es proveedora de ejemplos para la escritura sino punto de referencia para ella⁷. Puede ayudar a la poeta en el momento de adentrarse de otra forma por el mundo, ayudar a agudizar la mirada que se tiene sobre el mundo. Bernard Vouilloux lo explica cuando pregunta: "la peinture, ne serait-ce pas ce qui fait trébucher mon discours dans la prétention assurée qui est la sienne de pouvoir tout dire ?"⁸. En este sentido, la pintura introduce en el discurso poético una perturbación, ese "trastabillar" que señala el crítico francés, y que se puede detectar desde el propio título de la obra: *Las musas inquietantes*. Volveremos a esta noción de inquietud.

El crítico francés al seguir relacionando lo pictórico y lo literario insiste en que la descripción ha cambiado de papel y que ya no se limita como antes -antes de la poesía de Baudelaire- al mero aspecto documental, a la restitución fiel del objeto, sin que ello signifique que se muestra menos atenta y curiosa "de explorar el universo de la sensación y del afecto". Y concluye que el escritor moderno, ante la sollicitación pictórica, está incitado a inventar un nuevo lenguaje:

[...] l'invention d'un langage, d'un langage de l'éthos, langage qui n'en serait pas plus l'expression que la représentation, mais qui

⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Ed. Gallimard, 1966, p. 25, ("por mucho que se diga lo que se ve, lo que se ve nunca contiene en lo que se dice", esta traducción y las siguientes son nuestras).

⁷ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, Paris, Editions CNRS, 1994.

⁸ *Idem*, p. 116, "no sería la pintura lo que hace trastabillar mi discurso en la pretensión y la seguridad que son las suyas de poder decirlo todo".

[...] se concevrait comme transmission, passage, frayage d'énergies intenses⁹.

En *Las musas inquietantes*, estas reflexiones ponen en evidencia una perturbación que emana del coexistir de los dos discursos. Una perturbación incentivada por la propia poeta y que podría impulsar una nueva dinámica para emprender una lectura definitivamente contemporánea del museo imaginario reunido en el poemario.

"poner a pensar la mirada"

El desconcierto subrayado por Bernard Vouilloux está producido, entre otros factores, dentro de la obra de la uruguaya, por la pintura surrealista. Si volvemos a la veta pictórica de la constitución de *Las musas inquietantes*, ya señalamos la parte notable ocupada por el grupo de los surrealistas. Su manipulación de una serie de materiales culturales y los procedimientos pictóricos experimentados van a servir de "método" en la búsqueda verbal de la poeta, más aún si pensamos en la carga lírica que emana de las obras surrealistas:

[esa] capacidad para elevar a símbolo los objetos de la vida cotidiana, la mirada extrañada que proyecta sobre lo que le rodea su forma de captar la angustia del hombre moderno desgarrado, dividido, que ha perdido sus señas de identidad¹⁰

Entre los surrealistas Magritte se merece, repito, un lugar privilegiado en el libro de Cristina Peri Rossi, con una práctica plástica, una estética que combina con eficacia la interrogación sobre lo visible y lo invisible¹¹. El "poner a pensar la mirada" del surrealismo es sobre todo para un pintor como Magritte un "rescatar [la mirada] del hábito, lo que supone toda una ruptura subversiva en un horizonte pictórico dominado por la inmediatez y la superficialidad retiniana"¹². Esto proporciona en los cuadros una suerte de descolocación, de desarraigo con respecto a nuestra percepción habitual de lo que nos rodea. Y proporciona en los poemas una estrategia que trastorna, por una parte, el orden temporal entre tiempo pictórico y tiempo poético a la vez que, por otra parte, fija pautas contundentes en lo que concierne a la definición de la identidad femenina. El surrealismo no es el único "modelo" de percepción pero sí uno de los que mayor impacto parecen tener en *Las musas inquietantes*.

⁹ *Idem*, p. 119, " [...] la invención de un lenguaje, de un lenguaje del ethos, lenguaje que ya no sería ni la expresión, ni la representación del discurso pictórico, sino que se concebiría como transmisión, paso de, apertura a energías intensas".

¹⁰ Oliva María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Ed. Tecnos, 1994, p. 115.

¹¹ *Idem*, p. 137.

¹² *Idem*, p. 138-139.

voz y mirada sexuadas

Dentro de la plástica surrealista se ha subrayado a menudo una "representación figurativa minuciosa" aliada a una "escenografía de lo insólito"¹³. Con esta perspectiva, que mucho recuerda de la constitución de la imagen poética y de la tensión necesaria para que exista dicha imagen, nos damos cuenta de que el tema de la identidad, central en la obra de la uruguya, puede cobrar acentos distintos, más aún en la interrogación sobre la identidad genérica. Si "escribir (y leer) como mujer es una opción política y no el producto automático de una condición genérica"¹⁴ interesa considerar lo que pasa cuando se añade el factor pictórico?

Desde el primer poema, nos damos cuenta de que las representaciones pasadas o contemporáneas deben considerarse como incentivos directos del discurso y de la mirada contemporáneas. Y porque el libro no está regido por un orden cronológico estricto, tampoco tiene que extrañarnos el que una reflexión anacrónica pueda instalarse desde el inicio. "Claruscuro" (13), expresa la problemática identidad femenina con una fuerza particular. La referencia al lienzo de Jan Vermeer de Delft, *La encajera* (1670-1671) nos remite al siglo XVII pero dentro del poema el discurso feminista estalla en medio del silencioso trabajo de la encajera:

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

Los primeros versos se aplican a describir las manos y la labor femenina por antonomasia como lo haría el *ekphrasis* más minucioso. Pero cuando el lienzo exalta la quietud y la concentración de la actitud física, el poema deja emerger paulatinamente el comentario (versos 7 y 8). Para desembocar en los cuatro últimos versos y en esa voz interior o un improbable discurso directo de rebelión y de conciencia de una alienación que no sólo rechaza el modelo femenino sino también el propio ser femenino. Una vida pendiente y dependiente del hilo del encaje. Un hilo de voz que se afirma y se

¹³ *Idem*, p. 133-134.

¹⁴ Susana Reisz, *Voces sexuadas*, Lleida, Ed. de la Universidad de Lleida, 1996, p. 21.

mezcla con la voz poética inicial, y que reiterada y anafóricamente niega la evidencia de su vida, la "pesarosa saga", apartando la "soga" que por paronomasia transparece de la genealógica "saga". El discurso directo de los versos finales implica una suerte de "hors champ", un entorno, una sociedad, una madre o para decirlo con las palabras del prólogo de Pere Gimferrer "en estos poemas ocurren cosas" (9). Más allá del ejercicio de la imitación de una imitación -definición posible del *ekphrasis*- que caduca al final de estos primeros versos, se trata de salir de una relación unívoca que vendría a confortar aquí el modelo patriarcal.

"Clarooscuro" inicia un modo de relación entre pintura y poesía que se va a desarrollar con muy diversas variantes en los poemas siguientes. La mirada poética prolonga o amplía el recorte hecho por el pintor. En varios poemas notamos esas irrupciones de un sentido "contemporáneo" que modifican la mirada y ponen en marcha una dinámica de comprensión donde los personajes del cuadro podrían echar a hablar. Una trama densa hasta el texto final titulado "Mutantes" (111) y que crea una respuesta a distancia al "no quiera ser mujer":

*Falsas niñas
mujer y pájaro
pastoras en un campo de esfinges*

a punto de convertirse en gatos

*como si la mutación fuera uno
de los juegos infantiles,*

*la manera que tiene toda Alicia
de mirarse en el espejo.*

Del mismo modo, "La seducción" (27) parte de la presencia directa con el cuadro de *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello, y compromete nuestra percepción de lectores del siglo XX-XXI, llevándonos poco a poco a una lectura simbólica de los personajes presentes en la escena: el "temible dragón" para San Jorge es visto desde la parte femenina del poema "como si se tratara de un perrillo faldero". El contraste viene rematado por una construcción anafórica, definición de lo masculino y lo femenino, como campos bien definidos: "*Aquello que los hombres matan con violencia / las mujeres domestican con dulzura*", valorando implícitamente esta actitud sobre aquélla. El aforismo apenas reduce la distancia temporal que separa la fecha del cuadro de la fecha de la reflexión poética.

La misteriosa *Dama de Elche* (25-26) es aún más explícita en la relación que une pasado remoto y modernidad. Tras la descripción plástica de la

estatua, destaca un comentario que constituye una primera falsa conclusión determinista del poema:

*Todo en ella es pausado,
noble,
como corresponde a su condición*

Pasamos luego a un discurso que se dirige directamente a la Dama; de nuevo nos encontramos en situación de diálogo, donde la voz poética denota una identidad femenina no totalmente bajo control. La Dama de Elche sería una suerte de hermana mayor cuya ironía anuncia la rebelión muda de la encajera:

*Si no fuera
por esos ojos fríos
solemnes como el resto
pero apenas dilatados
esa mirada como desprendida
del contexto
y que el pasado
el servicio familiar
y la tradición
no pueden controlar por completo
anuncian tu modernidad*

*son el presagio de una sonrisa
llena de ironía*

que ninguna estirpe puede ocultar

Sin agotar los ejemplos que proporcionan los poemas, quisiera recalcar otro texto de gran impacto en el poemario: "Así nace el fascismo" (97) que se relaciona con *La lección de guitarra* (expuesta en 1934) de Balthus.

*En el campo de concentración
de la sala de música o ergástula
la fría, impasible Profesora de guitarra
(Ama rígida y altiva)
tensa en su falda el instrumento:
mesa los cabellos
alza la falda
dirige la quinta de su mano
hacia el sexo insonoro y núbil
de la Alumna*

*descubierta como la tapa de un piano
Ejecuta la antigua partitura
sin pasión
sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.*

*Así sueñan los hombres a las mujeres.
Así nace el fascismo.*

A la inversa de lo que pasaba en los poemas anteriores, la voz poética antepone la lectura subjetiva al mero *ekphrasis* y favorece el comentario. Por otra parte, éste multiplica los puntos de vista, abriendo el poema sobre un "campo de concentración" en tensión hacia el verso final, verso que duplica el título, pasando por una relación erótica sado-masquista del "Ama" y la "Alumna", unida a la visión de la esclavitud, en la palabra "ergástula"¹⁵. La escena pictórica extraña, intimista y erótica, como en tantos cuadros del pintor francés de origen polaco, perturba en sí, por el tratamiento del tema, tal vez por lo que quería decir Antonin Artaud cuando hablaba de la pintura de Balthus como de "una pintura de terremoto" bajo la calma ficticia¹⁶.

Perturba también por el aforismo final, separado por un blanco del resto del poema, que funciona en dos etapas: de nuevo se encierran los comportamientos genéricos en modelos definitorios y definitivos -"así sueñan los hombres a las mujeres"- insistiendo en un cuerpo femenino objetivizado, en un cuerpo bajo control, cuando por otra parte, emerge una reflexión sobre el fascismo, desvinculada por completo de lo representado en el cuadro.

Lo que llama la atención, porque estamos hablando de identidad, es sin duda la pérdida de cualquier carácter individual en los poemas y una sujeción a un determinismo social, llámese, por ejemplo, "estirpe" en "La Dama de Elche". Del mismo modo que cada una de las figuras femeninas de los cuadros conserva una parte misteriosa, los personajes poéticos carecen de nombre propio (ni siquiera la Gioconda escapa de la marca nominativa masculina), de identidad propia: incluso siendo Princesa, "nadie supo nunca / el nombre de la Princesa de Este" (17). Las representaciones escogidas convergen en la melancolía que difunde su presencia, como una máscara que velara para siempre una identificación posible. Parecen fijadas en posturas encantadas, como prisioneras a las que la voz poética intentaría despertar. Al punto de que lo humano corre el riesgo de desaparecer; los cuadros de Chirico o *El nacimiento del ídolo* (51) de René Magritte apuntan a esa fragmentación del cuerpo:

En su constitución se reconocen elementos diferentes

¹⁵ "Lugar donde vivían los trabajadores esclavos".

¹⁶ [Http://www.lemondedesarts.com](http://www.lemondedesarts.com).

(pero nadie reconocerá la impostura)

En la obra de de Chirico se le conoce como la época de los maniqués. Y las protagonistas de "Las musas inquietantes" (79) sufren esa fragmentación:

*Descabezadas, incompletas,
solemnes en pedestal ridículo
[...]
las musas domésticas
engordan
pierden un brazo
los cabellos
se quedan calvas*

En esas representaciones como clínicas de los personajes, resalta la vacuidad de los caminos emprendidos, así estos versos finales del poema sobre el cuadro de Magritte, *El nacimiento del ídolo*:

*Sabe
que la escalera no conduce a ninguna parte.
Solitario y terco
permanece en la explanada vacía
como un faro en la tormenta*

Como en los poemas ya aludidos, el punto de partida pictórico a la vez que ofrece lo visible ya elaborado -una representación vista a través del espectáculo de la pintura-, también permite a la voz poética descentrar la mirada: mirar desde una época hacia otra época, mirar hacia otro lado. Sólo en parte al servicio de la cuestión de la identidad femenina, este descentramiento de la mirada y la escritura poética debe permitir leer *Las musas inquietantes* más allá de los roles codificados de una ley patriarcal que petrifica los comportamientos y los seres. Este discurso poético feminista me parece ser sólo una etapa de la interrogación existencial que encierra el libro. Etapa de fundación tal vez pero no única, tampoco la más interesante por situarse dentro de un discurso literario ya muy explorado/explotado en este final del siglo XX, cuando se publica el libro. Etapa que deja paso en numerosas composiciones a un cuestionamiento distinto sobre formas, identidades, sobre lo enigmático del mundo en general y de lo femenino en particular.

inquietudes, convulsiones, metamorfosis

Estos ejemplos que se podrían completar con otros poemas de *Las musas inquietantes*, no dicen sino las varias aproximaciones de la poeta a los cuadros escogidos. Y más allá de una simple descripción indican pistas donde la

visión de la pintura se hace cada vez más subjetiva, como buscando en el cuadro una dimensión interior capaz de esbozar otra representación. Detrás del cuadro de un cuadro, la voz poética parece adentrarse en la propia materia pictórica para restituir parte de una comprensión nacida muy por dentro de la forma plástica. Es como si pasáramos y nos deshiciéramos de una lectura parafrástica del cuadro para conseguir una lectura metapoética, capaz de transmitirle al lector algo del yo del que describe¹⁷.

Dentro de esta perspectiva, los versos dedicados a *El origen del mundo* (75), poema y cuadro de Gustave Courbet¹⁸, dicen la forma y el imposible gesto de conocer la forma de "un sexo de mujer descubierto":

*perfecto en su redondez
completo en su esfericidad
impenetrable en la mismidad de su orificio
imposeíble en la espesura de su pubis
intocable en la turgencia mórbida de sus senos
incomparable en su facultad de procrear*

*sometido desde siempre
(por imposeíble, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos*

*genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor.*

Este poema podría servir de transición entre lo femenino -y su definición escurridiza- y el mundo -todos y ante todo el contemporáneo. Mundo y sexo femenino se unen por la forma -"redondez / [...] esfericidad"-, lo acabado -"perfecto [...] / completo"- y la necesidad que los enlaza uno a otro, sin mayor intermediario: "genera partenogenéticamente al mundo / que sólo necesita su temblor". Esta exposición no se identifica en ningún momento con un control cualquiera de lo que es el sexo femenino: lo recalca la impresionante anáfora de prefijos privativos -"impenetrable, imposeíble, intocable, incomparable". Y ello a pesar de un sometimiento evocado en la estrofa siguiente donde lo que sobresale es la violencia, uniendo a la lengua -"metáforas"- y al deseo, satisfecho o no, en un mismo forcejeo y sujeción. La libertad y la potencia que

¹⁷ Lo que Bernard Vouilloux llama el "descriptario" (le "descriptaire") en *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 111.

¹⁸ Señalo, de nuevo sin detenerme en ello -cf nota 4-, la relación del cuadro de Courbet con Jacques Lacan, quien tuvo en su estudio de sicoanalista *L'origine du monde*, pero velado por una cortina.

recupera paradójicamente el sexo femenino al final del poema deja paso a otras contradicciones, a otras convulsiones.

Pasando a otro grupo de poemas, podríamos decir que, coetáneamente a la suerte de neutralización de los personajes -ya considerada en ejemplos anteriores- mediante la fragmentación y la inmovilización a la que procede toda descripción, existe una dinamización que pasa sobre todo por el género pictórico del paisaje -el sexo de *El origen del mundo* es en parte un paisaje. Entre los pintores surrealistas, y sobre todo en alguien como Max Ernst, encontramos una reflexión sobre "un mundo convulso en el que las referencias se nos escapan y en el que los límites del yo apenas son distinguibles en el fluir continuo de las cosas"¹⁹. Tanto del lado de la pintura como del lado de la literatura, se cuestiona un mundo donde "la indentidad [...] ya no aparece como algo fijo, inamovible, sustantivo a la manera de Descartes, sino como algo fragmentario y plural"²⁰.

La apertura hacia una identidad si no convulsiva, sí catastrófica, está plenamente explotada por la voz poética de *Las musas inquietantes*. Poco a poco va desplegándose una mirada interior donde lo que está en juego es una confrontación entre fuerzas vitales y fuerzas de exterminio. El paisaje es portador de esos momentos de crisis: son las tormentas, los naufragios o una serie de paisajes después de la batalla. Los cuadros se hacen explícitamente metáfora de la vida como el "esquife" de "El naufragio" (39), sobre un lienzo de título homónimo de Turner:

*indefenso,
solo,
acosado por dos catástrofes: la catástrofe del cielo
ensorbecido que lanza luces crueles
y la catástrofe del mar*

*erizado de olas espumosas
como caballos locos*

perdido y zozobrando

Tanto la poesía como la pintura se hacen percepción interior de la catástrofe ya sea la guerra o la violencia de las fuerzas naturales. En ambas artes se agudiza la percepción de una violencia primitiva, primordial, capaz de arrasar con cualquier identidad, como retornando a un apocalipsis: "la luz apocalíptica ilumina restos retorcidos" en "Europa después de la lluvia" (45). Y aun cuando la visión parece invertirse en los versos finales de este mismo poema:

Pero quedamente

¹⁹ Oliva María Rubio, *op. cit.*, p. 190.

²⁰ *Idem*, p. 190.

*por debajo de las formas fosilizadas
y la confusión de restos,
se sospecha
la vida larvaria
que comienza a latir,
con un espasmo de horror.
Círculo infernal del eterno retorno.*

no deja de ser estremecedora la visión dantesca que predomina. Lejos de un retorno a la quietud, el "espasmo de horror" con el que se clausura "Europa después de la lluvia" (el cuadro fue pintado en 1942) señala la convulsión del mundo entre caos y vida que cobrará forma. Del mismo modo, "La mañana después del diluvio" (41) (a partir de un cuadro de Turner), antes de recrear un génesis, escenifica una suerte de aspiración del mundo:

*En el círculo enloquecido de las aguas pluviales
en el torbellino vertiginoso de las aguas marinas
lentamente, comienza a amanecer -a amainar-.*

*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
mientras las aguas
súbitamente amansadas
dejan de caer
dejan de rotar.*

Las descripciones que sobresalen dejan de lado el dibujo neto de lo figurativo para detenerse en los torbellinos y remolinos que deforman el espacio, lo vuelven elástico al punto de acoger formas metamorfoseadas, híbridas como las "mutantes", "pastoras en un campo de esfinges" ya citadas más arriba, o como el "hombre-pájaro", este ser nuevo de "Europa [...] masa indefinible de desechos" (45):

*Ha llovido magma hirviente
licuando las formas
(el hombre-pájaro que pende*

*solidificado, rehúsa mirarnos,
último reproche)*

Pasamos del lado de la transgresión y de la paradoja, tal como lo expresó también Magritte en sus cuadros. Lejos de resolver los enigmas o las dudas, la lectura de la pintura crea una zona intermedia e introduce una distancia más en la comprensión de lo representado. Detrás de la evidencia de la representación pictórica, la escritura poética consigue recuperar la parte más inestable, hasta incómoda para el lector, liberando energías que cuestionan nuestra mirada-lectura y pues nuestra percepción del mundo.

Todas estas reflexiones se sitúan en la perspectiva de un trabajo más amplio sobre la interdiscursividad y los lazos que reúnen poesía y pintura en el siglo XX²¹. Y aquí es interesante detenerse en un poemario de elaboración tan particular como *Las musas inquietantes* en el que la voz poética no deja nunca de explorar lo que Pere Gimferrer llama "nuestras galerías interiores". En esta dinámica, la página del poema adquiere un valor plástico como heredado de la mirada llevada sobre el espacio pictórico.

De hecho, la inquietud sentida desde el título del poemario es aquella que le quita la transparencia al texto poético para sugerir ambigüedades generadoras de posibles nuevas identidades. El paso sistemático por lo pictórico para conseguir lo poético desconcierta lo conocido, desestabiliza todo sentido unívoco y por lo tanto incita a la voz poética a que desenfoque las representaciones fijadas por la tradición, por ejemplo, en el caso de la definición de lo que es ser mujer. Incita también a la voz poética para que ahonde en las experiencias de otras orillas, y "verbalice los más ocultos sentimientos del ser humano".

²¹ Sobre la problemática de las relaciones entre poesía y pintura, puede leerse el libro que le dediqué a la obra de la poeta peruana Blanca Varela, titulado *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Ed. Verbum, 2003.