

REVISTA
de la
ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS



ACADÉMICOS DE NÚMERO

<i>Carlos Jones</i>	<i>Gerardo Caetano</i>
<i>José María Obaldía</i>	<i>Óscar Sarlo</i>
<i>Wilfredo Penco</i>	<i>Rafael Courtoisie</i>
<i>Jorge Arbeleche</i>	<i>Marisa Malcuori</i>
<i>Gladys Valetta</i>	<i>Magdalena Coll</i>
<i>Juan Grompone</i>	<i>Virginia Bertolotti</i>
<i>Ricardo Pallares</i>	<i>Beatriz Vegh</i>
<i>Gabriel Peluffo</i>	<i>Jorge Bolani</i>
<i>Adolfo Elizaincín</i>	<i>Hugo Burel</i>
<i>Angelita Parodi de Fierro</i>	

ACADÉMICA DE HONOR

Estela Medina

ACADÉMICOS EMÉRITOS

Alma Hospitalé

Daniel Vidart

CARGOS ACADÉMICOS

Presidente: Wilfredo Penco

Primer vicepresidente: Gerardo Caetano

Segunda vicepresidente: Beatriz Vegh

Secretaria: Marisa Malcuori

Tesorero: Oscar Sarlo

Bibliotecario: Rafael Courtoisie

DIRECTOR DE LA REVISTA

Wilfredo Penco

COMITÉ ASESOR

Marisa Malcuori

Rafael Courtoisie

Andrés de Azevedo

Andrés Echevarría

SEDE

Casa de Herrera y Reissig

Ituzaingó 1255 - Tel. 2915 2374 - Fax 2916 7460

www.academiadeletras.gub.uy | academiauruguayaletras@gmail.com

Montevideo - Uruguay

La revista se encuentra incluida en la base Dialnet
(dialnet.uniroja.es) de la Universidad de La Rioja, España.

ISSN: 1688-3543

Cuidado de la edición: Néstor Sanguinetti

Revista de la Academia Nacional de Letras
Nº 14 / Enero - Diciembre 2018

Diseño de portada: Alejandro Giorgi

REVISTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Año 11 / Nº 14 / Enero - Diciembre 2018

DOSSIER CRISTINA PERI ROSSI

Cuarenta años después de <i>Lingüística general</i> por Gabriela Marrón	7
Cristina Peri Rossi y la crítica literaria en el Uruguay de los años sesenta y setenta por María del Cristo Martín Francisco.....	33
La insensata geometría de la vida en los microrrelatos de Cristina Peri Rossi por Fernando Valls.....	45
Cristina Peri Rossi: cartas a su madre. Los avatares de la entrada forzada a la globalización por María Rosa Olivera-Williams	63
Violencia y ternura en la prosa carnal de Peri Rossi: <i>Todo lo que no te pude decir</i> por María José Bruña Bragado.....	73
Selección de textos	83
Bibliografía	97

AUGUSTO ROA BASTOS

Augusto Roa Bastos en Francia. Los <i>no lugares</i> del exilio por Norah Giraldi Dei Cas.....	113
Crónica de un exilio: Augusto Roa Bastos en Francia por Jean Andreu	125
Testimonio sobre Augusto Roa Bastos en Francia por Milagros Ezquerro y Michèle Ramond	129
Febrero de 1996: último coloquio francés en el que participó Augusto Roa Bastos por Carla Fernandes.....	130

ENSAYOS

De mar a mar. Morir escribiendo por Edmundo Gómez Mango	137
Acerca de la representación del tiempo y del espacio en el léxico por Sylvia Costa y Victoria Furtado	151
Sobre <i>vender humo</i> por Joaquín Flores González	165

SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

El pago y Felipe por José María Obaldía	191
--	-----



SUMARIO

nº 14

CUARENTA AÑOS DESPUÉS DE *LINGÜÍSTICA GENERAL*¹

Gabriela Marrón

CONICET – Universidad Nacional del Sur, Argentina

Et picta pandat spectacula cauda.

QUINTO HORACIO FLACO, *Satirae* II 2, 26

Los normales rara vez lo perciben.

Hermann RORSCHACH, *Laminae* VII

Comienza 1979, Uruguay transitará en junio el sexto año posterior al golpe de Estado, pero ignora que faltan todavía seis para que asuma el poder un presidente electo en las urnas. Aquel transatlántico sobre el que Peri Rossi ha visto por última vez el río grande como mar ya no existe: fue desguazado en un astillero italiano, seis meses después de haberla despedido en Barcelona aquel 20 de octubre de 1972. Hace solo un año y medio que la Transición española sustanció los primeros comicios tras la muerte de Franco, ocurrida en 1975; y si bien la hipótesis de lectura que procuraré demostrar en este trabajo no se inscribe en el campo de la crítica biográfica, la confluencia de coordenadas descripta resulta fundamental para comprender por qué, cuarenta años después de la publicación de esta obra,² ningún estudio crítico ha brindado todavía precisiones respecto a los motivos que permiten leerla como «un guiño a todas

1 Este trabajo se enmarca en la ejecución de proyectos de investigación subsidiados por la ANPCYT (PICT 2016 n.º 1012), el CONICET (PIP 2014-2016 n.º 00089), la SGCYT de la UNS (PGI 24/1227) y la SGCYT de la UNNE (17H014).

2 En la colección «Gules» de la editorial Prometeo (Valencia). Un fragmento del poemario apareció antes, en el n.º 2 de *Hiperión*, Madrid, otoño 1978, pp. 40-44. Vuelve a publicarse completo en *Poesía reunida* (2005). La única versión en otra lengua es la selección de poemas que Frederick H. Fornoff tradujo, como «General Linguistics», para el n.º 17 de *New Orleans Review*, Nueva Orleans, verano 1990, pp. 43-52.

las teorías sobre la poesía, [y] un guiño a los libros que se llaman *Lingüística general*» (Peri Rossi, 2007, p. 28).³

La primera aproximación formal a la lectura del poemario surge apenas ocho meses después de su edición, en la reseña titulada «Las investigaciones paralelas», que Rosa María Pereda (1979) publica en el semanario *Triunfo*; la segunda, bajo el título «De la pasión al conocimiento» y la firma de Enrique Molina Campos (1980), aparece en el mes de febrero, en la sección de críticas y notas bibliográficas de la revista *Nueva Estafeta*. A su vez, durante el breve período que media entre ambos acercamientos liminares al texto, Joaquín Marco —responsable del apartado «Poesía» en *El año literario español de 1979*— plantea la siguiente pregunta: «¿Deberemos incluir también aquí *Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi, la poeta uruguaya, nacionalizada española y barcelonesa de adopción?» (p. 64), la respuesta es afirmativa: «El libro no desentona del momento hispánico. Intelectualizado, parco en imágenes, efectivo en el lenguaje; sus versos caen en ciertos prosaísmos debidos, tal vez, a una exagerada contención» (p. 64).

Para comprender mejor los rasgos del horizonte de expectativas correspondiente a la publicación de *Lingüística general*, resulta útil la siguiente síntesis de las reseñas de Pereda y Molina Campos: «coinciden al considerar esta obra como una de sus mayores muestras poéticas, situada entre el apasionamiento y la reflexión, y en la cual las supuestas “faltas” anteriores (acumulaciones de adjetivos, enumeración caótica) están atemperadas» (Martín Francisco, 2016, p. 227).⁴ En efecto, si bien Molina Campos (1980, p. 90) sostiene que *Lingüística general* comparte con *Diáspora* (1976) y *Descripción de un naufragio* (1975) la exploración temática del erotismo, la indagación estética y el testimonio revolucionario, también valora positivamente que se haya distanciado de las «acumulaciones» y «cho-

3 Respecto a la interpretación del título, María del Cristo Martín sostiene: «Para explicar cómo y por qué Peri Rossi realiza este guiño —que podríamos entender en un sentido paródico— debemos dirigirnos hacia ese contexto sociocultural que lo envuelve y lo hace posible. [...] No hay que olvidar [...] el estrecho vínculo que unía al estructuralismo con la izquierda [...] era imposible ser progresista o ser moderno y no ser estructuralista» (2016, pp. 231-232).

4 En uno de los mejores ensayos iniciales sobre la obra poética de Peri Rossi, el crítico uruguayo Hugo Verani también se refiere al poemario, en términos similares: «En *Lingüística general* la experiencia del amor anticonvencional asume una formulación más honda y reflexiva» (1982, p. 21).

ques» frecuentes en las obras anteriores, cuyo «frenesí» aproximaba al «surrealismo». Siguiendo un razonamiento similar, en su *Antología de la poesía española contemporánea de los 70*, Mari Palomero (1987) define *Lingüística general* como «un intento de objetivación del poema por medio de la palabra desnuda, y de la emoción reprimida» (p. 158), proceso en el que destaca la exactitud rítmica del verso por el uso de las aliteraciones.

Pese a la convergencia observable entre las opiniones críticas hasta aquí relevadas, creo que la descripción más cabal del poemario, en el contexto inmediato de su edición, es la de Ana María Moix: «Cristina Peri Rossi se me presenta como el título de su último libro, o sea, como un “tratado”, [...] diríase que es una persona muy racional, fría, sensata, y que tiene las cosas muy claras. Pero, inmediatamente, deja de parecerse al título del libro para ser como el libro» (1980, p. 58).

Finalizado este sucinto repaso de las primeras lecturas ante la publicación de *Lingüística general*,⁵ vale la pena preguntarse hacia qué horizonte cultural de referencia pudo haber orientado Peri Rossi la construcción simbólica de la *voz* que vertebra este poemario: es decir, una obra que no solo manifiesta la ambigüedad inherente a su carácter de artefacto lingüístico,⁶ sino que además explora el potencial lúdico de esa condición ontológica, como recurso expresivo

5 He procurado abordar la lectura de ese material crítico como relevamiento de fuentes; podría fundamentar esta decisión metodológica recurriendo a las obras de Pierre Bourdieu o de Roger Chartier, pero considero más apropiado citar lo que explica Peri Rossi (1981) en el prólogo a su traducción de la *Oda a Picasso* de Jean Cocteau: «Hay textos cuya comprensión cabal y por tanto el grado más alto de placer solo se obtienen con un conocimiento muy minucioso y profundo del entorno en que fueron escritos, entorno muy amplio que abarca desde los hechos políticos y sociales hasta los detalles de ambiente: la decoración de los cafés, las canciones en boga, los titulares de los diarios de la época, la índole de los proyectos soñados por los artistas. Todo lo que constituye el contexto de una obra y del cual fluyen los sobreentendidos» (pp. vii-viii).

6 Cf. la cita de Alejandra Pizarnik que Verani (1982) incluye como epígrafe en su trabajo: «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces» (p. 16). Pizarnik utiliza ese sintagma dos veces en el poema «Piedra fundamental» (*El infierno musical*, 1971), y Peri Rossi lo ha citado en numerosas oportunidades, cf. Gómez-de-Tejada (2017, p. 29): «Escribo con mis voces, no con mi voz, y si mezclo géneros y a veces soy muy lírica en novela y muy narrativa en un poema es justamente para afirmar la libertad del arte».

e instrumento de praxis política.⁷ Resulta sintomático, por ejemplo, que los pasajes más citados de *Lingüística general* hayan sido, inicialmente, justo los que revelan mayor afinidad con el género discursivo implícito en el título, es decir, los que articulan esa clase de enunciados teóricos con los que la tribu académica parece sentirse más cómoda al conversar: «investigaciones» (Pereda), «conocimiento» (Molina Campos), «intelectualizado, efectivo» (Marco), «objetivación» (Palomero). De hecho, la pregunta que motiva e impulsa la hipótesis vertebral de este trabajo surgió a partir de esa constatación: ¿por qué alguien capaz de escribir siempre con el estilo de la emoción que desea suscitar (Castagnet, 2016, p. 10) habría considerado necesario utilizar precisamente *esa* voz para crear *este* libro? Una vez planteada la pregunta, recordé que, cuando Pizarnik escribe: «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces», de inmediato añade: «También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más»; y como en todo proceso poéticamente lógico, la intuición se anticipó a la intelección. Dos décadas antes de que apareciera *Lingüística general*, Octavio Paz —autor cuya obra crítica y poética Peri Rossi ha frecuentado— había escrito:

Es verdad que las definiciones científicas pueden ser utilizadas en un poema (Lautréamont las empleó con genio). Solo que entonces se opera una transmutación, un cambio de signo: la fórmula científica deja de servir a la demostración y más bien tiende a destruirla. El humor es una de las armas mayores de la poesía. (Paz, 1956, p. 39)

I.

Si bien esta propuesta de lectura transitará solo uno de los múltiples trayectos que ofrecen las páginas de *Lingüística general*, se centrará particularmente en el análisis de la poética enunciada en los nueve

7 Véase este testimonio de Peri Rossi: «Cuando yo llegué aquí, tenía 29 años, y España me pareció horriblemente atrasada con relación a de donde veníamos nosotros. Aquí no habían leído a Virginia Woolf, no sabían quién era Salinger, no habían leído a Dylan Thomas. Es decir, el mundo referencial de uno no estaba: no habían leído a los existencialistas, no habían visto las películas que nosotros habíamos visto. Yo sentí que había viajado en el espacio y que viajando en el espacio había viajado en el tiempo. [...] Ahora yo me doy cuenta de que solamente la locura me hizo publicar determinadas cosas aquí que no podían ser entendidas. La literatura seguía siendo decimonónica aquí en España» (San Román, 1992, p. 1042 [entrevista de 1986]).

poemas iniciales. En principio resulta adecuado seguir la sugerencia del título y presentar un esquema que permita apreciar su estructura:

I	«Lingüística general»	35 poemas (8 + 1 + 26)	8 poemas
			1 poema
			26 poemas
II	«Cuaderno de navegación»	21 poemas	26 poemas
III	«Travesía»	5 poemas	(21 + 5)

Como es posible observar en la primera columna, el libro consta de tres secciones, tituladas «Lingüística general», «Cuaderno de navegación» y «Travesía». La inicial, que es la más extensa, abarca treinta y cinco poemas; la segunda, veintiuno; y la tercera, solo cinco. Los ocho primeros textos conforman, junto con «Navegación», un prefacio introductorio a la totalidad del libro; en correlación con ello, la cantidad de poemas incluidos en «Lingüística general» resulta equivalente a la sumatoria de los distribuidos en las restantes dos secciones.

En este apartado, plantaremos la posibilidad de leer los ocho poemas iniciales como una unidad semántica, tanto en atención a la disposición secuencial de sus componentes, como a los distintos vínculos que el conjunto establece con su principal hipotexto: un artículo de Harald Weinrich (1968), titulado «Observaciones lingüísticas sobre la lírica moderna» y publicado en el número 17 de *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*.⁸

El poeta no escribe sobre las cosas,
sino sobre el nombre de las cosas.
(*LG*, poema 1)⁹

[Las lenguas nos permiten] hablar de las cosas que se encuentran en el mundo. Sin embargo, el lingüista conoce, más allá de esos lenguajes particulares, una forma diferente de habla. Una forma que hace su aparición cuando hablamos sobre las lenguas y no sobre las cosas, esto es, un lenguaje sobre el lenguaje, metalenguaje. (Weinrich, 1968, p. 640)

8 Publicación del Instituto Cultural Colombo Alemán de Bogotá, editada entre mayo de 1960 y junio de 1984; sobre el tema, cf. Zuluaga (1989).

9 Cito por la primera edición de *Lingüística general* (*LG*), consignando título y versos, cuando se trata de fragmentos de poemas. Cuando se presentan diferencias con respecto a la versión que integra *Poesía reunida*, se aclara en nota al pie.

Peri Rossi (2007, pp. 28-29) ha señalado que este primer poema es «programático», se complementa con el 5, y enuncia una «poética»:

Escribo porque olvido
y alguien lee porque no evoca de manera
suficiente.
(LG, poema 5)

Mallarmé escribe: «Digo ¡flor!, y del olvido hacia el que mi voz arroja toda figura, surge musicalmente ella, ella que es algo muy diferente de todos los cálices conocidos, ella, la linda idea misma, ella la que está ausente de todos los ramos de flores». ¹⁰ [...] Esa flor es la flor como palabra, como forma musical e idea, [...] como metafenómeno. Mas para captar la plenitud de la palabra *flor*, es necesario una condición: la palabra debe ser aislada, o por lo menos no debe aparecer en estrecha unidad con una frase, porque la fuerza semántica que tiene la palabra como tal sería reducida por la determinación limitante del contexto. Esa fuerza semántica que puede desplegar la palabra, cuando ha cumplido la condición anterior, es llamada por Mallarmé y sus seguidores: evocación. (Weinrich, 1968, pp. 641-642)

El poema 7 no solo desarrolla el mismo tema que el 5, sino que además profundiza su tratamiento, recurriendo al fragmento de la «Antioda» de João Cabral de Melo Neto, que Weinrich incorpora como ejemplo en su artículo:

Es bueno recordar —frente a tanto olvido—
que la poesía nos separa de las cosas
por la capacidad que tiene la palabra
de ser música y evocación
además de significado
cosa que permite amar la palabra *infeliz*
y no el estado de desdicha.
Todo lo cual podría no volver a ser dicho
si el lector

10 Cf., a su vez, el poema 28 de LG: «Ella es ella más todas las veces que leí / la palabra *ella* escrita en cualquier texto / más las veces que soñé *ella* / más sus evocaciones, / diferentes a las mías»; agazapadas, tras el comienzo del poema, aguardan las primeras palabras del *Carmen* 58 de Catulo: «*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, / illa Lesbia quam Catullus unam*».

—tan desmemoriado como cualquier poeta—
recordara un poema de João Cabral de Melo Neto:

Flor es la palabra
flor, inscrita
como verso en el verso,
que leí hace años,
olvidé después
y hoy he vuelto a encontrar
como tú, lector,
haces ahora.
(LG, poema 7)¹¹

La lírica, desde Mallarmé, ha comenzado a descubrir una nueva dimensión. Ya no se trata, o por lo menos no exclusivamente, de representar el mundo mediante una mimesis intuitiva o un protocolo estrechamente realista. Se trata de la lengua, tal vez solamente de ella. [...] El poema *Antioda* del lírico brasileño João Cabral de Melo Neto [...] se puede considerar como una respuesta semántica a las flores de Mallarmé. En ese poema se hallan estos versos: *Flor es la palabra / flor, inscrita / como verso en el verso.* (Weinrich, 1968, p. 642)

Nótese que, en realidad, la corroboración de la tesis expuesta no ocurre solo en la segunda mitad del poema 7, sino fundamentalmente en los diez versos iniciales, donde la palabra *infeliz* («aislada» por la versalita, e incluso por la construcción sintáctica),¹² junto con la repetición de las sílabas «di» y «do» en ciertos términos, remite a la «desdichada (*infelix*) Dido» del poema virgiliano.¹³ La sintaxis del texto de João Cabral de Melo Neto permite comprender que «flor» y «verso» son palabras (nombres) y no flores, ni versos concretos

11 En *Poesía reunida*, entre los versos 18 y 19 se agrega otro, que incorpora el vocativo «lectora».

12 Cf. Weinrich (1968, p. 644): «Baudelaire escribe: “La gramática, aun la árida gramática se convierte en algo así como magia de la evocación, y las palabras resucitan materialmente en carne y hueso...”». También Novalis había hablado ya de conjuro en un contexto similar, y había llamado mago al poeta».

13 Cf. Verg. *Aen.* 4.68-69: «*uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta*». La evocación etimológica de Dido —que remite al pasaje de la *Eneida* donde Virgilio recupera el símil de la cierva herida, usado también por Lucrecio en *Sobre la naturaleza de las cosas*— se enlaza con la triangulación «deseo / creación poética / bisonte que huye», recurrente en esta y otras obras de la autora.

(cosas).¹⁴ Sin embargo, al resaltar la dimensión fónica del fenómeno, conjurando un personaje tan relevante de la tradición literaria occidental, Peri Rossi muestra que la relación de intertextualidad establecida entre *Lingüística general* y el artículo de Weinrich es de naturaleza polémica. A ello obedece, en el poema 6, la precisión en el uso del término «objetos» (*ob-jectum*, ‘poner delante de algo’):¹⁵

Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar
no están.
(LG, poema 6)

Es lógico que ante la fuerza propia de las palabras y expresiones, los objetos de la poesía lleguen a ser relativamente poco importantes. La poesía está en su ausencia. La ausencia de los objetos es la condición para la presencia de las palabras. (Weinrich, 1968, p. 642)

Revisados los vínculos existentes entre el comienzo de *Lingüística general* y su hipotexto a partir del primer poema de la colección, hemos propuesto la lectura de los numerados como 5, 6 y 7, donde señalamos el desarrollo progresivo de la misma temática y, a su vez, mostramos cómo Peri Rossi articula la dimensión fónica y etimológica del material verbal con que trabaja, para conjurar el espesor simbólico de *objetos*, que si bien no son *cosas*, distan de ser meros *nombres*. A continuación, verificaremos la presencia del mismo procedimiento en los poemas 4, 3 y 2.

14 El título completo es «Antioda (contra la poesía dicha profunda)», *Psicología de la composición*, 1945. La expresión que acompaña la cita puede ser una alusión irónica a *La rosa profunda* (1975), y al homónimo poema de Borges: «rosa profunda, ilimitada, íntima, / que el Señor mostrará a mis ojos muertos». Ese libro incluye el poema «Inventario», construido a partir de la misma aliteración que utiliza Rimbaud en un poema de *Iluminaciones*, titulado «Infancia». Sobre el tema, cf. el testimonio de Peri Rossi: «Cuando Borges dice “yo soy el otro” no ha habido nunca en ningún ensayo una crítica que se acuerde que lo dijo Rimbaud primero. [...] No puedes confiar en una crítica que no va a las fuentes, que no coteja, que no es comparada. [...] Imagínate lo que es en Hispanoamérica que tú cites a Virgilio y nadie lo haya leído. Un escritor siempre es una resonancia de otros escritores, incluso de uno mismo» (Vich Flórez, 1992, pp. 231-232).

15 Todas las referencias etimológicas consignadas en el desarrollo de este trabajo pueden verificarse en el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas.

Aster

La primera palabra de cualquier poema
 es la inconsciente portadora
 de fábulas anteriores y olvidadas
 y traslada hacia el futuro
 una pequeña constelación de animales familiares
 y fraternos.
 (LG, poema 4)

Todo poeta sabe que se encuentra al final
 de una tradición
 y no al comienzo
 (LG, poema 3, vv. 1-3)

No se trata de que aquí haya un poeta y allá un campo o un jardín de flores para que nazca el poema. Entre el poeta y las flores, hay siempre un mundo poético, en el cual existen, por ejemplo, poemas sobre flores. Poemas sobre rosas y lirios, sobre asters, anémonas... Todos tenemos presentes esos versos, y los líricos saben que están al final y no al comienzo de una tradición. Por eso ellos imaginan [...] una clase completamente nueva de rosa [...], el aster del poema es, como en el conocido poema de Gottfried Benn, un «oscuroasterlilaclaro» que el cirujano arroja en el pecho abierto del conductor de un carro de cerveza ahogado. Y si esto no es suficiente, entonces quizá se escriba, como lo hizo Pierre Garnier, lírico experimental francés, traductor de Benn, un poema-montaje en forma de ideograma elaborado a máquina con las letras siempre repetidas de *little aster*. (Weinrich, 1968, pp. 640-641)

En el apartado inicial de su artículo, Weinrich (1968, p. 643) realiza un pequeño esbozo de la historia poética de la flor en la lírica moderna, para mostrar cómo su aparición en los textos fue circunscribiéndose cada vez más a sus contornos lingüísticos. Es precisamente en el desarrollo de esa explicación donde aparecen no solo las palabras que Peri Rossi luego reordena y coloca en los versos iniciales del poema 3, sino también la primera palabra del poema 4, cuyo vínculo con la «pequeña constelación» —a través de la referencia al poema «Kleine Aster»— resulta ahora más fácil de apreciar. Por otra parte, como Weinrich menciona que, con la repetición de las letras que conforman el sintagma *little aster*, Pierre Garnier elaboró un ideograma, Peri Rossi conjura —a través del hipotexto— un nuevo espesor sonoro y visual en torno a la primera

palabra del poema 4: no solo porque la forma contracta de *little* es *li'l* —homófono del nombre incluido en la dedicatoria de *Lingüística general*, «Para Lil»—, sino también porque en nuestra lengua *aster*, *lirio* y *lila* son formas alternativas para referirse a la flor de lis.¹⁶ Es en ese sentido, por lo tanto, que la palabra *aster* se revela como portadora de «fábulas» (de *fabula*, ‘hablar’; y esta de *for*, como ‘hado’ y ‘fatal’) «anteriores» (resonancia de *anthos*, ‘flor’) y «olvidadas» (de *ob-livisci*, ‘oscurecerse’, ‘deslizarse como algo espeso’). Y esa es, a su vez, la «pequeña constelación» que vincula las referencias del poema con el simbolismo francés, y con la poesía concreta de la década del cincuenta:

Poesía concreta, así pues, no quiere decir otra cosa que poesía lingüística. Por lo tanto, es consecuente que Gomringer en sus observaciones teóricas se refiera a la tradición de la reflexión lingüística en la lírica moderna esbozada en este ensayo, y que cite en relación con esto un par de versos de Mallarmé, de «Un coup de dés» [...]: *Rien n'aura lieu / excepté peut-être / une constellation*. (Weinrich, 1968, p. 657)

Weinrich (1968, pp. 647-648) relaciona la noción de «constelación» con la de «paleta de palabras» (elaborada por Paul Valéry) y la de «campo semántico» (como metáfora científica), en tanto aproximaciones —o «reflexiones lingüísticas»— diferentes a un mismo fenómeno. La idea de que el poema es una estructura organizada a partir de la integración asociativa de algunas palabras —cuyo proceso creativo se desarrolla adentro del lenguaje, o bien, según Valéry, al borde del lenguaje— vertebró el poema 2:

Ningún poema sobre la puesta de sol
 llamada también ocaso
 o atardecer
 trata en sí de la puesta de sol
 sino de las refracciones idiomáticas
 de un ocaso que en nuestra lengua tiene
 reminiscencias de **azar**,
 que por otra parte recuerda al **azor**,
 sin el cual, difícilmente, existe el atardecer.
 (LG, poema 2)

16 El «aster» de *Lingüística general* se relaciona también con la «flor de lis» del poema de Rimbaud, «Lo que se dice al poeta a propósito de las flores», mencionado a su vez en el texto de Weinrich (1968, p. 641).

Obsérvese la primera secuencia de palabras asociadas, que se ubica al final de los primeros tres versos, y cómo la autora incorpora luego el par *azar/azor* entre los dos últimos componentes, al repetir el encadenamiento semántico inicial. Una vez más, la carga etimológica y simbólica profunda de las palabras desempeña un papel fundamental para lograr la evocación —o *provocación*—¹⁷ buscada; no obstante, la dimensión fónica y lúdica subyacente tras el posible periplo también se revela imprescindible para lograr que vislumbremos ciertos objetos sin que medie el filtro de la razón. Si pensamos en términos lingüísticos el recorrido propuesto por la constelación del poema, por ejemplo, todo análisis falla al intentar explicar la relación entre el *azor* y el *atardecer*:

puesta de sol	→ caída del sol	→ de <i>occasus</i> (<i>ob-cado</i>)	→ OCASO
ocaso	→ <i>ocasión</i>	→ de <i>occasio</i> (<i>ob-cado</i>)	→ AZAR
azar	→ [similitud fónica]	→ AZOR	
azor	→ [?]	→ ATARDECER	

Sin embargo, es precisamente allí, ante la aparente ausencia de relación lógico-causal, donde el artificio poético revela su eficacia simbólica. Si abandonamos el esquema propuesto en el cuadro, si nos alejamos de las flechas que ordenan la secuencia, si volvemos a leer las palabras *en* el poema, y el poema *en* el poemario, sentimos que tras la sucesión: poeta, cosa, nombre, puesta, azar, caída, sino, alas, aves, caza, pasa, azor, volver, altura, parte, vuela, mente, acaso, nuestra, sombra, difícil, lengua, solo: surge Huidobro.¹⁸ Una vez

17 Véase este testimonio de Peri Rossi: «Yo te diría que la función fundamental es la provocación [...] en el sentido de despertar todas aquellas cosas que están en el subconsciente del lector y que forman parte de su tradición cultural [...]. A mí me interesa que la afluencia le sugestione. Esto está en el acervo: es lo dormido, lo latente, que, de repente, se despertará como un fuego de bengala. El poeta (que escribe para el mejor lector) coloca la palabra en una caja de resonancias» (Golano, 1982, p. 49).

18 Cf. el poema de *LG* titulado «Poética», donde se retoma la idea del poema 3: «(escribo hacia el pasado): / el que inventa / solo descubre una tradición» (vv. 6-8); pero se rectifica el hipotexto, que ya no es lingüístico, sino literario, a través de Octavio Paz (1974, p. 70): «Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales». La etimología de *inventar* es encontrar (de *in-venio*, 'ir hacia', 'hallar').

sentida la presencia de *Altazor*,¹⁹ queremos explicarla; pero entonces el poema se escapa, y emerge la razón, desde las más oscuras convenciones lingüísticas, para informarnos que, sin el vértigo creativo del arte, no existiría la palabra *atardecer*:

Se dice que la palabra «atardecer» fue inventada por Núñez de Arce; si esto es cierto, es indudable que la palabra se difundió, por un lado, porque no resultaba aberrante dentro del sistema español (ya que hacía pareja con el ya existente «amanecer») y, por otro lado, porque la invención fue aceptada por otros individuos, llegando de este modo a convertirse en elemento constitutivo del sistema. Pero no resulta que alguien haya aceptado el término «ombrajoso» por «sombrió», «umbroso», creado por Azorín sobre el modelo del francés *ombrageux* (que además significa otra cosa); y tampoco se ha aceptado el término «solidaridad», de Andrés Bello, aunque formado regularmente sobre modelos españoles como «contrariedad», «arbitrariedad»: en este caso, el uso ha aceptado «solidaridad», cuyo modelo es el francés *solidarité*. La comunidad lingüística ejerce sobre el habla una doble acción, un doble «control»: limita la invención y, por otro lado, acepta o rechaza las novedades, de acuerdo con normas que es muy difícil investigar y que, por lo común, se relacionan con razones de prestigio cultural, pero también con razones de claridad de la expresión, de comodidad, expresividad, etc. (Coseriu, 1986, pp. 71-72)²⁰

En este punto, la ambigüedad se torna inquietante. ¿La intelección del poemario requiere descifrar claves tan complejas? ¿La ventana abierta por la lingüística está a la altura del azor? ¿Obedece al azar que Coseriu después de atribuirle a Núñez de Arce la invención de *atardecer*, se refiera a una palabra creada por Azorín? ¿La mención de Andrés Bello nos acerca de nuevo a la tierra del autor de *Altazor*? ¿Debemos leer este posible intertexto lingüístico a través

19 Cf. Rodríguez Sánchez (1973, p. 19): «Altazor, el ave de las alturas, la que puede elevarse más que ninguna otra, y que anida en las cimas, en las cumbres nevadas de los más altos picos. El ave que divisa y otea más universo que las demás pero que también es ladrón de presa alta, que amedrenta, que azora a las otras».

20 La cita de Coseriu pertenece a un libro publicado en 1951, en edición mimeográfica muy limitada, como parte de un manual para los estudiantes de lingüística del Instituto de Profesores Artigas, cf. Coseriu (1986, p. 7). Sobre el tema, cf. Dejbord (1998, pp. 218-219); y Peri Rossi (2017, p. 32): «Yo era un bicho raro, la alumna preferida del lingüista Coseriu, pero como él decía, por tener intuiciones de escritora, no por seguir el curso silenciosamente (no dejaba hablar a nadie, salvo a mí)».

del lente propuesto en el título del libro? En principio, puesto que no es necesario haber leído el texto de Coseriu para establecer el vínculo con el poema de Huidobro, podemos serenarnos y contemplar la posibilidad de que este sea, precisamente, uno de los guiños propuestos por *Lingüística general*. Si bien en el poema 2 Peri Rossi explora tanto la dimensión fónica, como el componente etimológico del ocaso y sus derivaciones, el sustrato activado por el artefacto literario es de orden cultural. Algo similar sucede también con el poema 3, cuando el guiño etimológico se enlaza con símbolos que trascienden el imaginario de nuestra cultura:

por lo cual cada palabra que usa
 revierte,
 como las aguas de un océano inacabable,
 a mares anteriores
 –llenos de islas y de pelícanos
 de plantas acuáticas y de corales–
 del mismo modo que un filamento delicado
 tejido por una araña
 reconstruye partes de una cosmogonía antigua
 y lanza hilos de seda hacia sistemas futuros,
 llenos de peces dorados y de arenas grises.
 (LG, poema 3, vv. 4-14)

Un «filamento delicado» es un «hilo» (*filum*), «delgado» (*delicatus*), por eso la araña que reconstruye un tejido (*textum*) —o un texto— sobre el que descansa una *cosmogonía antigua*, lanza finos hilos de seda hacia *sistemas futuros*. La ausencia de vínculo etimológico entre las «aguas», los «mares» y el «océano» se sustituye a través de la adjetivación («inacabable», «anteriores»), que no solo nos recuerda la infinita corriente circular del océano homérico, sino también al «Mar Dulce», descrito por Juan Díaz de Solís y por otros fabulosos viajeros;²¹ puesto que «cada palabra quiere decir lo que significa en el diccionario de la lengua, más todas las reminiscencias y evocaciones que tiene la historia de su uso, de su empleo» (Peri Rossi, 2008).

21 Acerca del tejido cosmogónico como metáfora metapoética, el río Océano como borde del tapiz, y su vínculo con la tradición órfica, cf. Marrón (2011, pp. 175-183).

II.

La principal polémica que *Lingüística general* entabla con el artículo analizado gira en torno a la figura del poeta lírico moderno, que para Weinrich (1968, p. 648) es prácticamente un lingüista y, según Peri Rossi, se parece al profeta y «aspira a salvarse de la muerte / a través del verbo» (*LG*, poema 8, vv. 6-7). La misma idea atraviesa los versos finales del siguiente texto, que se titula «Navegación» y constituye una respuesta a las dudas de Weinrich respecto al rumbo de la lírica moderna, cuando pierde la fe en el poder de las palabras y se inclina a un mutismo cercano al límite de su propia existencia: «Uno se pregunta, ante cada nuevo volumen de poesía que aparece, si puede continuar todavía. Pero también se puede con Adorno hacer la contrapregunta: ¿Es necesario continuar?» (Weinrich, 1968, p. 654). Once años después, *Lingüística general* se presenta no solo como afirmación de esa necesidad: hay que seguir escribiendo, desde el exilio y después de Auschwitz; sino también como un particular programa poético: «Navegar es necesario, / vivir no».²²

Weinrich, que vislumbraba como horizonte posible el camino emprendido por la poesía concreta, finalizaba su artículo planteando, precisamente, la necesidad de revisar los preconceptos modernos que liberaban a la lírica de todo compromiso social. El primero en seguir la propuesta parece haber sido el escritor español Felipe Boso, con el poema «*imber* o materia de septiembre», publicado en el n.º 256 de la revista *Papeles de Son Armadans*, en julio de 1977. Del mismo modo que Peri Rossi, Boso también parte de un texto de Gottfried Benn citado por Weinrich (1968, p. 639):

«La gente piensa a menudo que las cosas suceden así: un joven o una muchacha está frente a una puesta de sol o ante un brezal, el paisaje le produce una sensación melancólica y entonces nace el poema. No, un poema no nace así. En general muy raras veces nace un poema, un poema se hace». Desde que Baudelaire introdujo en Europa la poesía de Edgar Allan Poe, y él mismo adhirió a la norma de que un poema se debe construir como una proposición matemática, la atención de los poetas se concentra sobre la hechura.

22 Se trata de la traducción del lema latino correspondiente al semanario *Marcha*, cf. Alfaro (1984). Acerca del uso de la expresión en el poema, cf. Peri Rossi (2007, pp. 29-30). El lema de *Marcha* era, a su vez, el de la *Liga Hanseática*, una confederación marítima establecida en el siglo XII e integrada por países del norte de Europa. Sobre las diversas traducciones del sintagma, y su atribución original a Pompeyo por parte de Plutarco, cf. González Vaquerizo (2014).

Pero no elige como tópico la «puesta de sol» [*Sonnenuntergang*], sino el «brezal» [*Heidelandschaft*]; y tampoco parece interesarse por el programa estético de la lírica anterior al siglo xx, sino por la actividad descripta precisamente en este pasaje:

No fue un *happening* absurdo cuando, en el tiempo del dadaísmo, algunos autores convocaron una reunión ante la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, en la cual [Luis] Aragón leyó párrafos del pequeño diccionario Larousse. El surrealismo ocasionó, en cierto sentido, un retroceso ante esta semántica poética del movimiento dadá, en tanto que, aún bajo el dictado del subconsciente en la escritura automática, la sintaxis recupera sus derechos. (Weinrich, 1968, p. 630)

El poema experimental de Felipe Boso tiene catorce versos, pero solo uno por página, acompañado, a su vez, por dos definiciones tomadas del diccionario: una colocada en la parte superior de cada página, y la otra en la inferior. Al final del poema, las siguientes palabras conforman el «índice»: podredumbREA, costumBREA, azumbREak, fieBREca, herrumbREcha, cazumbREsca, tÍmbREtador, COBREte, estambREte, dolobREvedad, lieBREzo, salumbREGma, peseBREventín, y peldefebREviario. Cada palabra es en realidad dos; cito solo el contenido correspondiente a la primera página, para que se comprenda mejor la propuesta visual del poeta:

substancia viscosa de color r
ojo oscuro que se obtiene ha
ciendo destilar al fuego la m
adera de varios árboles de la
familia de las coníferas

el arce parecidamente azul

sentimiento hondo y no comuni
cado

La definición superior corresponde a la palabra *brea*, y la inferior, al término *podredumbre*. Tras ensayar múltiples y diversas lecturas en torno al texto, he llegado a la conclusión de que *Lingüística general* constituye también una respuesta a este primer diálogo entablado entre Boso y Weinrich, ya que los textos 9-17²³ del libro están contruidos a partir del léxico que aparece en varias de esas definiciones. Resultaría imposible analizar el poema de Boso en el marco de los objetivos planteados en este trabajo. No obstante, los lineamientos generales de su propuesta pueden inferirse a partir del título: *imber*, que en latín significa «lluvia», y forma parte de la etimología de *septiembre* (*september*, de *septem* e *imber*). El séptimo mes del calendario romano —que actualmente es el noveno— era el más lluvioso; por eso su «materia» verbal aparece representada, en el poema de Boso, por la sílaba *bre* (de *imber* en acusativo plural: *imbres*), común a todas las palabras del índice. La primera de ellas, según el orden de lectura propuesto, es «lieBREZO», ubicada en el noveno lugar (como septiembre en nuestro calendario). Si ordenamos alfabéticamente los términos que comienzan con *bre*, observamos que *brezo* (lieBREZO) ocupa el último sitio, y *brea* (podredumBREa) el primero. La definición de *brezo*, en el *Diccionario Enciclopédico UTHEA*, aparece junto a la foto de André Breton (iniciador, con Luis Aragón, del Surrealismo); y la de *podredumbre*, en cambio, al lado de la correspondiente a Edgar Allan Poe: «los líricos saben que están al *final* y no al *comienzo* de una tradición» (Weinrich, 1968, p. 640). Mientras Boso construye su artefacto poético a partir del término *brezo*, tomando como referencia la experiencia dadaísta de Breton,²⁴ Peri Rossi, en cambio, compone el tercer poema de *Lingüística general* a partir de la «puesta de sol», y se inscribe en la estética creacionista de Huidobro. Como veremos en el apartado final, la brecha existente entre ambas propuestas resulta cada vez mayor.

23 Cf., por ejemplo, los siguientes versos: «Pero sé, en cambio, / estoy completamente segura / de que había un arce azul / el día que te conocí» (*LG*, poema 9); y «Del cual se dependía / una resina / destilada / lentamente / con un sentimiento no comunicado / como un pensamiento / solo» (*LG*, poema 11).

24 La «materia» de «septiembre» es una sílaba, y «brezo» solamente una palabra; no obstante, a partir de las definiciones, de la diagramación del espacio, del orden propuesto y de los catorce versos mencionados, Boso también construye una compleja constelación semántica.

III.

El décimo lugar del libro lo ocupa el poema 9²⁵ que, junto a «Primera noción de Europa», «Dios o cualquier otro poeta» y el poema 25, resulta clave para establecer ciertas líneas de lectura en torno a *Lingüística general*. Sus primeros dos versos dicen: «Te conocí en septiembre / o quizás en algún otro mes de año cualquiera». La palabra *septiembre* establece una conexión con la «materia de septiembre» del texto de Boso y, a su vez, con la fecha en que fuera publicado (julio de 1977).²⁶ El único poema de *Lingüística general* que incluye la palabra *septiembre* es el décimo (como octubre en el calendario), pero su título dice 9 (que corresponde a septiembre en el almanaque). ¿Podría tratarse de una alusión al séptimo mes del año? ¿Debemos ver duplicado el 9 del título a causa de la repetición de la palabra *septiembre* (99). Todo elemento aislado y sujeto a algún tipo de escrutinio —llámese exégesis crítica, o imaginación— deviene elemento pasible de una combinatoria. Por lo tanto, si no somos capaces de desentrañar la estructura que justifica la existencia de la unidad observada —siempre componente o hilo de una trama mayor— la ambigüedad se cierne, como una pátina de gas, cubriendo tanto las cosas, como los nombres. Solemos perder de vista que, para desenredar la galleta —o la madeja—, tirar del extremo de una de las hebras suele ser menos efectivo que detenernos a observar la filigrana a trasluz. «Soy ambigua —dice la poesía— / como toda revelación» (LG, poema 24). Si algo es ambiguo, en sentido pleno, es porque está en discusión (del latín *ambigere*), pero no toda revelación

25 Los 35 poemas correspondientes a la primera parte son: 1-8, «Navegación», 9-14, «Primera noción de Europa», 15-24, «Dios o cualquier otro poeta», 25-26, «Poética», 27-29, «Ella», 30. Si bien aparecen numerados solo del 1 al 30, se intercalan 5 más, que sí tienen título. «Primera noción de Europa» ocupa el lugar central respecto a la numeración aparente —se encuentra entre el 14 y el 15—, pero al considerar la posición numérica plena de los textos, el centro podría no ser ese poema, sino el 17.

26 Solo 18, de los 61 poemas que integran *Lingüística general*, incluyen palabras con la sílaba «bre»: 1 (*sobre, sobre, nombre*); 3 (*sobre*); 9 (*septiembre, septiembre*); 17 (*sobre*); 20 (*nombre*); 22 (*timbres*), 25 (*sobreentendidos*), «Poética» (*descubre*); 27 (*nombre, nombre*); 30 (*ubre, ubre*); «Itinerario» (*nombre, nombre, nombre*); «Bitácora» (*sobrevivido*); «Navegaciones» (*sobre*); «Haendeliana» (*sobre, sobre*), «Incesto» (*mansedumbre*); «3ª Estación: Campo de San Barnaba» (*nombre, nombre, cubren*); «4ª Estación: Ca Foscari» (*nombre*); y «Última Estación: Regreso, Rimpatrio, Retour, Return» (*nombres, Brenan*).

comporta necesariamente una epifanía. Por ejemplo, si contemplamos cuidadosamente la tríada conformada por los poemas 24 y 25 (en cuyo centro se encuentra el titulado «Dios o cualquier otro poeta»), podremos percibir algunos —solo algunos— de los hilos latentes tras el arte poética ejercida por Peri Rossi. La estrategia de observación propuesta, en este caso, consiste en no mirar primero el centro, sino los márgenes; y puesto que el poema 24 tiene solo dos versos —precisamente los ya citados—, antes de acercarnos a «Dios o cualquier otro poeta», leamos el siguiente fragmento del poema ubicado en el otro extremo del tríptico:

Irresistible trama de sobreentendidos
que permiten descubrir en un texto de Borges
diez mil textos anteriores
—desde los primitivos balcánicos
hasta las deliciosas porcelanas de Huang-Chi-Ho—
(LG, poema 25, vv.1-5)

Olvidemos la etimología. Volvamos a la quinta nota al pie de este trabajo, en la que citamos una parte del prólogo de Peri Rossi (1981) a su traducción de la *Oda a Picasso*, donde explica la necesidad de contar con un minucioso y profundo conocimiento del entorno en que ciertas obras fueron escritas, para poder así obtener el mayor placer posible a partir de su lectura (pp. VII-VIII). Pensar en Borges, en un infinito entramado de textos, en porcelanas, y en Huang-Chino-debe-ser... nos induce a buscar una posible fuente. En otra nota al pie —la veinte— señalamos que una primera versión del libro de Coseriu había circulado mecanografiada en Montevideo, pero invirtiendo el trayecto original de la investigación. En aquel caso, la información más importante se encontraba en esa nota, que desencadenaba (en reversa) la certeza de que sí, sí Huidobro, sí Azorín, sí atardecer, sí Nuñez de Arce, sí Coseriu, y sí Weinrich también. En este caso, en cambio, la información más importante sería la siguiente:

Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta. [...] Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. [...] Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba

entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: «¡Me has arrebatado el palacio!» y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta. («Parábola del Palacio», Borges, 1960, *El Hacedor*)

Si Peri Rossi hubiera querido utilizar la palabra *ilustres* para adjetivar las porcelanas, lo hubiera hecho; pero nos dice que son «deliciosas». La fuente en cuestión tiene que ser esta, porque se imbrica perfectamente con la materia de *Lingüística general*; y sin embargo, el exceso de transparencia resulta casi tan sospechoso como la opacidad. Que «Dios o cualquier otro poeta» se encuentre justo antes de la página que nos brinda una diáfana referencia al texto borgeano sobre el poeta como divinidad o hacedor, parece un exceso de generosidad; sobre todo, articulado por la misma *voz* que viene haciéndonos tropezar desde la dedicatoria del libro. Urge seguir buscando. Si el multívoco texto no se encuentra en China, por algún lado debe andar; en el poema anterior, por ejemplo:

Allí, en los dorados salones del mamut
y el esqueleto blando de la ballena del Pacífico,
entre piedras monolíticas
y vértebras de desaparecidos dinosaurios
En el museo inmenso que guarda
las reliquias de otros tiempos
confundida con un vaso egipcio de la IV dinastía
con algo de brutal entre las lápidas
y algo de severa ante las vitrinas de las mariposas
Sé que alguien creó este instante perfecto
Alguien de mano maestra ordenó las cajas de lepidópteros en sus urnas
para que las abrieras con apenas un deslizamiento de los dedos;
alguien montó las vértebras del bisonte americano
—antiguo vencedor de las praderas—
alguien
seguramente
distante
invulnerable
al viento que azotaba las ventanas

a tanto álamo quebrado
 al silencio augural y verde
 de los invernaderos.
 (LG, «Dios o cualquier otro poeta»)

Si releemos los versos iniciales de este texto, teniendo en mente el siguiente fragmento de «Emociones del materialismo», un ensayo de Santayana, que forma parte de la compilación realizada por Logan Pearsall Smith, comenzaremos a entender:

Un materialista cabal [...] será como el soberbio Demócrito, un filósofo riente. Su deleite por un mecanismo que puede caer en tantas formas maravillosas y bellas, y puede generar tantas pasiones excitantes, ha de ser de la misma calidad intelectual que el que siente el visitante en un museo de historia natural, donde ve las innumerables mariposas en sus cajas, los flamencos y los peces, los mamuts y los gorilas. (Yutang, 1943, p. 89)

No está aquí Borges, es cierto,²⁷ pero sí se encuentran las mariposas, sus cajas, el mamut, el museo de historia natural —referencia insoslayable prácticamente en toda obra de Peri Rossi— y, además, la alusión al materialismo epicúreo, que no solo nos permitirá verificar la ya mencionada evocación de Dido —debida a la articulación fónico-etimológica de la materia verbal del poema 7— sino también señalar otra figura presente en «Dios o cualquier otro poeta», que conduce el hilo de la trama nuevamente en dirección a Borges:

27 Por otra parte, cf. Yutang (1943, p. 148): «El juego más sencillo es *shehsfu*, en que una sílaba que forma el comienzo de una palabra y el fin de otra queda oculta uniendo las otras sílabas en una palabra, y el jugador tiene que adivinar cuál es la sílaba que falta. Así, *bro* es la sílaba común a *libro* y *brocal*. [...] Si se juega debidamente, la persona que ha adivinado la sílaba central no debe declararla, sino formar una contra-advinanza con la sílaba *bro*, en este caso, y anunciar sencillamente, por ejemplo, *eneche* (enebro-broche), con lo cual quien hizo la advinanza puede saber si tiene la respuesta exacta, mientras sigue siendo un misterio para los demás. A veces hay que aceptar una respuesta que no es originalmente correcta pero resulta mejor que la ideada por el iniciador del juego. [...] Algunas son sencillas y otras se ocultan cuidadosamente, como sería, por ejemplo, *a-mar*, por la sílaba *ere*, de *acre* y *cremar*, en tanto que otras pueden ser fácilmente halladas, como por ejemplo *gemilor*, por *gemido* y *dolor*. [...] Cuando los estudiosos practican este juego suelen usar raros nombres históricos, que ponen a prueba los estudios del rival: nombres de una de las piezas de Shakespeare, o de las novelas de Balzac». Ante el panorama descripto, debo expresar mi sincero agradecimiento a *Occidente*, a Felipe Boso, y al oportunísimo índice que la revista de Camilo José Cela tuvo el buen tino de publicar.

un bisonte que huye ante la desconcertada mirada del primitivo cazador. Observemos esta referencia directamente a través de las palabras de Peri Rossi (1980, p. 62):

Dans un de ses poèmes, Jorge Luis Borges reconstruit la naissance du mot (c'est-à-dire de la poésie) dans sa fonction première, celle de symboliser. Le poète évoque le premier homme, notre plus ancien prédécesseur, qui, un jour, ébloui par l'apparition de beaux animaux à la peau rousse et aux cornes cruelles, murmura le mot bison. («Jamais il n'avait franchi mes lèvres, mais j'ai senti que c'était bien son nom.») Sans nul doute, la poésie a été, à une certaine époque, une façon de nommer les choses. Dans l'enfance du monde, comme dans celle de chacun d'entre nous, donner un nom aux choses signifie s'en emparer, commencer à les dominer. [...] Le commencement du pouvoir réside dans le langage. Parler, c'est commencer d'être. Mais une fois que l'homme a été le maître du monde et qu'il a eu un mot, beaucoup de mots, pour chaque chose [...] la poésie s'est transformée: alors elle a voulu éluder le nom direct des choses. Parce que les mots étaient usés; le trafic leur avait ôté de l'éclat, et l'information que proposaient les noms conventionnels était anodine.

En esta conferencia,²⁸ la autora de *Linguística general* no solo se refiere al texto publicado por Borges en 1972 («El advenimiento», *El oro de los tigres*), sino que prácticamente glosa las razones de su inclusión en el poemario. Y sin embargo, cuando vamos a buscar al «bisonte americano / antiguo vencedor de las praderas», se nos escapa de nuevo; o bien, como en este caso, deviene múltiple: el poema solo menciona «bisontes» plurales (y además dos veces). Inútil será rastrear las palabras que nos faltan en *La rosa profunda* (1975), donde el animalito aparecerá «montañoso, abrumado, indescifrable», e incluso «antiguo toro», pero nunca «americano», ni «antiguo vencedor». Afortunadamente, la autora nos ayuda, benévola, con otra de sus voces, años más tarde, y desde un libro que tampoco será el último:²⁹

28 Dictada el 2 de octubre de 1979, en el *Huitième Rencontre québécoise internationale des écrivains*.

29 Cf. Peri Rossi (2005a, p. 109): «Jean Cocteau, más feliz en sus aforismos que en sus obras (como Oscar Wilde) dijo: "La poesía es imprescindible, aunque me gustaría saber para qué". Quizás pueda contestar a la *boutade*: la poesía sirve para reconocerlos, para conocer el mundo y sentirlo. No sabemos exactamente para qué un lejano antepasado pintó un bisonte rojo en las cuevas de Altamira,

Yo recuerdo una noche particularmente triste, en Barcelona: era junio de 1973. Acababa de recibir las primeras noticias del golpe militar ocurrido en mi país, Uruguay (del cual me había salvado por los pelos) e intentaba, en vano, sintonizar alguna estación de radio extranjera que me informara un poco más. A las tres de la mañana, me fumé el último Bisonte. Media hora después comenzó el ataque de ansiedad. [...] A esa hora, en Barcelona, 1973, era imposible encontrar un bar abierto, y mi nerviosismo era cada vez mayor. [...] Se me ocurrió que el único lugar que podía estar abierto a esas horas era el Hospital de San Pablo. [...] Di, por fin, con una sala de espera, presidida por el enorme cartel de SILENCIO [...] Y en un costado, brillante, impoluta, espléndida en sus colorines, una gran máquina expendedora de cigarrillos. Era mi salvación. Respiré aliviada. Ya tenía mi dosis. En Uruguay había ocurrido un golpe de Estado, no tenía noticias de mi familia, y mejor era que no llamara, por el momento, dado que los teléfonos debían estar intervenidos, la mayoría de mis alumnos y de mis amigos habrían desaparecido, seguramente, pero yo ya no me sentía sola ni tan aislada en Barcelona: mis Bisontes me acompañaban. (Peri Rossi, 2003, pp. 141-142)

Las coordenadas del mapa que los lectores y lectoras de *Lingüística general* habíamos tenido prácticamente a la vista todo el tiempo (como si de «La carta robada» de Poe se tratara) estaban en el poema titulado «Carta Pisana».³⁰ Y ahora, al mover la vitrina del museo, se perfila el contorno de los paquetes de cigarrillos: Bisonte y Vencedor.³¹ Los «primitivos balcánicos», por otra parte, podrían ser los Celtas; ya que el adjetivo no parece demasiado adecuado para los azules Gauloises.³² ¿Convendrá mencionar que existe, a su vez, una

pero estaríamos infinitamente más solos, sus descendientes, sin ese reflejo del bisonte en la piedra dura de una caverna. La poesía es espejo. [«Socorro», *El Mundo*, Madrid, 24/10/1998].

30 Cf. Peri Rossi (2005, p. 28): «El deseo no se puede nombrar (Lacan) y las palabras persiguen al deseo, como el cazador al bisonte que huye (metáfora que usaría luego en *Lingüística general*). Por eso, el arte es superior a la teoría, y la poesía, superior a la filosofía y al psicoanálisis».

31 El logo de la marca Bisonte era una reproducción del bisonte de Altamira. Cigarrillos Vencedor hubo tanto en Canarias (Fedora), como en Paraguay (Tabacos Lambaré). Los Celtas, cortos y sin filtro, eran los cigarrillos más económicos en España.

32 Cf. la análoga reflexión de Pérez-Sánchez (2007, p. 142) respecto al uso de la figura de Vercingétorix en *La nave de los locos*: «[Peri Rossi] condenses the layers of cultural quotation in a manner that simultaneously celebrates and demeans high culture».

carísima marca de cigarrillos chinos, llamada Huanghelou, cuya línea más exquisita es la Huanghelou Blue soft.³³ Siempre debemos prestar particular atención a las palabras con las que cada artista elabora su mundo, y tenemos la obligación de reflexionar sobre el lenguaje que les ha permitido construirlo. «El trabajo crítico debe consistir en recoger el máximo de coherencia posible a través del mayor número de relaciones, ya que todo lenguaje, por el hecho de serlo, constituye un sistema coherente» (Rodríguez Sánchez, 1973, p. 18). No habíamos hablado hasta ahora del método aplicado para la elaboración de este artículo; se llama filología, es lo que Nietzsche define como el arte de leer bien, es decir, leer lentamente, de manera profunda, con atención y prudencia, con segundas intenciones, con las puertas abiertas, con sensibilidad en los ojos y en los dedos.

IV.

En el apartado inicial, planteamos la necesidad de indagar hacia qué horizonte cultural de referencia había orientado Peri Rossi la construcción de la *voz* que vertebraba este poemario; una obra que, como hemos podido apreciar, no solo desnuda la ambigüedad inherente a su naturaleza, sino que además explora —como si de un juego se tratara— el potencial político de esa aparente limitación; transformándolo, así, en un recurso expresivo, que no solo le permite observar, sino también intervenir en la realidad, involucrarse, e incluso contribuir a cuestionar y reconfigurar profundas estructuras de orden simbólico.

Termina diciembre de 1968. Faltan diez años para que una editorial de Valencia publique *Lingüística general*. En Montevideo, alguien acaba de abrir el último ejemplar del semanario *Marcha* y en una entrevista lee:

33 Cf. Zhen Zhen, 2012. Agradezco la valiosa colaboración de la Lic. Karen Garrrote, docente de Filosofía Oriental en la Universidad Nacional del Sur, que se tomó el trabajo de buscar las tres opciones para cada *banzi*, según las posibles articulaciones fonéticas de *Huang-Chi-Ho*. Al respecto, me limitaré a citar sus propias palabras: «*Huang* es un apellido muy común, y la primera traducción es “amarillo”, como el “Emperador Amarillo”, *Huang ti*. Pero como verás, también puede ser “pornografía”; y eso con una acentuación, con las otras dos, las opciones cambian».

Comencé a escribir desde la adolescencia y por amor a todo lo vivo y pasajero. Las cosas, la gente, me atraían con su variedad; quería guardar memoria de las sensaciones y las emociones que descubría a cada paso y no encontré mejor memoria que fijarlas en el tiempo a través de la escritura. Al testimoniarlas las modificaba, recreándolas, y en esa dulce ocupación de gozar, sentir, apreciar formas, colores, texturas, gestos, paisajes, ideas, y después –para que no desaparecieran en el curso de mi propia instantaneidad–, al fijarlas en la escritura, aparecía otro goce: el de participar, a mi manera, en la creación. Pienso, entonces, que se escribe porque se muere, porque todo transcurre rápidamente y experimentamos el deseo de retenerlo; la literatura es testimonio, precisamente porque todo está condenado a desaparecer, y eso nos conmueve y a veces nos pide a gritos residencia. Escribo, por lo tanto, porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar aquella calle, un rostro que vi mientras caminaba, o la alegría que sentí al manifestar por la calle junto a compañeros que no habían leído libros, ni sabían lo que hacía yo, ni me lo preguntaban, pero alcanzaba con saber que en ese momento estábamos uno al lado del otro, hacíamos algo juntos, y ese sentimiento creaba la confraternidad. (Ruffinelli, 1968, p. 29)

Bibliografía

- ALFARO, Hugo. *Navegar es necesario. Quijano y el Semanario Marcha*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984.
- BOSO, Felipe. «Imber o materia de septiembre», en *Papeles de Son Armadans*, 256, julio 1977, pp. 45-60.
- CASTAGNET, Lil. «Prólogo», en Cristina Peri Rossi. *La barca del tiempo*. Madrid: Visor, 2016, pp. 7-11.
- DEJBORD, Parizad Tamara. *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- COSERIU, Eugenio. *Introducción a la Lingüística*. Madrid: Gredos, 1986.
- GOLANO, Elena. «Soñar para seducir: Entrevista con Cristina Peri Rossi». *Quijmera*, 25, Barcelona, noviembre 1982, pp. 47-50.
- GÓMEZ-DE-TEJADA, Jesús (coord.). *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2017.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Elena. «*Navigare necesse est; uiuere non est necesse*. Del discurso historiográfico al fado», *Revista de Estudios Latinos*, 14, 2014, pp. 165-177.
- MARRÓN, Gabriela Andrea. *El rapto de Prosérpina. Un nuevo contexto para la trama épica*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2011.
- MARTÍN FRANCISCO, María del Cristo. *El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi*. Canarias: Universidad de La Laguna, 2016.

- MARCO, Joaquín. «La poesía», en J.L. Abellán y otros. *El año literario español 1979*. Madrid: Castalia, 1979, pp. 54-70.
- MOIX, Ana María. «Encuentro con Cristina Peri Rossi», *Camp de l'Arpa*, 82, diciembre 1980, pp. 58-62.
- MOLINA CAMPOS, Enrique. «Cristina Peri Rossi: De la pasión al conocimiento», *Nueva Estafeta*, 15, febrero 1980, pp. 88-90.
- PALOMERO, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión, 1987.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PEREDA, Rosa María. «Cristina Peri Rossi. Las investigaciones paralelas», *Triunfo*, 877, Madrid, 17/11/1979, pp. 57-58.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema. «A Voyage in Feminist Pedagogy Citationality in Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos*», en *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. New York: State University of New York Press, 2007, pp. 113-142.
- PERI ROSSI, Cristina. «Lengua y Política», *Triunfo*, 824, Madrid, 11/11/1978, p. 74.
- . *Lingüística general*. Valencia: Prometeo, 1979.
- . «Deuxième séance plénière», *Liberté*, 22 (4), 1980, pp. 46-81.
- . «Introducción», en Jean Cocteau. *Oda a Picasso*. Barcelona: Siglo XXI, 1981, pp. VII-XVIII.
- . *Cuando fumar era un placer*. Barcelona: Lumen, 2003.
- . *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005.
- . *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*. México: Universidad Autónoma de México, 2005a.
- . «Lectura comentada (Julián Acebrón Ruiz, transcriptor)», en Julián Acebrón Ruiz y Rafael Mérida (eds.). *Diàlegs gais, lesbians, queer. Diàlogos gais, lesbianos, queer*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, pp. 15-36.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Juan Gregorio. «La Caída de Altazor», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 4, 1973, pp. 17-51.
- RUFFINELLI, Jorge. «El tiempo de los jóvenes. Entrevista a Cristina Peri Rossi». *Marcha*, n.º 1431, Montevideo, 27/12/1968, p. 29.
- SAN ROMÁN, Gustavo. «Entrevista a Cristina Peri Rossi», *Revista Iberoamericana*, 58 (160-161), julio-diciembre 1992, pp. 1041-1048.
- VERANI, Hugo. «La rebelión del cuerpo y el lenguaje. A propósito de Cristina Peri Rossi», *Revista de la Universidad de México*, 11, 1982, pp. 19-22.
- VÍCH FLÓREZ, Cynthia. «Entrevista a Cristina Peri Rossi», *Scriptura*, 8/9, 1992, pp. 229-237.
- WEINRICH, Harald. «Observaciones lingüísticas sobre la lírica moderna (Myriam de Aragón, trad.)», *ECO: Revista de la Cultura de Occidente*, 17 (6), 1968, pp. 639-664.

- YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*. [Trad. de R. A. Jiménez]. Buenos Aires: Sudamericana, 1943.
- ZHEN ZHEN, Wei. «Discussion of Chu Culture Expression in *Huanghelou* Cigarette Packing», en QU, Xilong y YANG, Yuhang (eds.). *Information and Business Intelligence*. Berlín: Springer, 2012, pp. 635-640.
- ZULÚAGA, Jaramillo. «ECO: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984)», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26 (18), 1989, pp. 2-17.