

**UNA LECTURA FEMINISTA Y LESBIANA  
DE LA OBRA POÉTICA DE CRISTINA PERI ROSSI:  
EXILIO, CUERPO Y DESEO**

TESIS DOCTORAL

Autora: Antonia López Valera

Directora: Milena Rodríguez Gutiérrez

PROGRAMA DE DOCTORADO

ESTUDIOS DE LAS MUJERES, DISCURSOS Y PRÁCTICAS DE GÉNERO



**Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género**

*Granada 2019*

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Antonia López Valera  
ISBN: 978-84-1306-295-2  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/56850>



## DEDICATORIA

Mas la vida necesita de la palabra; si bastase con vivir no se pensaría, si se piensa es porque la vida necesita de la palabra: la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso...

*María Zambrano*

Crecí viendo a las mujeres de casa coser, crecí probándome esos nuestros vestidos, crecí correteando entre alfileres y agujas. Me dormía al arrullo de una máquina de coser.

Fotografié a mis abuelas, a mis tías, a mi madre en ese rincón de la casa donde creaban adornaban, bordaban, arreglaban y zurcían. Días llenos de novelas radiofónicas, de botijo, de patrones, cinta métrica, tiza y tijeras. Días que dejaban caer la noche y con ella las gafas de sus ojos ya gastados.

Aprendí como buena hija, nieta y sobrina a coser, a bordar, a tejer, a pedalear; los veranos clase de corte y confección y mecanografía como buena futura mujer. Puedo decir que apenas sé coser un botón o algún que otro dobladillo y ahora mis veranos son de baño, lecturas y viajes.

Eso sí, en mi escritorio tengo una carpeta llamada “costura” en la que encuentras hilvanada una tesis.

También se cosen cuentos, poemas y hasta las heridas. No hace tanto que reparé en ello y en su significado, por ello mi tesis va dedicada a mis abuelas Antonia García Serrano y M<sup>a</sup> Rosario Valera Martínez, y a todas las mujeres que, de un modo u otro, siguen cosiendo.

## **AGRADECIMIENTOS**

Y, en ese crecer y crecer, entre juegos y atenciones, aprendí a leer y escribir. A mis padres José López García y María Valera Valera por su empeño de construir una familia honesta y con una educación que nos permitiera ser independientes. A mis hermanas y hermanos, quienes me han acompañado y saben de mi ilusión y empeño en la tarea de escribir.

A todas y a cada una de las maestras, desde las primeras letras hasta las últimas. Gracias a Milena Rodríguez, mi directora de tesis, por enseñarme a escribir de otra manera. A Lourdes Strada López por todas las conversaciones, críticas o no.

A cada una de las personas amigas, compañeras, confidentes... que han compartido conmigo juegos, estudios, profesión, amores y desamores, canciones o bailes, caminos por los que he ido creciendo en esos pueblos y ciudades tan amadas: Bullas, Madrid, Granada, Serón, Siles, Garrucha, Vera, Huéscar, Tenerife.

A cada una de las personas que comparten activismo desde los Feminismos, la Coeducación y la Diversidad.

A María Alonso Vidal, por comenzar junto a mí esta tesis, con sus miles de conversaciones, lecturas compartidas, inquietud intelectual y humana. A Goretti D. Messa, por esa ráfaga de aire fresco en el cierre de este trabajo, por los cuidados generados y esos regalos que guardo en mis gavetas emocionales.

Compartimos la vida.





## RESUMEN

*Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: Exilio, cuerpo y deseo* fija desde el mismo título el posicionamiento desde el que se inicia este trabajo de Tesis Doctoral. El enclave crítico, en primer lugar, desde los Feminismos que continuamente trabajan por la visibilización de las mujeres escritoras en este contexto, que nos han proporcionado herramientas para escribir y leer desde “otras miradas” que no son más que la de las mujeres que comienzan a tener voz e identificarse con un sujeto activo, agente, presente en el mundo literario.

El segundo posicionamiento se encuentra enmarcado dentro de las políticas identitarias, concretamente desde el lesbianismo que da cuenta de la doble invisibilización a la que tanto desde la expresión escrita como desde la recepción lectora nos encontramos implicadas en el ámbito de la literatura, universo ficcional y ámbito que se constituye en un reflejo de las realidades que nos atraviesan.

La obra poética de Peri Rossi es uno de los textos que en el último tercio del XX y principios del XXI evidencian la apuesta subversiva en torno al sistema hegemónico imperante en todos los ámbitos vitales. El patriarcado ha validado el heterosexismo como el único modo de existir desde una normalidad que rechaza cualquier presupuesto disidente en nuestra forma de abordar el mundo. Estar en los márgenes, marcar una sexualidad periférica o plural, escribir desde el cuerpo y desde el deseo propio define un discurso diferente que apuesta por la libertad desde una óptica feminista y lesbiana.

La ruptura de estereotipos y prejuicios que a lo largo de la historia literaria en torno a las mujeres lesbianas se ha tenido, es uno de los objetivos a conseguir si queremos que futuros lectores y lectoras puedan abordar otras representaciones más abiertas y no ancladas en el binarismo de género en el que tradicionalmente nos han enseñado a leer y, por tanto, a configurar el mundo. De este modo, abordo la identidad en su plural (identidades), ya que no solo son cambiantes, sino que nos atraviesan múltiples factores que constituyen nuestro ser/estar en el mundo.



La lectura de los poemas está marcada por una lectora situada en los márgenes, que sirviéndose de una crítica feminista y lesbiana, es capaz de mostrar las diferentes interseccionalidades que atraviesan la poesía de Cristina Peri Rossi a través del exilio, el cuerpo y el deseo para poder leer lo diferente, a “la Otra”, no como sujeto pasivo y sumiso, sino con toda la capacidad de agencia de la que somos capaces.

Por lo tanto, hay un proceso de “deconstrucción” de un modo de lectura impuesto marcadamente heterocentrado para volver a construir, rompiendo estereotipos, tabúes y silencios...

La primera parte recoge las aportaciones de la Teoría Crítica Feminista y Lesbiana. Se imponen “otras miradas” para construir una genealogía plagada de ausencias por el mero hecho de haber sido construida por una sola mirada, la heterosexista, que se ha encargado de invisibilizar a las minorías (Rich, Wittig, Juliano y Osborne). Y, en esas minorías encontramos a las lesbianas y su doble invisibilidad, cuestionando la calidad de sus textos, su valía.

Así es necesario reconocer las aportaciones de la crítica feminista (Rubin, Rich, Beauvoir, Segarra y Carabí, Suárez Briones, Wittig), para entender que nos hemos sociabilizado bajo el mismo signo patriarcal y que previa a la visibilidad/salida del armario nos acercamos a la ruptura con lo normativo y el correspondiente “castigo” que conlleva.

Incorporar la perspectiva de género al análisis textual, entender que la mirada crítica no es neutra, es clave para abordar la escritura y la lectura desde la igualdad y la pluralidad a la que aún no estamos acostumbrados/-as, por ello es preciso que nos dotemos de estrategias “perceptivas” en la recepción de la lectura.

La segunda parte se inicia con la dificultad de nombrar la categoría de “poesía lesbiana”, algo que inquieta y, a la vez, aporta nuevos significados: el deseo de nombrarse, de romper con la norma heterocentrada, de constituirse como sujetos activos... Todo ello impone una transgresión y una reivindicación, existimos como escritoras, como textos y como lectoras.

Cristina Peri Rossi nos proporciona un sujeto identitario múltiple que se ha ido fraguando desde una posición descentralizada, un “estar en los márgenes” que le permite abordar el exilio, el cuerpo y el deseo desde una perspectiva fluida, cambiante, no rígida que nos permite, como lectoras, no encasillarla, ni etiquetarla, ni abordar la vida y la literatura como un todo monolítico.

El capítulo primero aborda el tema del exilio. Ha sido María Zambrano quien ha conseguido, desde mi punto de vista, acercarnos a este tema en toda su crudeza, pero también en toda su riqueza. La pérdida de cualquier identidad cuando has sido exiliada y a la par, una identidad, la de exiliada, que se va resquebrajando continuamente por los mecanismos del poder. E.W. Said nos introduce en este sentimiento de pérdida y abandono en el que debemos reflexionar para guardar en la memoria.

Cristina Peri Rossi, mujer exiliada y conocedora de la experiencia lo ha reflejado en multitud de textos (cuentos, novelas, artículos...) y en otros tantos poemas y poemarios, nadie mejor que ella para saber qué significa ese desgarramiento, esa “suma de extranjerías” como indica Milena Rodríguez.

De hecho, será *Estado de exilio* (1973-2003), su poemario más emblemático, donde se manifiestan el dolor, la pérdida, la ruptura, la escisión,, donde las identidades se “dislocan” en una geografía confusa, en una ciudad nueva que no es la tuya y permaneces en una especie de doble vínculo con el “cuerpo social” que has dejado atrás (tus raíces) y con el que acontece, en ese deseo de asentarse en el nuevo lugar, libre de equipaje.

Otro de los elementos constitutivos del exilio será el viaje. El miedo, la precariedad e incluso la muerte en una travesía que guarda la memoria. La persona exiliada percibe el mundo, la realidad, la identidad en una continua reelaboración, construcción que convierte en plural todo lo vivido: ya no es un mundo, son varios; la realidad se diversifica y gestionamos las identidades en un aquí (espacio) y ahora (tiempo) que fluye: «Siempre en tránsito / como los barcos y los trenes / metáforas de la vida / en un fluir constante / ir y venir...» (Peri Rossi, *Habitación de hotel*).

«El exilio lo que pone en tela de juicio y en una situación límite es tu identidad» afirma Cristina Peri Rossi en una entrevista y la poeta ha conseguido integrar interseccionalmente esta experiencia rompiendo con estructuras fijas y monolíticas y agarrándose a la palabra, a la ciudad y al deseo.

En el segundo capítulo, Peri Rossi nos presenta los cuerpos de las mujeres desde sus realidades (salud/enfermedad, sujeto/objeto de deseo, agencia/pasividad). Se posiciona como parte activa, como sujeto deseado y deseante y logrando que se reconozca a un sujeto textual y sexual lesbiano, que transgrede y cuestiona el orden patriarcal.

El análisis de cuerpo-texto y cuerpo-ciudad desenmascara los mecanismos del poder (Foucault) donde la norma será subvertida a través del goce corporal y se impone una nueva lectura de la ciudad como espacio público que nos conforma.

«El cuerpo de la mujer es un texto plural» como afirma Parizad Dejbord, del mismo modo que no existen dos cuerpos iguales, no existen dos textos iguales y la poeta Peri Rossi crea un nuevo lenguaje que contiene a esa mujer plural, la conexión entre cuerpo anatómico y cuerpo textual se hace evidente.

El cuerpo de la mujer es mostrado y la palabra es quien lo nombra; leemos los cuerpos y los amamos y esa conjunción: palabra-amor-cuerpo genera toda una serie de claves simbólicas y metafóricas que desestructuran el imaginario heteronormativo.

Será la ciudad donde el sujeto poético se muestra corporalmente y, donde el resto de la sociedad nos identifica como sujetos, sin olvidar, como afirma Lucía Guerra, que la ciudad «genera una disposición normativa, un orden», norma que Peri Rossi trata de desestabilizar en esa identificación ciudad-mujer: «Se viste y es como tapar una ciudad» (*Evohé*). O, mediante poemas que recogen una crítica social e intimista donde se revela todo lo que a veces no nos atrevemos a decir, soledad, miedo, incomprensión, maltrato... que marcan nuestra civilización dentro de un modelo neoliberal.

La ciudad, coordinada espacio temporal que nos define, nos identifica siempre desde y en lo “Otro”, lo diferente, lo que nos limita o libera... por ello, «la ciudad está viva» (*Habitación de hotel*).

En el tercer capítulo, esos cuerpos y esas ciudades, en las que nos hemos detenido, llevan implícito el deseo, un deseo de mujeres, propio que «genera un sujeto no previsto» (Segarra y Carabí) que creará sujetos activos, agentes y plurales que han desestabilizado la idea heterosexual de que no existe un deseo sin la intervención masculina, convirtiéndose el lesbianismo en “una práctica transgresora” como afirma Carmen Domínguez.

La negación del deseo lesbiano, de sus cuerpos, de su erotismo ha sido una constante utilizada por el orden heteronormativo (Burgos, Viñuales, Trujillo, Platero, Norandi). Por tanto, se impone un deseo, en primer lugar, de “reconocimiento” (Butler), que conlleva una (o varias) “salidas del armario” y, en segundo lugar, un deseo que apuesta por identidades plurales y amores diversos.

Una primera perspectiva nos sitúa en escribir el deseo, desde una posición de sujeto activo, las mujeres, las cuales han tenido que posicionarse y evidenciar las trampas del patriarcado, «no es que ellas no canten sino que no se las escucha» (Ugalde) han tenido que posicionarse en el rechazo a la pasividad a la que fueron sometidas por la mirada masculina. Por ello, el lesbianismo en su desaprobación de las normas sociales heterocentradas lo que hace es transgredir la norma, subvertirla, cuestionarla imponiendo un proyecto de «defensa del deseo propio» (Parizad Dejbord, Pertusa y Vosburg).

La condición de estar fuera de la norma, de estar en los márgenes establece una conexión con una identidad no fija, estable, sino fluida en ese ir y venir del centro a la periferia que marca un deseo erótico, que pone nombre y por lo tanto confiere existencia al lesbianismo.

Una segunda perspectiva se centra en leer el deseo desde esa misma agencia receptora como lectoras y constructoras de identidades.

La crítica literaria canónica, amparada en la neutralidad, se ha olvidado no solamente de las escritoras, sino también de las lectoras activas, aún a sabiendas de que ni lectura ni

escritura «son procesos neutrales» (Sánchez Dueñas) y que tampoco «se puede explicar un texto desde un solo lugar» (Pérez-Sánchez).

Un texto puede ser muchos a la vez y la poesía no representa una realidad objetiva, pero sí evoca aquello que las palabras representan y con las que construimos un imaginario colectivo. Así que, queramos o no, la lectura también forma parte de nuestro ser identitario.

No me es posible acabar sin un poema de Peri Rossi, titulado “La suplicante” y que aparece en *Evohé* (1972) y que podría encerrar el propósito de este trabajo doctoral:

–Desnúdame.

–Pronúnciame.

(Peri Rossi 2005: 78)



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	2
Preámbulo	2
Justificación	9
Hipótesis	12
Objetivos	16
Estructura de la Tesis	18
Metodología	20
<b>PRIMERA PARTE: TEORÍA CRÍTICA FEMINISTA Y LESBIANA</b>	25
1. LA PRESENCIA DE LA POESÍA DE MUJERES	27
1.1. La importancia de visibilizar: las antologías de género en la poesía española	27
2. LA AUSENCIA DE LA POESÍA LESBIANA	48
2.1. Otras miradas: la construcción de una genealogía de ausencias	48
2.2. Una mirada a los Feminismos	54
2.3. Una mirada desde la crítica literaria lesbiana	60
<b>SEGUNDA PARTE: EXILIO, CUERPO Y DESEO EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI</b>	74
3. UNA LECTURA LESBIANA DE LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI	76
3.1. ¿Existe una poesía lesbiana?	76
3.2. El estudio de la poesía de Cristina Peri Rossi desde una crítica feminista lesbiana	84
3.3. Acercamiento general a la poeta Cristina Peri Rossi	89

4. EL EXILIO EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI _____	95
4.1. De la condición de exiliada _____	97
4.2. Los poemas en torno al exilio _____	103
4.3. El devenir "exiliada" _____	137
5. LA SEMÁNTICA DEL CUERPO EN PERI ROSSI _____	141
5.1. Introducción _____	143
5.2. El cuerpo, identidad textual _____	147
5.3. El cuerpo como manifestación de lo público: la ciudad _____	162
5.4. El cuerpo y la ciudad como espacios de transgresión _____	173
6. EL DESEO EXPRESIVO Y RECEPTIVO _____	178
6.1. Introducción _____	180
6.2. La posición del sujeto activo: escribir el deseo _____	184
6.3. La posición de una lectora activa: leer el deseo _____	206
<b>CONCLUSIONES</b> _____	217
<b>BIBLIOGRAFIA</b> _____	224
OBRA POÉTICA DE CRISTINA PERI ROSSI _____	225
OTRAS OBRAS DE CRISTINA PERI ROSSI _____	226
SOBRE CRISTINA PERI ROSSI _____	226
CRÍTICA FEMINISTA Y/O LESBIANA _____	230
SOBRE EXILIO, CUERPO Y DESEO _____	236
SOBRE POESÍA, LITERATURA Y OTROS ESTUDIOS _____	241



**ANEXOS** \_\_\_\_\_ 247

ANEXO I. ANTOLOGÍAS DE POESÍA ESPAÑOLA DE TEMÁTICA  
HOMOSEXUAL \_\_\_\_\_ 248

ANEXO II. PREMIOS DE POESÍA RECIBIDOS POR CRISTINA PERI ROSSI 250

ANEXO III. NAVEGANDO CON CRISTINA PERI ROSSI. PROPUESTA DE  
ACTIVIDADES DE UNA POSIBLE UNIDAD DIDÁCTICA PARA  
ESTUDIANTES DE 4º DE ENSEÑANZA SECUNDARIA OBLIGATORIA Y  
BACHILLERATO \_\_\_\_\_ 251



## INTRODUCCIÓN

### Preámbulo

[...] sólo pensar no nos hace libres, porque la libertad se muestra en la acción, en la intervención en el mundo para hacer aparecer algo que previamente no existía. Pensar es un ejercicio en soledad y, en cambio, ser libre es actuar, lo que requiere la participación de otros seres humanos.

*Hannah Arendt*

Este es un ejercicio individual, reflexivo y de memoria afectiva y social, intenta dar respuesta a la pregunta ¿quién ha escrito esta tesis?<sup>1</sup>.

De entre todas las identidades que me atraviesan, ser profesora es una de las que más alegrías me ha ofrecido. Como profesora de Lengua y Literatura (desde el año 2000), uno de mis objetivos vitales y profesionales es *saber comunicar*, pero para ello hay que *pensar* y en este sentido, una niña de cinco años (¡cinco añitos!) lo expresó de manera excepcional, consciente o no del alcance de sus palabras: «yo no quiero hacerme preguntas porque si no, tengo que pensar».

Me adentro en esta labor de investigación por un motivo tan cotidiano como es el de ir preguntándole a la gente de a pie, a mis compañeros y compañeras de instituto, cuántas poetas conocían; que me citaran algún verso que en su memoria se asociara con una poeta, de la misma manera que reconocemos versos de los poetas, pero nadie fue capaz de recitarme ni un verso siquiera, perteneciente a una mujer. No nos enseñaron en la "escuela" a las mujeres escritoras, apenas se pueden contar con los dedos de una mano.

---

<sup>1</sup> Las reflexiones de este texto formaron parte de la Mesa Redonda “Jóvenes investigadoras en Estudios de las Mujeres y de Género. Actividad conmemorativa del 8 M” (Facultad Ciencias de la Educación. Granada) el 6 de marzo de 2014. Presentada y coordinada por M<sup>a</sup> Eugenia Fernández Fraile (T.U. de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Miembro del Instituto de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género). Y donde participamos: Lorena Saletti (Técnica de investigación Escuela Andaluza de Salud Pública), Gloria Álvarez Bernardo (Becaria FPU), Antonia López Valera (Profa. Lengua y Literatura) Patricia Navarro Pérez (Licenciada en Sociología).

Tristemente, tampoco en la universidad. Yo misma las descubrí después de la licenciatura. Recuerdo que al inicio de este camino de exploración literaria me decía a mí misma: ¿cómo no he descubierto a esta poeta antes? ¿cómo es posible que nadie me hablara de ella, que nadie las estudie, que nadie las visibilice?

Llegué al Instituto de Estudios de Mujeres (2008) con millones de preguntas: por qué en la carrera (Filología Hispánica) nunca nos habían hablado o mostrado a las mujeres escritoras, por qué en los libros de Secundaria y Bachillerato apenas se podían contar con los dedos de las manos a las escritoras, por qué entre todos podemos citar al menos a diez hombres poetas y no mujeres. En el fondo, esas preguntas no estaban tan alejadas de aquella niña de 15 años que fui y se preguntaba todos los veranos por qué en esas siestas soporíferas mi hermano iba a la piscina y yo tenía que ir a clases de corte y confección o mecanografía.

Creo que, al profundizar en el Estudio de las Mujeres, aprendí a dar respuestas reales y concretas que van más allá de la injusticia social y que solo pueden resolverse desde el/los Feminismo(s). Yo no sabía lo que era el Feminismo o los feminismos cuando entré en el Instituto de Estudios de las Mujeres, pero gracias a la labor de magníficas profesionales de todos los campos; gracias a esas lecturas y a esa tarea reflexiva; primero, de modo individual –no hay otra manera– y después de manera dialógica, confrontando y dialogando con otras compañeras en el Instituto o echando unas cañitas, es como vas asimilando el conocimiento. Hannah Arendt, una gran pensadora expresaba todo esto de manera magistral, como he indicado en la cita que abre este apartado.

Entiendo el doctorado como un espacio vital que te permite pensar, como un espacio de transmisión de conocimientos, que es al fin y al cabo una de las características que más disfruto de mi labor docente. Y por supuesto, de actuación, no sólo en el ámbito educativo sino también en la vida cotidiana y social.

Mi trabajo de investigación (DEA) intentó dar respuesta en torno a la literatura a dos cuestiones: por un lado, a qué se debe la invisibilización de las poetas españolas (antologías, premios, canon...) y, por otro, dar a conocer a una poeta con una trayectoria rica y consolidada, pero a la vez desconocida, Concha García. Una poeta que

ha mirado al mundo, a lo que le rodea, a su cotidianidad con “otras gafas”; es posible que todos los/las poetas lo hagan –una de las especificidades de la poesía es precisamente esta–, como grandes observadores/as de la realidad y la no realidad que son. Pero en Concha García llega un momento en el que la mirada cobra importancia, se sitúa desde otra posición, es capaz de convertir en novedad “lo viejo”: «... y miro absorta un punto del cielo y me digo / que el cielo no es tan grande ni tan enorme / porque no lo puedo abarcar con mis ojos y sólo / lo que abarco con mis ojos es real...» (García 2007: 275). La mirada cobra importancia porque, para la poeta, la vida consiste en mirar, porque solo con la mirada poseemos el mundo, lo descubrimos, nos reconocemos. Aunque es consciente de que su mirada no implica la totalidad de la visión, es cierto que la multiplicidad del sujeto le permite ampliar los límites, **convertir la mirada en plural:**

(...) decides multiplicarte,  
es decir, ser varias. Una quiere esto  
que no se toca, otra aquello que no se sabe,  
otra esto que intuye,  
otra  
esto que es esto mismo.

Concha García, *Ayer y calles*.

¿A cuántas escritoras del siglo XIX podemos citar? Y, si yo os digo que M<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer (profesora del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología) recoge en un libro publicado en 1991, una nómina de 2800 mujeres escritoras en el XIX... Es más, Rosalía de Castro, poeta gallega, invitaba a sus amigos tertulianos a abrir las puertas de los armarios para que vieran que los calcetines estaban perfectamente zurcidos y ordenados, sólo así y después de esto, podía dedicarse a la literatura. Y de este siglo también. Concepción Arenal, escritora y feminista, escribía los artículos que le publicaban a su marido en un periódico. Al morir este la editorial no quiso seguir admitiéndolos, y sólo después de muchas súplicas (tenía dos hijos) llegaron a un acuerdo, rebajando el precio a la mitad.

Claro, eso era antes, en el XIX. Si nos vamos al siglo XX: Qué conclusiones podemos extraer de un artículo de José Olivio Jiménez en *Ínsula* (una de las revistas más prestigiosas del XX) que tituló *Diez años de poesía española, 1960-1970* y en el que solo cita cuatro mujeres, cuando en esa misma revista y en el mismo período se habían publicado reseñas de más de 30 mujeres.

El ejercicio de reflexión es evidente, hemos estudiado las generaciones del 98, del 27, del 36, del 50 y así sucesivamente hasta nuestros días. Seguramente, si citamos algunos primeros versos como “Caminante no hay camino, se hace camino al andar” o “Verde que te quiero verde...”, sabéis que son de Antonio Machado y Lorca respectivamente, pero pocas personas podrían citarme algún verso de una mujer, porque ni siquiera el profesorado de lengua y literatura lo sabe, simplemente porque no son visibles, no aparecen en los libros, no forman parte de los programas académicos, sencillamente, se las ha tachado del canon literario. Beatriz Suárez Briones señalaba con acierto que: «Los críticos que han creado el canon literario excluyen los logros no sólo de las mujeres, sino también de gentes de otras razas, clases u opciones sexuales distintas a la dominante: el canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental» (2000: 27).

Yo misma imparto la asignatura de Literatura Universal en 2º de bachillerato, el temario comprende siete obras. Cinco de estas obras corresponden a la narrativa, una al género dramático y una más, al género lírico. Otro dato: seis son escritores y una escritora, por eso de la discriminación positiva (de la que me río yo). Y, por último, criterio geográfico: los autores y autora escogida son de Italia, Inglaterra, Alemania, Rusia, Austria y Norteamérica...

Pero la asignatura se denomina “universal”, debe ser que en Asia y África no existen en la literatura, tampoco la literatura hispanoamericana porque está en el currículo junto a la española, pero en la que no se profundiza porque no hay tiempo. Debe ser que hay muy poquitas autoras de calidad en el mundo, el porcentaje es claro, o al menos es lo que parece, o lo que nos hacer creer. Seguro que ahora comprendemos mejor la cita de Beatriz Suárez: *el canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental*.

Existe una fuerte motivación en mí como docente y es la de que el alumnado que se vaya cruzando en mi camino no siga siendo tan “ignorante” en cuestiones de género como yo, hasta hace no tanto, lo había sido: *nadie me lo enseñó*. En la recepción de los textos literarios seguimos apostando por los escritores porque eso *es lo que nos enseñaron*. Ahora que sigo aprendiendo de las escritoras quiero que su recepción literaria sea lo menos sesgada posible.

A principio del curso 2009-2010, una de las preguntas para mi alumnado de 1º de Bachillerato fue la siguiente, ¿quién crees que es el/la emisor/-a de este poema? Poema que venía sin el nombre de su autora, Ángeles Mora.

### ¿QUIÉN COMUNICA?

#### ELEGÍA Y POSTAL

No es fácil cambiar de casa,  
de costumbres, de amigos,  
de lunes, de balcón.  
Pequeños ritos que nos fueron  
haciendo como somos, nuestra vieja  
taberna, cerveza  
para dos.  
Hay cosas que no arrastra el equipaje:  
el cielo que levanta una persiana,  
el olor a tabaco de un deseo,  
los caminos trillados de nuestro corazón.  
No es fácil deshacer las maletas un día  
en otra lluvia,  
cambiar sin más de luna,  
de niebla, de periódico, de voces,  
de ascensor.  
Y salir a una calle que nunca has presentado,  
con otros gorriones que ya  
no te preguntan, otros gatos

que no saben tu nombre, otros besos  
que no te ven venir.  
No, no es fácil cambiar ahora de llaves.  
Y mucho menos fácil,  
Ya sabes, cambiar de amor.

Pues bien, la mayoría (8 chicos y 4 chicas) creyeron que era un poeta, simplemente por el verso en el que aparece "taberna" y "cerveza" y, por supuesto, "porque a las mujeres no les gusta el olor a tabaco". Quienes pensaron que es una poeta (4 chicas y 2 chicos) creyeron que era porque nosotras manifestamos más los sentimientos. La pregunta se hizo a 25 personas de las cuales siete dijeron que podría pertenecer por igual a uno u otro sexo.

He aprendido mucho de mi alumnado, –al fin y al cabo, ellos y ellas, con “sus palabras”, me han contado todo lo que he leído en críticos/-as y especialistas en la materia, el “falso pudor femenino”, el “victimismo”, el aprovechamiento de lo “políticamente correcto”, etc.–, pero cuando leo poemas de autoras, les doy apuntes de teoría literaria de escritoras, incido en el lenguaje no sexista y entonces “me tachan” de feminista como si este concepto fuera algo negativo; en la mayor parte de los casos no encuentran desigualdad y adquieren como “normales” o “ley de vida” algunos comportamientos que favorecen la desigualdad de las personas. Es una tarea mucho más ardua que conmemorar el 25 de noviembre o el 8 de marzo, es una tarea que comienza por “aprender a leer” y... sobre todo a escuchar.

No podemos obviar que la literatura se constituye como un reflejo de la sociedad en que vivimos; tampoco que la literatura crea un imaginario colectivo tan potente como las películas, canciones y publicidad y en la que se dicta de manera increíblemente sutil cuál es nuestro posicionamiento en el mundo como hombres y mujeres y eso incide directamente en mi labor de educadora, en mi labor de coeducación, de igualdad real. Y también en el desarrollo de mi tesis, aún en proceso.

Mantengo en la tesis después de un largo camino reflexivo, el empeño de visibilizar a las mujeres poetas, porque simplemente, «lo que no se nombra, no existe» (George Steiner) y porque «la historia literaria no es obra de una mano invisible» (1987: 78),



como señalaba Roberta Quance, sino que está sujeta a la conformación del sistema patriarcal y heterocentrista que invisibiliza a las mujeres como escritoras.

Ámbitos como el amor, la sexualidad, la cotidianidad, las relaciones sociales de este sujeto femenino están atravesadas por marcas de género que en la conformación de la historia y literatura pueden observarse. Es más, ¿qué pasaría si esta mujer escritora lo hace desde el deseo homoerótico; desde, lo que llamo, ¿“amores disidentes”? La invisibilización se acrecienta.

Recuperando la cita de Hannah Arendt: *Solo pensar no nos hace libres, hay que actuar* (Arendt en Larrauri 2001: 23). Desde mi ser persona en la actualidad no sólo me define mi profesión, sino también mi activismo feminista y lesbiano, formando parte del Colectivo Plurales, asociación que trabaja por la diversidad e igualdad afectivo-sexual, la red de Tertulias feministas y las Tertulias dialógicas del Centro de Profesorado de Granada. Dedico mi tiempo libre a elaborar antologías de poesía de mujeres lesbianas de diferentes etapas históricas y a escribir poesía. Dedico mi tiempo a situarme en el mundo junto a los y las demás, de una manera (intento) más justa.

## Justificación

Donna Haraway mantiene una idea recurrente a lo largo de sus diferentes escritos y es la de que «el conocimiento es siempre situado» (Haraway, 1991: 328)<sup>2</sup>, por ello es preciso para mí profundizar en el trabajo de la crítica literaria feminista, en la crítica literaria lesbiana. Así como aportar las razones que me han llevado a estudiar la obra poética de Cristina Peri Rossi, en el último cuarto del siglo XX y principios del XXI.

La crítica literaria feminista está arraigada en España gracias a la labor de las teóricas anglosajonas que se interesaron especialmente por el ámbito de la recepción (*leer como mujeres*) y las francesas que se apoyan en el ámbito de la producción (*escribir como mujeres*). Elaine Showalter, feminista y académica estadounidense, es quien señala dos tendencias en la crítica literaria feminista. La primera situada en el ámbito anglosajón se centra en la mujer como lectora y cuenta con críticas tan reconocidas como: Kate Millet, Josephine Donovan, Cheri Register y Annette Kolodny. Con ellas, entre otras, nace la “ginocrítica” que pondrá en cuestión aspectos tan estudiados como las periodizaciones, los géneros, los temas y el canon. Una segunda tendencia, se centrará en la mujer como escritora, abordando con especial interés la construcción del lenguaje femenino; situada en el ámbito francés, las críticas más importantes son: Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y Monique Wittig; todas ellas con sus evidentes especificidades<sup>3</sup>.

Además contamos, en la actualidad y en el ámbito español, con mujeres investigadoras desde el punto de vista de la teoría literaria feminista: Mercedes Bengoechea, M<sup>a</sup> Isabel

---

<sup>2</sup> El desarrollo de esta idea lo encontramos en el capítulo séptimo “Conocimientos situados: la cuestión científica y el privilegio de la perspectiva parcial” en *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991), donde Donna Haraway no cree que todas las descripciones teóricas que hacemos de la realidad y a las que recurrimos en muchas investigaciones sean, efectivamente, neutrales y objetivas. Muchas reflexiones y argumentaciones están presentadas ya como sesgadas ideológicamente, pues están escondiendo un compromiso moral e ideario político concretos.

No es inocente que la autora de esta Tesis sea mujer, occidental, edad media y económicamente estable, que, en su análisis crítico, pretendidamente objetivo, reproducirá el conocimiento y que intentará no ser irresponsable, atendiendo a lo que Haraway nos dice: «Irresponsable significa incapaz de dar cuentas de algo. Hay un premio para el establecimiento de la capacidad de ver desde la periferia y las profundidades» (Haraway, 1991:328).

<sup>3</sup> Toril Moi se ocupa en *Teoría literaria feminista* (1988) de analizar exhaustivamente las corrientes anglosajona y francesa en torno a la crítica literaria feminista, en un momento clave para la crítica literaria feminista española que comienza a abordar temas claves en torno a las escritoras y su recepción.

Navas Ocaña, Beatriz Suárez Briones, M<sup>a</sup> Jesús Fariña Busto, Meri Torras, Elena Castro<sup>4</sup>... que han ido desentramando, aportando “otras miradas” desde el ámbito científico a los estudios literarios que hasta ahora conocemos.

El motivo por el que nos centramos en la segunda mitad de siglo es por los cambios que ha supuesto la conformación de la mujer poeta como sujeto lírico y por los hitos que a nivel histórico-social han consignado este cambio en las mujeres. Y, si bien, como lectoras nos situamos a principios del siglo XXI, el aprendizaje y la absorción de todas las teorías críticas literarias se remontan a dicho pasado reciente.

Desde un acercamiento a la crítica feminista lesbiana en la literatura se plantean ciertos interrogantes respecto a la concepción de la realidad, diferentes a los que se pueden tener como heterosexuales (feministas o no). El acercamiento a la literatura conlleva buscar respuestas, a pesar del aspecto ficcional de esta, que sacien, calmen o enriquezcan todas las inquietudes. Si esto es así, no menos cierto es que hemos aprendido a leer, a interpretar desde el universal masculino. Ocurre que el proceso de descubrimiento identitario va paralelo al descubrimiento de otras lecturas singulares y plurales, diversas... que apuestan por lo que durante tanto tiempo ha estado invisibilizado, la literatura de mujeres lesbianas.

---

<sup>4</sup> Elena Castro es doctora en literatura hispánica por la Universidad de Texas en Austin (EEUU). Centra sus estudios de crítica poética en los estudios de género, teoría queer y los estudios culturales, Entre otros ensayos ha publicado en 2011, *Cuerpo textual-sexual. Inscripciones del deseo lésbico en la poesía española contemporánea*.

María Jesús Fariña Busto es profesora titular del área de Literatura Española en la Universidad de Vigo. Se doctoró en Filología con la Tesis Doctoral: “*Las estatuas o la condición del extranjero*”. *Los cuentos de Cristina Peri Rossi: una lectura desde el feminismo*. Otro de sus trabajos en 2006 se titula “*Soy lesbiana, soy hermosa. Formulaciones de la sexualidad lesbiana en textos de escritoras hispánicas*” en Xosé M. Buxán Bran, *Lecciones de disidencia. Escritos de crítica homosexual*.

Beatriz Suárez Briones es profesora titular de Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Vigo. Su línea de investigación prioritaria es la teoría feminista en sus intersecciones con la teoría de la sexualidad, el psicoanálisis y la escritura de las mujeres. Es autora y editora de varios libros como “*Desleal a la civilización. La teoría (literaria) feminista lesbiana*” en Buxán, Xosé M., *Conciencia de un singular deseo* (1997) o *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas* de 2014.

Meri Torras es profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus trabajos de investigación versan sobre ámbitos como el género epistolar, objeto de su tesis doctoral, la crítica feminista lesbiana, la teoría queer y los estudios postcoloniales. Señalamos un trabajo por su pertinencia, “*El delito del cuerpo*” en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I* (2007).

Isabel Navas Ocaña, es profesora de Teoría de Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Almería. Trabaja en torno a la crítica literaria feminista siendo uno de sus trabajos más destacados *La literatura española y la crítica feminista* (2008).

Soy consciente de que son muchas más las críticas que trabajan en el ámbito de la crítica literaria como Mercedes Bengoechea, Marta Segarra, Àngels Carabí, Neus Carbonell...

Este estudio se centrará en la poeta Cristina Peri Rossi (1941) por varios motivos:

Se enmarca dentro de lo que hemos llamado poesía disidente, entendiendo por “disidencia” la manera de estar fuera del androcentrismo, en los márgenes; la manera de resignificar y resimbolizar lo ya establecido desde otros imaginarios posibles.

Tiene una trayectoria poética amplia y rica que se consolida en torno a los años 80. Exiliada de Uruguay por motivos políticos llega a España en el año 1972 y temas como la condición del extranjero, el intento de borrar los límites genérico-sexuales y la elección de la mujer como objeto de deseo nos permitirán abordar su poesía.

La elección de la poeta Cristina Peri Rossi responde al descubrimiento de una lectura que se acerca a mi ser identitario, al placer por una poesía que aportaba coherencia desde el lesbianismo, a una serie de sentimientos y situaciones que nos acercan a la cotidianidad, al reconocimiento de una serie de interseccionalidades<sup>5</sup> que atraviesan nuestro ser y que nos definen y conforman como puede ser la condición de exiliada.

---

<sup>5</sup> “Interseccionalidad”: Término acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989 para señalar que la subjetividad está constituida por los vectores de la raza, el género, la clase y la sexualidad, que se refuerzan mutuamente (Golubov 2011: 4).

## Hipótesis

El interés de este trabajo se centra en reconocer un imaginario nuevo fuera del entramado heteronormativo, puesto que como lectora lo identifiqué en los poemas leídos, escritos por muchas mujeres poetas. Aunque para ello no debemos caer en el biografismo anacrónico desde el punto de vista de la crítica literaria de la poeta que va a ser sujeto de estudio. Por otro lado, hay mujeres poetas que pueden escribir sobre una experiencia lésbica sin que su opción sexual sea una u otra; válgame como ejemplo, un poema que nos descubra a dos chicas adolescentes besándose o el deseo de dos mujeres adultas y, sin embargo, no tendría por qué implicar que la orientación sexual de la autora sea ser lesbiana<sup>6</sup>. Aún así, se advierte que existen prejuicios entre las poetas en torno a este tema, por ejemplo, en la antología sudamericana de temática lésbica, *Voces para Lilith* (2011)<sup>7</sup>, algunas poetas han rehusado participar por el temor a ser etiquetadas.

¿Por qué las autoras convocadas en nuestra antología tendrían que verse forzosamente etiquetadas bajo el rótulo de “escritoras lesbianas”? ¿Qué tiene de particular esta temática que parece impregnar a quien escribe sobre ella de un “algo más” que excede lo meramente textual? La pregunta no es banal, pues algunas escritoras declinaron la invitación a participar en nuestra antología aduciendo, precisamente, que corrían el riesgo de ser etiquetadas como lesbianas (independientemente de serlo o no), algo que podría considerarse en detrimento de sus carreras literarias (quedarse encasilladas en

---

<sup>6</sup> Dolors Alberola, “Pecado de la carne” en *El medidor de las cosas* (2000: 21): Sí. A ella la pretendo. /Deseo amar sus muslos, sus caderas. Poder lamer sus/ huesos y a su traje arrancar los botones/con delirio. A ella, mudamente, la/ anegaría en sangre. Le hundiría los ojos/capitales para amarla más ciega. /A ella no la quiero, pero la puedo amar después de/todo. Sé que os preguntaréis –¿A ella. No/es, pues, una mujer quien esto escribe?–./Algunos miraréis con saña la primera partitura del/libro. Observaréis la firma y, parcamente, /sin excesiva fuerza sabréis como me /llamo. Pero a ella yo misma le arrancaríael alma, le encendería un fuego sacrílego/en las ingles, le arrancaríael pelo y un/ fetiche haría para mí. Después de todo, / muerta, de qué le sirve nada. De qué/me sirve a mí su vida eterna si ella hace/en mí lo que yo cuento.

<sup>7</sup> Melissa Ghezzy y Claudia Salazar (2011), *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*, Perú, Estruendomundo.

Esta antología recoge 23 narradoras y 25 poetas, de las que solo señalo la nómina de poetas por ser nuestro objeto de estudio: Rosario Aquim, Violeta Barrientos, Esther Castañeda, Ivonne Coñuecar, Macky Corbalán, Silvia Cuevas, Tatiana de la Tierra, María Luisa del Río, Mariela Dreyfus, Valeria Flores, Melissa Ghezzy, Clara Inés Giraldo, Paula Jiménez, Lucía Lozano, Virginia Lucas, Karen Luy, Piedad Morales, Tilsa Otta, Cristina Peri Rossi, Aleyda Quevedo, María Ramírez, Eleonora Requena, Gabriela Robledo, Malú Urriola y Ely Zamora.

una temática, por ejemplo). Algunas otras dijeron que no habían “salido del clóset”, requisito que no fue requerido en ningún momento como parte de la convocatoria. (Ghezzi, Melissa y Salazar, Claudia 2011: 15).

En el mismo año aparece *Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*<sup>8</sup>, en la que el antólogo arranca su prólogo con la cuestión a la que pretendemos acercarnos y dar respuesta: «¿dónde permanece la sexualidad que atraviesa un poema, en el escritor o en el lector? ¿la poesía tiene sexo?» (Pino, Luis Daniel 2011: 9). La poeta Cristina Peri Rossi comenta las limitaciones impuestas en una de sus últimas entrevistas a Claudia Pérez:

Hace unos años, en Barcelona, me propuse hacer una recopilación de cuentos sobre tema lesbiano. Se lo propuse a varias escritoras, algunas de conducta homosexual, otras completamente heterosexual. Solo las homosexuales aceptaron y el libro no se publicó. Qué limitación, por favor (Gómez-de-Tejada, 2017<sup>9</sup>: 368).

En este sentido me propongo en mi trabajo dar respuesta a las siguientes cuestiones que me parecen de gran relevancia:

- A partir de los años 80, la mujer aparece en la poesía española mucho más como sujeto que como objeto. Sin embargo: ¿Encontramos también dentro de estas autoras, poetas que escriban fuera de la heteronormatividad? ¿Existen poemas escritos por mujeres que tomen a la propia mujer como objeto de deseo? ¿Cómo leer la subversión desde el género en estos textos?
- Nuestro tema, ubicado dentro de un relativo vacío crítico, al menos dentro de España, permitiría toda una serie de preguntas significativas: ¿Por qué existe

---

<sup>8</sup> Luis Daniel Pino (2011), *Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*, Madrid, Sial/Contrapunto. En este caso, dentro del territorio español y con poetas nacidos en torno a los años 80. La nómina es de 12 poetas (hombres) y 13 poetas (mujeres) que nombro a continuación: Rebeca Álvarez Casal del Rey, Bárbara Butragueño, Begoña Callejón, Verónica Delgado Mayordomo, María Eloy-García, Ariadna García, Txus García, Ruth Llana, Laila López Manrique, Carmen Moreno, Verónica Moreno Puerto, Sofía Rhei y Ana Tapia.

<sup>9</sup> El monográfico al que hacemos referencia *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* coordinado por Jesús Gómez-de-Tejada y perteneciente al nº 7 de la colección “Escritores del Cono Sur” de la Universidad de Sevilla, recoge no solo esta última entrevista a la autora sino toda una serie de artículos críticos en torno a la escritora en todas sus facetas y una revisión bibliográfica actualizada.

este vacío, por qué las mujeres no escriben o no publican poesía lésbica denominada como tal? ¿Se puede hablar de “poesía lésbica”? De ser así, ¿Qué entendemos por “poesía lésbica”? ¿Es aquella escrita por lesbianas? ¿Es la que habla de deseo homoerótico? ¿Sería la que va dirigida al público lésbico? ¿Es la poesía lésbica poesía feminista? Y acotando más, ¿se puede abordar el homoerotismo femenino desde la poesía?

Se pretende evidenciar que «la historia literaria no es obra de una mano invisible» (1987: 78), como señala Roberta Quance, sino que está sujeta a la conformación del sistema patriarcal que invisibiliza a las mujeres como escritoras. Dado que el género es una categoría atravesada por otras variables como la sexualidad, la etnia, la clase social, etc. (interseccionalidad de género), se puede pensar que la orientación sexual ha permanecido invisibilizada en el campo de la poesía escrita por mujeres. Al hilo de esto, se cuestiona la existencia o no de un tipo de poesía que podríamos denominar “poesía lésbica”, manejando, tal vez, la idea de que esta poesía es la que desde su temática aborda el deseo lesbiano; o no, y sea entonces aquella escrita por mujeres que se definen como lesbianas. Y, por último, considerar que ninguna de las dos afirmaciones sea exacta y haya que mirar al campo de la recepción, una recepción (lesbiana o no) pero sí garante de una mirada crítica feminista.

Por otro lado, podemos observar controversias a la hora de poner esta etiqueta o de encasillar un tipo de poesía dentro de esta categoría o bajo este epígrafe, que tal vez podríamos analizar como ciertas resistencias en este sentido.

Habremos de plantearnos si dicha poesía, de existir como tal, rompe, no sólo con el género, sino también con la sexualidad, transgrediendo la heteronormatividad como sistema. En este caso, podríamos pensar en una supuesta intencionalidad por parte de las poetisas, como quizá, un tipo de poesía de resistencia o militante, o tal vez no, y la poesía lésbica, no fuera más que una poesía cuya temática, véase el deseo homoerótico, por ejemplo, tan sólo visibiliza otro tipo de “amores disidentes”. O tal vez, sea el hecho mismo de visibilizar lo que haga que esta poesía sea transgresora en sí.

Es planteable una posible intencionalidad en el acto mismo de ocultar la orientación sexual de la poeta, por un ejercicio de homofobia interiorizada<sup>10</sup>. En este sentido, habrá que averiguar si existen factores, más allá de la escritora, que hagan que esta poesía esté invisibilizada.

Si desde el canon literario se ha marginado a las mujeres escritoras, mucho más en el ámbito poético y se ha conseguido diferenciar entre poesía femenina, poesía feminista y poesía de mujeres<sup>11</sup> (Showalter en Arriaga Florez, 2006: 281); atendiendo a la evolución socio-cultural, es preciso indagar también si hay una forma distinta de escribir o leer, si partimos de diferentes opciones y elecciones sexuales. Es cierto que se constituye la mujer como sujeto erótico, por lo tanto, es preciso mostrar esos poemas de temática lésbica que nos encontramos en el panorama poético.

---

<sup>10</sup> Por homofobia interiorizada entendemos el autorechazo y/o sentimientos negativos (culpa, rabia, baja autoestima...) que una persona LGBT puede llegar a sentir hacia su propia identidad sexual.

<sup>11</sup> Es Elaine Showalter, una de las más importantes teóricas de la ginocrítica la que establece la división por fases, correspondiendo a la primera la “literatura femenina” en la que la escritura de las mujeres predomina la imitación de los modelos masculinos dominantes; la segunda fase, denominada “feminista” donde prima la protesta y la reivindicación así como el deseo de autonomía y por último la literatura “de mujer” que se centra en el autodescubrimiento y en la liberación.



## Objetivos

Esta Tesis Doctoral reúne tres objetivos concretos:

- Visibilizar el trabajo y la presencia de las mujeres en el ámbito poético desde una crítica literaria feminista y lesbiana.
- Reflexionar sobre la especificidad de la escritura y lectura lesbiana.
- Acercar la lectura de los poemas de Peri Rossi con una mirada plural desde el exilio, el cuerpo y el deseo.

Por lo que, en primer lugar, esta tesis muestra la invisibilización de las poetisas que quedan en los márgenes generacionales de manera incoherente y sesgada, ya que su producción literaria es de una riqueza y variedad que en el siglo XXI no es posible poner en cuestionamiento<sup>12</sup>. Para ello, se analiza y cuestiona el canon literario, aportando datos concretos de la presencia de poetisas en antologías (generales/de género/de temática LGBT), en premios literarios, libros didácticos, reseñas críticas, etc.

En segundo lugar, se pretende reflexionar sobre el entramado teórico conceptual aportado desde la crítica feminista, la crítica feminista lesbiana y la teoría *queer*. La búsqueda de referentes y la creación de una genealogía no solo creativa sino también crítica, entendiendo por esta una manera objetiva de abordar el estudio de la literatura y su significación en el contexto socio-cultural en el que nos hallamos.

En tercer lugar, se busca hacer patente a través de la expresión poética las motivaciones, los núcleos temáticos y las significaciones que conforman el género y la sexualidad. Todo ello se reflejará en el último de nuestros objetivos: analizar la obra poética de la escritora uruguaya-española Cristina Peri Rossi aportada por las perspectivas feministas y lesbianas.

---

<sup>12</sup> Además, en la actualidad contamos con la Ley de Igualdad 3/2007, por ello es inconcebible que las mujeres escritoras sigan estando solo para cubrir una “cuota femenina” y no exista una igualdad efectiva y real en cuanto a la representación, visibilidad y reconocimiento de todas ellas.

Y, para ello, nos vamos a apoyar en tres variables que nos parecen relevantes en su obra: exilio, cuerpo y deseo.

Sobre estas tres variables podemos decir que:

El exilio o la condición de exiliada nos remite a esa identidad que sin ser volitiva o deseada no deja de ser por ello una de las identidades que atraviesan a la autora y la sitúan en una realidad concreta y a su vez cambiante. No es relevante que las condiciones políticas hayan cambiado, el sentimiento de exilio permea la identidad de cualquier persona que lo haya vivido.

Se trata de una concreción que encontramos también en el cuerpo (humano, textual o social) que provocan la ruptura del binarismo heterocentrado porque sitúa a las mujeres como sujetos activos (deseadas y deseantes de su sexualidad), porque se disocia el ámbito privado (casa) del público (ciudad); una ciudad viva y cambiante: fluida como los cuerpos y como las identidades.

Y, por último, el deseo como construcción de un sujeto activo que busca, que elige, que lee... y que se identifica con una realidad homoerótica que le permite expresar de manera directa su identidad lesbiana.

La escritura de Peri Rossi nos mostrará que no podemos entender la identidad como un todo monolítico y fijo, sino que somos una suma de identidades que van confluyendo a lo largo de la vida, pudiéndose fragmentar o reconstruir y que tendrán su reflejo en el mundo de la poesía.

## Estructura de la Tesis

Partiendo de los objetivos propuestos, el trabajo de investigación se ha estructurado en dos partes bien diferenciadas: la primera, centrada en la crítica literaria feminista y lesbiana y en su entramado teórico conceptual y la segunda, como hemos indicado, realiza un recorrido a través de los núcleos mencionados –exilio, cuerpo y deseo– en la poesía de Cristina Peri Rossi.

En un trabajo previo a la Tesis Doctoral (DEA<sup>13</sup>) dimos cuenta de la invisibilización en la que se encuentran las mujeres escritoras actuales y en el territorio español, abordamos la no presencia de estas escritoras en el ámbito literario y cuestionamos la construcción del canon que muestra antologías “generales” y “de género”, la ausencia de una genealogía femenina por medio de diferentes actitudes que siguen manteniendo a las escritoras relegadas y olvidando su riqueza literaria. La marginalización en la poesía escrita por mujeres no es más que el reflejo de una desigualdad constante en la sociedad que gira en torno a lo masculino.

Pero ¿qué pasa si esta mujer es lesbiana? ¿Existen implicaciones? ¿Se etiqueta, se margina, se ningunea a una escritora sólo por una determinada elección sexual que a su vez puede venir marcada como opción política? ¿Podemos hablar de poesía lésbica o de temática lésbica? ¿Qué características la conforman? ¿La recepción es diferente desde la heterosexualidad o la homosexualidad?

A estas cuestiones darán respuesta las aportaciones de la crítica literaria feminista y lesbiana que nos permite desentramar algunas de las “trampas” del patriarcado.

De este modo, la primera parte de la Tesis realiza una incursión en la “Teoría Crítica Lesbiana” que tiene como objetivo el reconocimiento de la valía literaria de escritoras y

---

<sup>13</sup> Los estudios de doctorado finalizan con la consecución del DEA o Diploma de Estudios Avanzados, requisito previo para seguir avanzando en la tesis. Mi memoria final (2010) se tituló *Concha García: Ella*, un trabajo en el que, por un lado, reflexiona sobre la invisibilización de las poetisas y, por otro, se reconoce mediante el análisis de su poesía a la poeta ya mencionada.

críticas e incorpora nuevos modos de lectura que puedan romper los modelos establecidos.

La segunda parte está centrada en la poesía de Cristina Peri Rossi en torno a, tres ejes temáticos: exilio, cuerpo y deseo que muestran a una escritora y lectora activa que reflexionan sobre las identidades fluidas y cambiantes.

Esta parte se inicia con un apartado introductorio en torno a qué significa “una lectura feminista y lesbiana de la poesía de Cristina Peri Rossi”, dando cuenta del posicionamiento crítico y político. Y es que política es la lectura desde la que se ejerce, desde una situación o posicionamiento determinado que elige unos textos u otros, política es la crítica que genera discursos de interpretación.

El trabajo de investigación da cuenta de los múltiples posicionamientos que se han ido conformando en su desarrollo. El escollo más difícil de resolver era si la etiqueta “poesía lesbiana” era garante del sentir crítico actual, en el que, por ejemplo, la Teoría *Queer* nos empuja a la disolución de identidades. La apuesta gira en torno al elemento receptor de este proceso comunicativo, es la lectura sentida y crítica la que convierte un texto en lesbiano a través de las múltiples interseccionalidades en las que nos movemos. Abordando la lectura desde tres ámbitos “liminales”, “marginados” o fuera de un ámbito heterocentrado: el exilio, el cuerpo y el deseo.

Y, por último, encontramos las conclusiones relacionadas con los aspectos tratados en este trabajo de investigación.

Son muchas las cuestiones que es preciso abordar desde una metodología feminista y lesbiana para contribuir, de ese modo, a romper el proceso de asimilación crítica al que estamos sometidas.

## Metodología

La metodología con la que se aborda este trabajo de investigación será cualitativa y, ésta no ofrece un enfoque monolítico, sino un variado mosaico de perspectivas de investigación: la crítica literaria, el análisis del contexto socio-histórico, el análisis del discurso y de género... todo ello a través de la lectura, revisión y análisis de textos y bibliografía<sup>14</sup>.

Emplear un método interdisciplinario nos lleva a considerar el entorno sociocultural no solo de la producción textual, sino también de la lectura e interpretación textual.

Esto nos lleva a un encuadre teórico en cuanto a la estrategia interpretativa seguida en este trabajo de investigación. Es indudable que la enseñanza de la lectura adquirida parte de conocer las diferentes corrientes críticas del siglo XX (crítica formalista, marxista, de la recepción, deconstructivista...) y ello ejerce un posicionamiento lector que nos ha llevado a leer lo que desde el heterocentrismo se ha consignado como legítimo. Podemos constatarlo en la invisibilización de las mujeres poetas en antologías, premios, canon... Marina Fe nos dice que «sería bueno que pudiéramos hablar de lectura sin preocuparnos por las injusticias» (1999: 118), pero hasta que no descubramos ese aspecto igualitario en el campo de las letras hay que continuar trabajando: «La cuestión es no solo interpretar la literatura de diversas formas, sino también *cambiar al mundo*» señalaba Nattie Golubov<sup>15</sup> (2012: 19), por ello se ha reflexionado sobre los modos de leer entre hombres y mujeres, señalando desde la antropología “la teoría del grupo silenciado” (Suárez Briones, 2002: 53) que evidencia las situaciones de poder asimétricas de todos los grupos minoritarios, entre ellos las mujeres y las lesbianas.

---

<sup>14</sup> Respecto al modo de citar y en el marco de un Instituto de Estudios de las Mujeres y donde el sujeto investigador aboga por visibilizar a las mujeres en todos los contextos, incluido el científico, en este trabajo se nombrará a aquellas poetas y académicas de manera completa la primera vez que aparezcan y después por su apellido para evitar la reiteración excesiva.

<sup>15</sup> Esta cita también se recoge en un libro de la misma autora de reciente publicación: *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, (UNAM, 2017) en el que se realiza una síntesis de los treinta primeros años de la crítica literaria feminista, y que además recoge una serie de actividades reflexivas y críticas dirigidas a la recepción universitaria.

Pero si nos adentramos en la manera en la que la crítica feminista aborda la literatura en su recepción, «ningún acto de lectura es libre» (Suárez Briones, 2002: 59), como tampoco existe una lectura neutra, “natural” o “silvestre” como señalaba Barthes (1975: 379), responde a un modo de posicionarte dentro de un contexto sociocultural.

Así que, al adoptar una postura política identitaria se aprende a leer de otra manera. Y, como dice Nattie Golubov, la posición del sujeto lector se ha convertido en algo fluido, en movimiento, cambiante que te aleja de esa lectura heteronormativa:

La lectura feminista ocupa una posición frente al texto literario que podría describirse como nómada, incómoda, distinta de lo que podríamos denominar una lectura femenina o una mujer lectora, porque supone una autoconciencia y una actividad reflexiva que exige una postura móvil ante el texto literario y un exilio metafórico con respecto a la literaturidad (Golubov, 2012: 3).

Nos movemos en una posición no estable, que se desplaza de los márgenes al interior, de la periferia al centro y que se siente cómoda en ese tránsito, como ocurre en la experiencia del exilio, aspecto que se aborda también en esta investigación. Patrocinio Schweickart define la lectura feminista primero como esa «conquista del control de la experiencia de la lectura» y después como «esa posibilidad de leer como mujer sin ponerse en la posición del otro» (Schweickart en Fe, 1999: 141). Otras autoras van más allá y señalan que «leer como lesbiana es evitar leer como heterosexual» (Angie Simonis Sampedro en Platero, Raquel 2008: 243) o Rosa García Rayego y M<sup>a</sup> Soledad Sánchez Gómez que señalan como estrategia interpretativa el leer de manera «oblicua, a contrapelo, torcida» (2008: 18) en ese ir y venir del centro a la periferia.

Este es el motivo por lo que este trabajo intenta dar un espacio a un modo de abordar la lectura desde el lesbianismo, procura completar los espacios en blanco obviados por la crítica y acercarnos a las teorías *queer*, rompiendo con el concepto de universalidad y, como diría la propia Monique Wittig, aportando el «punto de vista minoritario» y «suprimiendo completamente las categorías de sexo y género» (2006: 13-14).

En suma, recogemos de qué manera podemos aprender y, por lo tanto, enseñar a leer en palabras de la hispanista Geraldine C. Nichols:

para ser una crítica literaria feminista hace falta orientar las estrategias de interpretación a fines políticos, reconocer y amplificar las voces sumergidas [...] respetar otro (des)orden de significado, privilegiar el detalle juzgado insignificante. Es enseñar a leer lo anómalo, los súbitos silencios en el discurso, los pequeños rotos o descosidos en el tejido; a entender cómo el ser “pasivo” (mujer u otro marginado) disfraza –literariamente– su actividad [...]. Y hacerlo hasta que no sea necesario gritar para que se escuche este susurro que cuenta lo femenino (Nichols, 1992: 26).

Por todo esto nos parece imprescindible el análisis de los poemas de Cristina Peri Rossi, desde una lectura atenta en torno a los tres ejes ya citados, que nos acercará a la realidad social, personal y estudio de género que hará posible no sólo una mayor visibilización, sino un mayor entendimiento de su poesía y de su “ser mujer” en la historia.

Queremos determinar asimismo que el motivo por el que nos centramos en la segunda mitad de siglo es por los cambios que ha supuesto la conformación de la mujer poeta como sujeto lírico y por los hitos que a nivel histórico-social han consignado este cambio en las mujeres.

Por último, me gustaría señalar algunos de los apoyos teóricos más significativos en los que me he basado para la elaboración de este trabajo.

La primera parte “Teoría crítica feminista y lesbiana” se inicia con la evidencia de una ausencia, la ausencia de la poesía lesbiana; por tanto, es importante acercarse a referentes tan importantes como Beauvoir (1949), Rubin (1975), Rich (1980, 1983), Wittig (1992) o Butler (2006), conocer el sistema sexo-género, la imposición de una “heterosexualidad obligatoria” y la manera en la que se ha cuestionado es fundamental para entender la identidad lesbiana. Si nos adentramos en la crítica literaria feminista y lesbiana actual debemos considerar a Marta Segarra y Ángeles Carabí, que en el año 2000 editan *Feminismos y crítica literaria*, que nos ofrece una compilación y reflexión en torno a los diferentes feminismos y sus políticas; a Elina Norandi, que en 2009

coordina un libro compuesto por trabajos y reflexiones críticas en torno a la literatura lesbiana y titulado *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*; Nattie Golubov es clave para entender dentro de los estudios feministas el desarrollo de la importancia de la lectura y su concepto de “lectora nómada” que podemos encontrar en *La crítica literaria feminista: una introducción práctica* (2012) y, por último, a Beatriz Suárez Briones, profesora de Crítica Literaria y su trabajo en torno a la Teoría Literaria Feminista y Lesbiana, tanto por su quehacer individual como por la labor de recopilación de otras teóricas y críticas en esta materia, *Sexualidades: Teorías literarias feministas* (2002) o *Las lesbianas (no) somos mujeres* (2013) aportan ideas y reflexiones claves en este capítulo.

La segunda parte: “Exilio, cuerpo y deseo en la poesía de Peri Rossi” se adentra en el análisis crítico literario de dicha poesía, profundizando en los tres núcleos temáticos y prestando atención a las diversas entrevistas realizadas a la poeta, –Gema Pérez-Sánchez (1995), María Cinta Montagut (2008) o Claudia Pérez (2014, 2017), por citar alguna de ellas– múltiples y variadas y que consignamos en la bibliografía. Pero, la importancia mayor en este caso radica en las aportaciones de diferentes críticos y críticas en torno a la poesía de esta autora.

Para acercarme a la experiencia del exilio he tenido en cuenta los trabajos de Devorah Parizad Dejbord, quien en 1998 publica *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, donde estudia el exilio de la narrativa hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres en general y presta atención en particular a nuestra autora. Aunque otros críticos también han incidido en este tema, aportando siempre un matiz nuevo a lo ya consignado, así John F. Deredita (1978) se centra en sus primeros poemarios, Milena Rodríguez (2009) en la desubicación o “transterración” de quien se exilia, Raúl Narváez (1988) en el exilio como experiencia colectiva o Alejandra Aventín Fontana (2011), que realiza un análisis del poemario que lleva por título *Estado de exilio*.

Me han servido para abordar el tema cuerpo, críticas como M<sup>a</sup> Jesús Fariña Busto (2003) que ha profundizado en la relación de este con el corpus textual, Hugo J. Verani (1982) propone el análisis como espacio transgresor o Nora Almada (2009) que relaciona el cuerpo con identidad genérica y sexual. La misma poeta reflexiona sobre el lenguaje del cuerpo femenino y su invisibilización en varios artículos periodísticos



recogidos por Mercedes Rowinsky (2003). Dentro de este apartado, para el análisis que relaciona ciudad y mujer me baso en Lucía Guerra que tanto en *Mujer y escritura* (2008) como en *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana* del 2013, nos muestra ese orden configurado en las ciudades y su relación con la sociedad cuya configuración genérica permite la subjetivación o modos diferentes de entender la ciudad.

Y, por último, en la articulación del deseo, son importantes los trabajos de Inmaculada Pertusa (1991), que realiza un análisis lesbiano dentro de la literatura española y de Elena de Castro (2014) que muestra la articulación de ese deseo lesbiano en su libro *Poesía lesbiana queer*. También Marta Segarra, quien edita en 2007 *Políticas del deseo* donde a través de diferentes apuestas críticas analiza las repercusiones que los relatos fílmicos y literarios han tendido para la construcción del deseo. Y Olga Viñuales, que tanto en *Identidades lésbicas* (2000) como en *Lesbofobia* (2002) insiste en aspectos relacionados con el lesbianismo e intenta romper con todos aquellos estereotipos distorsionados y simplificados.

PRIMERA PARTE: TEORÍA CRÍTICA FEMINISTA Y LESBIANA

*Lo personal es político*

Kate Millet, 1969

## 1. LA PRESENCIA DE LA POESÍA DE MUJERES

### 1.1. La importancia de visibilizar: las antologías de género en la poesía española

Antes de abordar este epígrafe es fundamental entender cómo se ha construido la mujer poeta. Es evidente la invisibilización, la ocultación y el silencio a la que ha sido sometida a lo largo de la historia en todos los órdenes establecidos, el mundo de la poesía es tan solo uno más.

La exclusión de las mujeres y, entre ellas las poetas, está ligada a la simbología patriarcal que presenta a la mujer como complemento del hombre implicando subordinación e inferioridad.

De todo ello da cuenta los Estudios de Género, término (*gender*) introducido en los años setenta por las feministas anglosajonas (Lamas, Marta 1996: 327), que nos ha permitido establecer un análisis crítico atendiendo no solo a que las mujeres escriben, porque lo han hecho desde siempre, sino a su recepción: en si las obras de las mujeres llegan a los lectores, en cómo se reciben los textos críticos que hablan sobre ellas y en la integración de un sistema de valores donde lo femenino deje de estar subordinado a lo masculino: «No se trata tanto de un problema de escritura –de cómo escriben las mujeres– cuanto de un problema de lectura, de cómo leen quienes, hombres o mujeres leen como un hombre, que son hasta la fecha la inmensa mayoría» (Quance 1987: 79).

En este sentido Sharon Skeepe Ugalde es explícita: «no es que ellas no canten sino que no se las escucha» (Ugalde 2007: 26). Y por ello el esfuerzo de la crítica literaria feminista de que la categoría de género se convierta en una categoría analítica que sea capaz de interpretar los textos y las representaciones simbólicas que cobijan. Al fin y al cabo, si hemos aceptado como categoría de análisis la procedencia geográfica o las pautas generacionales, por qué no somos conscientes de que el género ha funcionado como una categoría de exclusión social, presentando a las escritoras en la periferia, alejadas del discurso central y patriarcal, de la misma manera que han funcionado como exclusión los factores económicos, la educación o los grupos de poder.

No nos conformamos con un apartado anexo en el que aparezcan las escritoras olvidadas o ignoradas, sino que es preciso revisar la historia literaria como texto plural y calidoscópico de tal manera que todas aquellas mujeres silenciadas, a causa de un imaginario simbólico e ideológico patriarcal, salgan a la luz, sean escuchadas, sean leídas; hemos de romper el silencio.

Son muchas las razones de ese silencio tan aplastante de la mujer en la literatura y en la poesía, desde prejuicios esencialistas que implican la presunción de una mayor sensibilidad (“todo corazón y todo sentimiento”), hasta la menor visibilidad y escasa representación en el canon, las connotaciones peyorativas asociadas históricamente al término *poetisa*, la no menos ofensiva galantería lírica... Por ello, aunque se han logrado cambios notables como publicaciones, encuentros, reseñas, no perdemos nunca de vista la afirmación de Quance:

Al mismo tiempo que se acoge con entusiasmo un *cambio de signo* de la poesía femenina se sigue hablando de la mujer o de lo femenino en términos esencialistas, que apelan más o menos subrepticamente al sentido de lo femenino como versión inferior de lo humano. (Quance 1987: 75).

Es por ello por lo que la crítica literaria feminista se cuestiona el canon, estudia la ideología que lo informa y los intereses a los que sirve. Atiende a la parcialidad y a las fisuras, a las omisiones y contradicciones que enmascaran la ideología patriarcal. O lo que es lo mismo: «Escucha y hace significativos los silencios» (Suárez Briones, Beatriz 2000: 27).

Y, hacer significativos los silencios implica cuestionarse qué ha pasado con la poesía escrita por mujeres a finales del siglo XX, de manera muy especial a la década de los ochenta<sup>16</sup>, por ser los años en los que empieza a escribir Cristina Peri Rossi, también porque la constitución de la democracia implica un nuevo modo de ver la realidad, lo que supondrá una serie de derechos y libertades que no dejan de esconder

---

<sup>16</sup> La nueva poesía femenina nace en un clima de liberación sociopolítica a partir de la muerte de Franco en 1975. Al proceso de democratización se suma una ola de feminismo en Occidente, con raíces en el “Mayo francés” de 1968.

reminiscencias de un pasado no lejano y que conlleva todo un sistema simbólico e ideológico de hegemonía, excluyente desde el género.

La poeta Fanny Rubio es muy clara en este sentido:

España ha sido y es la cuna del machismo y hoy por hoy cada una de nosotras ha pasado exámenes específicos y exclusiones por el hecho de ser de sexo femenino. Una de esas pruebas ha sido la foto que no aparece en la Historia de la Literatura. [...] [los críticos] teniendo capacidad de asumir en su día ideologías más o menos revolucionarias, incluso sonadas homosexualidades o furores éticos aparte, no aceptaron de ninguna manera que las poetisas fueran incorporadas a una simple foto de grupo (Rubio en Ugalde 1991: 134).

La mayor presencia de obras escritas por mujeres en el panorama poético, aunque incuestionable en sus valores cuantitativos, provoca, sin embargo, posturas enfrentadas entre los estudiosos. Mientras que Sharon Keefe Ugalde entiende que «la poesía femenina de la actualidad empieza a presentar una nueva *imagen de la mujer*» (Ugalde 1991: 134), José Luis García Martín duda de la pertinencia de las clasificaciones en función de categorías extraliterarias como el género:

El auge de la poesía femenina –por primera vez se le dedican premios, colecciones y congresos con exclusividad– caracteriza a los años ochenta. Aunque resulta cuanto menos dudosa la pertinencia crítica de la separación de la poesía escrita por mujeres de la escrita por hombres (García Martín 1992: 118).

Y es que los años de democracia guardan un peligro, la popularización de la expresión “políticamente correcto”. Esta idea puede ser peligrosa y discriminatoria, la presencia de las mujeres en el panorama literario de nuestra época se relaciona no pocas veces con cuestiones de cuotas, galanterías literarias, afectos personales..., más que con cuestiones de calidad literaria y de rigor crítico. María Rosal afirma que «es importante mirar histórica e ideológicamente la segregación de las mujeres» (Rosal Nadales 2006: 155) pero Ugalde avanza en esta reflexión señalando que la única manera de salir de ese

orden dominante será recurriendo a dos estrategias «la subversión y la revisión» (Ugalde 1993: 28).

Es el objetivo en el que parece empeñada buena parte de la poesía escrita por mujeres en el último tercio del siglo XX, apoyada por la investigación y los avances de las corrientes de los últimos años.

Para Sharon Keefe Ugalde algunos de los rasgos de la poesía femenina a partir de la década de los ochenta serían:

la ruptura de los límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un yo compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritura de escribir su propia identidad femenina configurando un tejido de feminidad que une a las poetas (Ugalde, 1991: XIX-X).

En esa configuración de feminidad que ha provocado la unidad de las poetas, se han constituido relaciones de complicidad y apoyo, ya que nadie clama por las mujeres salvo ellas mismas en antologías, encuentros, congresos y asociaciones, donde la participación femenina está garantizada como elemento reivindicativo y como muestra de discriminación positiva, de justicia, ante la exclusión sistemática practicada en los eventos, antologías, grupos literarios y premios organizados por y para los hombres.

Este “pacto entre mujeres” conlleva ciertas dificultades a las que tendrán que enfrentarse.

En primer lugar, está lo que se ha dado en llamar “mujer cuota”, que una o varias poetas se constituyan en las personas “visibles” que tienen en cuenta los antólogos, organizadores de encuentros, etc. Significará, de alguna manera, una traición hacia el concepto de sororidad ya que están usurpando de manera exclusiva el lugar simbólico reservado a las mujeres en lugar de luchar –codo con codo con otras– por el lugar real que les corresponde como poetas diversas y plurales. Por otro lado, esa “cuota mínima” no aparece en las antologías generales de manera sistemática, de manera que la

visibilización queda dispersa no generando ningún peligro para quien ostenta el poder literario:

Las escritoras siguen apareciendo ínfimamente en antologías de carácter general o de promociones concretas y, cuando aparecen, a veces asalta la sospecha de que figuran como cuota mínima. Curioso resulta también que algunos antólogos suelen coincidir bien poco en unas mismas poetas seleccionadas, lo que contribuye a una ceremonia confusionista que en sigue beneficiando al *status quo*. (Balcells 2003: 17).

En segundo lugar, lo que se ha llamado “ghetoización” ya que si seguimos editando antologías de mujeres, a las que se les denomina “de género” puesto que las “generales” son las de los colegas masculinos y en las que nunca encontraremos la denominación de “antología de hombres”, si seguimos trabajando en encuentros donde la presencia es exclusivamente femenina, ¿cómo se va a enterar el resto, la otra mitad masculina, de nuestras proyecciones, intereses y escrituras?

Para las mujeres representan un escaparate de su dificultosa posición en el mundo literario. Salta a la vista su escasa presencia. En cambio han proliferado recientemente las antologías que reúnen exclusivamente autores femeninos. El problema es doble: por un lado está la marginación de las poetas por parte del poder literario masculino y por otro su “ghetoización” a cuenta de los/las presuntos/as defensores/as de la poesía escrita por mujeres. (Dreymüller, Cecilia 1993: 20).

Es indudable que la aportación de ciertas editoriales, algunas como Torremozas dedicadas exclusivamente a la publicación de mujeres, la mayor presencia de poetas en premios, revistas, antologías... ha contribuido a hacer visibles a las poetas, pero ¿a qué precio?

En tercer lugar y quizá en consonancia con lo expuesto anteriormente, no faltan poetas alejadas del feminismo, que no mantienen una actitud reivindicativa o que manteniéndola no desean participar en grupos segregados exclusivamente “de mujeres”, sino que, muy al contrario, entienden que la participación de las poetas debe normalizarse junto con la de los hombres (Rosal Nadas 2006: 104). A su manera,



intentan entrar en la foto, por ser personas que escriben una poesía de calidad, aunque no se dan cuenta de que los hombres no las invitan por ser mujeres.

En el magnífico estudio preliminar de Noni Benegas en la antología *Ellas tienen la palabra* la estudiosa trata de averiguar por qué las mujeres poetas quedan al margen, más allá del tema de la calidad literaria, por qué son marginadas como grupo, más allá de escasas individualidades que acaban ingresando en el canon. Así rastrea la presencia de las mujeres en la escena literaria desde el romanticismo, el modelo decimonónico del *ángel del hogar*, la constitución de los semas peyorativos adheridos a la palabra *poetisa* desde el siglo pasado; y ya en el presente siglo analiza la producción de las poetas desde la Generación del 27 a nuestros días: la conciencia del lenguaje, la transición lírica, la búsqueda de la identidad... y es que las poetas de finales del siglo XX ya han podido estudiar, son profesionales, muchas de ellas con una carrera docente (Fanny Rubio, Julia Barella...), abarcan el campo de la teoría y crítica literaria (unas tienen editoriales, otras publican en prensa o revistas especializadas), son traductoras como Aurora Luque, por citar solo una, y llegan a participar y organizar encuentros y asociaciones con un talante feminista. Esta nueva construcción como sujeto social incide en la elaboración de su poesía como sujeto poético y poemático.

En un siglo y en una sociedad donde la igualdad entre los géneros está cada vez más presente, y donde afloran con fuerza nuevas relaciones entre los sexos, entre las personas, sean gays, lesbianas, transexuales..., «el estereotipo del amor romántico entre el sujeto masculino activo y un sujeto femenino pasivo carece de sentido» (Rosal Nadales 2006: 680).

Claro que este cambio social realizado por la mujer no ha sido siempre del agrado del hombre; creen que el *boom* iniciado en los ochenta es algo que está de moda, que corresponde a lo políticamente correcto y que la calidad de las obras de mujeres responde a ese obsesivo empeño de dejar de zurcir los calcetines para ponerse a leer y escribir:

Nunca se han publicado tantos libros escritos por mujeres; nunca se han elogiado tantos libros tan detestablemente escritos. Para acabar, dicen, con siglos de marginación, se pretende llevar a cabo una “discriminación positiva”: reducir casi

hasta el mínimo las exigencias selectivas cuando se trata de una mujer. El resultado ha sido contraproducente: ahora, al recibir un libro de una poetisa, el lector se pone siempre en lo peor (García Martín 1992: 122).

Es notable esta negativa de no dejar salir a la mujer de los márgenes en los que históricamente se le ha encuadrado y se le encuadra por parte de los hombres, pero el enfrentamiento es más fuerte aún si cabe cuando lo hacen hombres homosexuales, uno de los críticos más enérgicos y aplastantes con una crítica machista casi sin control es Francisco Bejarano: «Cuando recibo un libro escrito por una mujer me pongo en lo peor» (Bejarano en Amorós 1991: 81). Es Amparo Amorós quien desenmascara la evidente desigualdad:

La crítica de Bejarano no es mordaz, es misógina. Pero cuando Bejarano le dice a Amparo Amorós que su libro le ha gustado mucho la poeta le responde: «Yo debía haberle contestado: “Querido Francisco, cuando recibo un libro escrito por un homosexual, me pongo en lo peor”. Pero no lo hice; porque es evidente que yo respeto más a los homosexuales de lo que él respeta a las mujeres» (Amorós en Ugalde 1991: 81-82).

Amorós concluye: «Durante cierta época, se ha oído por ahí decir a críticos o poetas: “si es mujer, no puede escribir buena poesía”. Y, si escribe buena poesía “es que es lesbiana”. Es un intento machista de asimilar al hombre todo» (Amorós en Ugalde 1991: 82). Es, una vez más, la acción real de marginar y seguir manteniendo el sentido de exclusión y jerarquización siempre a costa de “la otra mitad del cielo”.

A partir de los años 80, la mayor presencia de las mujeres en el ámbito literario, el intercambio, la difusión de obras y opiniones van a favorecer la toma de conciencia de la escasa presencia de las mujeres en la historia literaria, así como las dificultades para nombrar a las predecesoras, salvo los escasos nombres –considerados excepcionales– ya canonizados. Ello va a provocar una cada vez más firme reivindicación del establecimiento de una genealogía de mujeres escritoras en cuyo espejo poder mirarse, bien para aceptarlo o para romperlo, pero desde luego a partir del conocimiento.

El hecho de que a las mujeres poetas no se les reconozca su valía por medio de premios, antologías “generales” o simplemente siendo incluidas en la categoría analítica de generación evidencia que «Las mujeres no han sido incluidas en la historia oficial, por tanto, sus estrategias poéticas se pierden» (Benegas 1997: 77-78).

Por ello es tan importante prestar atención a la semántica de los títulos de las siguientes antologías: *Ellas tienen la palabra* (Noni Benegas y Jesús Munárriz, 1997), *Ilimitada voz* (José M<sup>a</sup> Balcells, 2003) y *En voz alta* (Sharon Keefe Ugalde, 2007). Las poetas apenas han tenido voz y por algún tiempo ni voto. Una vez conseguido el voto siguen sin tener voz, y, por lo tanto, también por mucho tiempo la negativa a leer y escribir (o a hacerlo con ciertas reticencias). Así, la crítica literaria feminista, y reflejo de ello son estos títulos, apuesta por dar voz a las sin voz, reconociendo en su poesía, en su palabra, la calidad artística que innumerables estudios críticos se han encargado de visibilizar.

En 1997 se publica *Ellas tienen la palabra*, una antología de poetas nacidas a partir del año 1950. Diez años después aparece como una continuación, pero en orden cronológico inverso *En voz alta*. Continuación porque es un intento más de contrarrestar las prolongadas ausencias de las mujeres en el panorama literario; inverso porque recoge la segunda promoción de posguerra, también conocida como generación de medio siglo o de los 50, y la que inicialmente se conoció como “los novísimos” y posteriormente como generación de los 70.

En el 2003 aparece “*Ilimitada voz*”, una antología de poetas españolas que comprende desde 1940 hasta el 2002, y que intenta solventar la falta de protagonismo de poetas significativas en este período.

Podríamos pensar que «con la distancia temporal que permite ver la complejidad del panorama poético con más claridad y con las reiteradas llamadas a la pluralidad se esperaría que para estas fechas la incorporación de las mujeres en las nóminas fuera un *fait accompli*, pero no es el caso» (Ugalde 2007: 14). De las ausencias y marginación de la mujer en las antologías y en el canon nos ocuparemos más adelante, la pretensión de éste es escuchar a las poetas, no desde los márgenes, sino como dice Ugalde, «en voz alta y en el centro de la producción cultural» (Ugalde 2007: 9).

Es necesario entender qué significa ser mujer y ser mujer poeta en la época franquista, Ugalde resume este panorama histórico: «la construcción “oficial” del género femenino –ser sumisa, servicial, hogareña, dependiente, pudorosa y poco sabia– fue un obstáculo de gran envergadura para las mujeres con vocación poética» (Ugalde 2007: 22). Pues si la censura nacional se va a ir eliminando con una serie de cambios políticos que conllevan los jurídicos, laborales y educativos, la que llamamos “censura del género” no se podrá eliminar por un simple decreto, ya que el silenciamiento de las mujeres tiene raíces profundas en la cultura occidental. Esto es lo que nos dice M<sup>a</sup> Victoria Rubio en la entrevista con Ugalde, cuando le pregunta por las dificultades como mujer para escribir:

Puedo hablar en mi caso. Creo que el primer obstáculo es el hombre. Si este es muy posesivo, algo dictatorial, temeroso de que la hija, la mujer asome las orejitas al mundo... No es que mi marido se haya puesto a decirme “no escribas”. Pero por la noche, que es cuando puedo escribir, el marido es como un vigilante que acecha y aunque no me esté acechando, lo siento así. Son concepciones ancestrales que nosotras hemos de desterrar. La mujer tiene que demostrar al hombre, y de hecho lo hace ya más de una que quiere y puede (Rubio en Ugalde 1991: 23-24).

Por tanto, hubo que esperar una serie de cambios (jurídicos, educativos...) que se inician a finales de los 70 y de los que la generación de los 80 serán benefactoras. Por eso la generación de los 70 se constituye en un nexo entre lo que significa ser mujer antes y después. Pero también se encuentran “entre dos aguas”, entre la identidad femenina aprendida desde niñas y la construcción de una nueva identidad.

La cuestión que se plantea ahora es si estas poetas tienen una sola voz conjunta y pautada por el contexto socio-cultural en el que se inscriben o son individualidades. Pues bien, son un *yo* y también un *nosotras*, puesto que no todas tratan los mismos temas, ni tienen las mismas preferencias estéticas pero su poesía se inserta en una suerte diálogo con el mundo y éste no ha cambiado tan rápido como nos gustaría. Las poetas de estas generaciones «se niegan a callar los efectos devastadores de la construcción patriarcal de la feminidad» (Ugalde 2007: 31).

Afirmarse como escritora es legitimarse como sujeto activo, es renacer, es ser. Es algo transformador porque les/nos permite reconfigurar el género libre de binarismos subyugantes.

No olvidemos que ese “estar en los márgenes” ha sido característica propia de la mujer –entre otros grupos minoritarios– a lo largo de la historia y que en este desdoblamiento del sujeto lírico los poetas hombres han tenido que aprender de las mujeres y subyace en ése “renovar” o “no querer romper la tradición sino integrarla”, la base del sistema androcéntrico: claro que los poetas no quieren romper con la tradición, claro que la búsqueda de un sujeto lírico múltiple y caleidoscópico ha sido un esfuerzo individual y colectivo de las mujeres que obliga a la redefinición del código poético. Sabemos que «a lo largo del análisis de la poesía escrita por mujeres desde las románticas hasta nuestros días, el problema de base que subsiste es, cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía –musa, madre, amada, naturaleza-. O mejor, cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe» (Benegas 1997: 23).

En los años setenta se comienza a vislumbrar que la sociedad española puede cambiar. De hecho, la mujer de los años 80 y 90 es “otra”, y hay que entenderlo también desde el punto de vista sociológico plenamente engarzado con su plasmación en el ámbito literario:

La mujer española empieza a estudiar, a incorporarse a la sociedad contemporánea, en la universidad, en el trabajo, en el terreno familiar con una independencia económica y el producto empieza a ser bueno en todo. Hay que partir del nuevo panorama social para entender todo esto y, por supuesto, el estallido en la literatura ha sido similar (Canelo, Pureza en Ugalde 1991: 100).

La transformación de la mujer en sujeto lírico, en sujeto erótico con la consiguiente pérdida del falso pudor, la transformación del lenguaje con ese “deje” de subversión que intenta desarmar toda la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer a la par que la revisión que le permite construir con precisión su propia identidad, la distancia que desprende el humor y la ironía, el cuestionamiento del

amor romántico... son algunos de los factores que han hecho de la poesía de mujeres una gran poesía pero es imposible olvidar que estamos insertas en la sociedad y que las palabras quedan ahogadas ante todo el entramado del sistema dominante.

La escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes. La mujer, entendiendo este término en su dimensión sociocultural, ha llegado a la producción de significado contra/diciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que *no son producto exclusivo del hombre*, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal. (Díaz-Diocaretz, Myriam 1999: 95).

Un poema de la poeta valenciana María Beneyto publicado en los años 50 en la que habla de la multiplicidad y de querer ser sin que nadie hable por ella misma:

#### CRIATURA MÚLTIPLE

Ni siquiera yo sé por qué me vive  
la vida, este aluvión de torpes luces  
en criaturas reunidas, aguas  
que vienen a mezclarse al caudal mío.

¡Soy yo tantas mujeres en mí misma!

[...]

¿Qué mujer, madre, esposa, compañera,  
habla al varón en mí de la esperanza?

[...]

¿Vengo de raza de mujeres tristes  
con todas las tristezas silenciadas,  
las que callaron la palabra exacta  
del amor, y me empujan a decirla?

¿Quién me ha ordenado ineludiblemente  
hablar con voz ajena a mi silencio,  
presintiendo, crecida, o recordando,  
existiendo a la vez de tantos modos?

Yo, múltiple, plural, amigos míos,  
no soy nada. Soy todo. Soy aquella...

(María Beneyto, *Criatura múltiple*, 1954: 19).

Nos disponemos a mencionar algunas de las antologías<sup>17</sup>—“de mujeres”—más significativas dentro de la poesía española. Tanto si concebimos las antologías como un “modo de organización”, quisiera acercarme muy brevemente en este epígrafe a las antologías escritas por mujeres que se han publicado en los últimos años. Como si simplemente consideramos que en los últimos años han aparecido más de quinientas (personas) poetas con más de dos mil libros publicados (Ávila 2017: 41), donde el coste económico también sería un criterio de selección; podemos quedarnos simplemente en la superficie ya que la concepción de una antología puede ir más allá, también puede llegar a ser un “modo de exclusión”, si no ¿por qué existen antologías “de género” y sólo te encuentras mujeres poetas y por qué existen antologías “generales” y sólo te encuentras hombres poetas con un porcentaje mínimo o nulo de mujeres? Esta es la “Poética” que con humor y cierto escepticismo escribe Ana Rossetti:

## POÉTICA

Evaluación de antologías poéticas según cuotas de participación por sexos:

100% = Antología de poesía

Hasta el 75% = Correcta

---

<sup>17</sup> Habría que señalar dos aspectos importantes. El primero es que me he centrado en antologías publicadas en España hasta el año 2016. El segundo es que algunas de las antologías de temática homosexual también del territorio español se mostrarán en el siguiente capítulo.

Hasta el 65% = Aceptable  
50% = Sospechosa  
Menos del 50% = Provocativa  
Menos del 35% = Ridícula  
Menos del 25% = Imposible  
0% = ¡Otra antología de mujeres...!

Universo de la muestra: todas las publicaciones anteriores, la presente incluida.

(Rossetti, Ana en Benegas y Munárriz, 1997: 93).

Cuando se nombra (la poesía de mujeres) lo normal es que se presente en capítulo aparte o como anexo de la masculina, a lo que no es ajena una crítica literaria de tintes patriarcales.

La crítica literaria feminista parte de una idea muy clara y es que toda antología es un texto “material y un medio” portador de significado. De modo que ni las antologías ni cualquier otro texto son en su origen y manifestaciones neutros:

En cuanto a *texto enmarcado*, una antología revela todo un complejo de valoraciones y relaciones de sentido. Podríamos decir que una antología es el lugar de la respuesta del editor, es su *comprensión responsiva*, y que sus valoraciones ideológicas enmarcan la antología en su totalidad [...] Es decir, que las antologías (así como la edición de textos, entre otras formas de difusión y reproducción de los artefactos transmateriales) están mediadas por puntos de vista axiológicos o juicios de valor (Díaz-Diocaretz 1999: 108).

Así, el poeta y crítico Miguel Casado denuncia el carácter ficticio de la crítica literaria en España, adjudicándole sólo el estatuto de «instrumento al servicio de las relaciones de poder establecidas» (Casado 1990-1991: 14). Si entendemos la crítica literaria como una forma de ficción, habría que desentrañar también «qué significan los monumentos culturales, qué cultura se monumentaliza y quien la convierte en texto maestro o canon» (Zavala 1999: 29).



Se podría pensar que después de 1997 en el que ve la luz *Ellas tienen la palabra* donde Noni Benegas analiza el estado actual y las raíces históricas de la poesía escrita por mujeres y junto a Munárriz realizan una muestra de cuarenta y una poetas provocaría la aparición de más mujeres. Muy al contrario, en 1999 aparece *La generación del 99* y García Martín, a pesar de que incluye a seis mujeres (el número más alto de mujeres recogidas en antologías “generales”), sin embargo se defiende de su responsabilidad en la presencia o ausencia de las poetas con argumentos como: «Hay pocas mujeres en las antologías de poesía española última y es posible que hubiera todavía menos si no se hubiera aplicado, de manera consciente o inconsciente, la discriminación positiva» (García Martín 1999: 476). Lo tiene claro, cree que la presencia de mujeres en las antologías se debe al fenómeno sociológico y políticamente correcto de aplicar la discriminación positiva al igual que en otros ámbitos sociales.

María Rosal realiza un excelente trabajo en su tesis doctoral que gira en torno a la producción y recepción de la poesía escrita por mujeres y nos dice que:

Tal y como conocemos la historia de la literatura, sería más que un ejercicio de imaginación pensar en la inclusión de las mujeres en la historia literaria con la misma naturalidad con la que aparecen los hombres; sería más bien un acto subversivo y de justicia que daría lugar a una nueva historia literaria (Rosal Nadales 2006: 117).

Y es que lo frecuente es que las antologías estén elaboradas por varones, con una clara exclusión de las mujeres; aunque también es cierto que hay antólogas que también adolecen de lo mismo: Elena de Jongh Rossel publica en 1982, *Florilegium. Poesía última española* (Madrid: Espasa Calpe), donde solo incluye a una mujer y M<sup>a</sup> Pepa Palomero a tres en *Poetas de los setenta* (Madrid: Hiperión), de 1987. M<sup>a</sup> Antonia Vidal publica en 1943 *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana* (Barcelona: Olimpo), y aunque reconoce que las poetas existen, llega a decir: «Es indudable que todavía ninguna escritora, es posible que nunca ninguna escritora llegue a la altura y profundidad, a la vez, de un gran escritor» (Vidal en Drey Müller 1993: 21).

Resulta difícil explicar por qué estas antólogas no incluyeron más mujeres, no nos podemos olvidar que aprendemos a ser mujer como aprendemos el lenguaje y

aprendemos a leer con los relatos “maestros” que el patriarcado impone. Lola Luna es clara al respecto:

Cuando aprendemos a clasificar nuestros modelos imaginarios, estos ya forman parte de nuestro mundo representado. Pero cuando aprendemos a leer aprendemos también a imitar modelos y modos de lectura, procurándose nuestra adhesión o repulsa a los mundos representados según un sistema axiológico de valores que va configurando nuestro pensamiento (Luna 1996: 17).

Cecilia Dreytmüller considera que se da una falta de solidaridad manifiesta entre las mujeres españolas, algo que no ocurre en otros países. Y Noni Benegas considera esta discriminación de las mujeres como un factor de inmadurez cultural y social: «En otros países es impensable la incesante aparición de supuestas generaciones poéticas de las que sistemáticamente se excluyera a las poetisas, como sí ocurre con las que pretenden dar de la “poesía española” de hoy» (Benegas y Munárriz 1997: 20).

Si no se cambia el paradigma social, si no se mira desde otro punto de vista, si no abrimos nuestras perspectivas literarias, pero sobre todo sociales. Noni Benegas lo señala en su prólogo:

En España, y pese a las sucesivas antologías que elaboró Carmen Conde, donde recogió su trabajo y el de las exiliadas, la repercusión en el canon o en la historia literaria es casi nula [...]. Esto demuestra que lo que está en juego no es tanto cómo “hacer visible lo invisible” sino cómo crear las condiciones de visibilidad para otros sujetos sociales diferentes (Benegas en Benegas y Munárriz 1997: 49).

En el artículo “La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético” (2003), Genara Pulido presenta un amplio comentario sobre las antologías poéticas editadas en la segunda mitad del XX y muy especialmente a partir de los ochenta, época que se ha caracterizado por la abundante publicación de antologías. El boom de las escritoras no dio paso a su presencia en las antologías generales, por lo tanto, no se configura una genealogía de poetisas, y de ese modo nunca entrarán en el canon, ni en la historia de la literatura.

Es por ello que nos detendremos brevemente en algunas de las antologías más importantes, quizá por su recepción, desde finales del siglo XX<sup>18</sup> hasta entrado siglo XXI.

Desde el punto de vista cronológico la primera antología de poesía escrita por mujeres que se publica en democracia será *Las Diosas Blancas* publicada en 1985. Veintidós poetisas antologadas nacidas a partir de 1950 que muestran la producción poética de las escritoras contemporáneas, las más jóvenes. Esta antología organizó un gran revuelo, por su contenido –los capítulos introductorios de Ramón Buenaventura– y por el momento en que se publica; por tanto, fue muy vendida.

En esos capítulos introductorios, el antólogo se dedica a descargar con ironía, con descaro, con irreverencias (en su título juega con el concepto de arte sacralizado), y no sin ciertas dosis de machismo, recordemos que uno de sus objetivos al realizar esa antología es «levantar un censo de amores imposibles» (Buenaventura 1985: 10), pero con esa actitud cínica y provocadora llega a decir:

Transcurren miles de años sin que ninguna mujer escriba nada hondamente femenino y al alcance de las entendederas viriles. Si esta afirmación les parece a ustedes demasiado radical, cítenme, por favor, una sola escritora que no haya traducido sus ideas y sentimientos al lenguaje de los machos. No hay (Buenaventura 1985: 12-13).

Buenaventura habla de esa escasa producción: poca educación, impuesta por machos, dependencia económica y lo que denomina “pudor mental obligatorio” (Buenaventura 1985: 15) es decir, prohibición socialmente implícita impuesta por el imaginario patriarcal según la cual las mujeres no deben mostrar su interior sentimental o reflexivo: «lo que no ha sido tolerable es la exhibición de los almarios femeninos» (Buenaventura 1985:15).

Su lenguaje provocadoramente sexista consigue levantar ampollas, pero también es consciente de que, si no existe un reto dirigido directamente al ámbito literario más normativo, las mujeres no conseguirán nada:

---

<sup>18</sup> María Rosal en su tesis “Poética y poesía” realiza un estudio detallado de todos los contenidos de estas antologías hasta finales del XX, pp. 166-234.

Hay una formación “en tortuga” compuesta por todos los santones de mi generación que no tiene la más mínima gana de dejar pasar a nadie por los cerrados atolladeros de las letras hispanas. [...] Es verdad que a las mujeres se les hace, en principio, menos caso que a los hombres: limítense ustedes a repasar las diversas antologías totales que se han confeccionado a lo que va de siglo; apenas si encontrarán un uno por ciento de nombres femeninos (Buenaventura 1985: 19).

En 1986 la Revista *Litoral* dedica el volumen 169-170 a analizar la literatura escrita por mujeres. El planteamiento crítico de los antólogos, Lorenzo Saval y Jesús García Gallego es riguroso, documentado y sobre todo trata de huir de los tópicos sobre el tema elaborando un discurso alejado del lastre patriarcal. Plantean dos presupuestos, el primero es reconocer la abundancia de poesía escrita por mujeres y el segundo, la constatación de la persistente ausencia de las mujeres en las antologías generales:

De vuelta ya de esa fascinación por “lo femenino” tan sospechosamente misógina, asumida últimamente como pose por algunos poetas españoles y, conscientes del inevitable “síndrome de museo” que tarde o temprano terminan padeciendo muchas antologías, hemos intentado abordar este trabajo con espíritu positivista, esperando que su resultado además de actualizar o sistematizar lo ya existente, permita llegar a nuevas conclusiones sobre cómo se enfrentan a la literatura estas autoras, y, hasta qué punto, su condición específicamente femenina –a pesar del intrusismo del que hablamos– las aparta o las integra en la literatura española del momento (Saval y García Gallego 1986: 14).

Sitúan a las escritoras en el lugar que les corresponde a mediados de los ochenta, alejadas de las connotaciones negativas que históricamente se han asociado a la escritura femenina y atareadas en la construcción de su identidad como sujetos poéticos.

*Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, de Sharon Keefe Ugalde (1991, Siglo XXI editores) es una original antología en la que el peso específico se sustenta en las entrevistas con las autoras, de gran valor estético, ideológico y metapoético, aunque no falta una muestra de poemas.

*Ellas tienen la palabra* (1997) da fe de la riqueza de la poesía escrita por mujeres, recogiendo no sólo los poemas de cuarenta y una poetisas sino textos en prosa que ofrecen las respectivas poéticas de cada autora. Destacar el prólogo de Noni Benegas que imprime una “nueva mirada” a la poesía escrita y que propone alejarlas de la poesía femenil de antaño:

Distintas pero complementarias, similares pero diversas, las poetisas de hoy constituyen un sector de nuestra poesía con peso específico e importantes hallazgos. [...] Sus obras rara vez son tan encasillables como las de algunos de sus compañeros de letras, y tal vez nos estén marcando el camino por el que debería discurrir la poesía: menos etiquetas, menos capillas y sectas, y más valoración de la labor de cada poeta por lo que supone de aportación individual a la tarea colectiva que es la poesía de un país y de una lengua (Munárriz en Benegas y Munárriz 1997: 12).

Lola Wals, María Rosal, y Concha García reúnen veinticinco poemas inéditos de mujeres en *La manzana poética* (2000, nº 4, Córdoba)

En el año 2001, Francisco Reina publica *Mujeres de carne y verso. Antología poética en lengua española del siglo XX* (La Esfera de los Libros), tiene la peculiaridad de que incluye mujeres de las dos orillas del Atlántico, con un total de 158 poetisas.

Luzmaría Jiménez Faro, al frente de la editorial Torremozas ha trabajado intensa y fructíferamente desde la década de los ochenta en la difusión de las obras de mujeres: colecciones de poesía, premios de poesía y cuentos, traducciones y antologías. Fruto de ello son los cuatro volúmenes aparecidos bajo el título de *Poetisas Españolas* (1996-2002, Torremozas).

En el 2003, José M<sup>a</sup> Balcells presenta un panorama muy completo desde Concha Méndez hasta Elena Medel con un total de 149 poetisas de toda la geografía española, en su antología *Ilimitada voz* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz). Coincide junto a Munárriz (1997) en el pronóstico de que el futuro no serán necesarias antologías segregadas de mujeres:

La esperanza de que en un futuro, y repetimos que no creemos que esté precisamente cercano, esta clase de recopilaciones carezcan de justificación que hoy todavía tienen, a causa de la imponente rémora que se produce a la hora de trasladar a la historiografía literaria, todas las consecuencias que se derivan de la importancia de la poesía española escrita por mujeres en los sesenta años que aquí contemplamos, esto es, desde principios de los cuarenta al siglo veintiuno (Balcells 2003: 18).

En el 2005, Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego publican *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología* (Madrid: Devenir Ensayo), donde se apuesta por una estructura singular que recoge ensayos aportados por diferentes autoras críticas sobre un total de catorce poetas, cerrándose con una entrevista a Julia Uceda, Premio Nacional de Poesía 2003 y realizada por Noni Benegas; antología transgresora con los géneros literarios y nos atrevemos a decir, identitarios, puesto que combina ensayos críticos realizados la mayor parte de ellos por poetas actuales, una selección de poemas y la entrevista ya citada.

Del 2006 es la antología *Con voz propia* de María Rosal (Sevilla: Renacimiento) en el que nos aporta no sólo la valoración crítica y cultural del momento histórico de estas poetas (un total de sesenta y nueve), sino que reivindica su visibilización en los libros de texto aportando comentarios de texto para el alumnado de enseñanza secundaria.

Una vez más, Sharon Keefe Ugalde en el año 2007 publica *En voz alta* (Madrid: Hiperión) enfocada específicamente en las generaciones de los 50 y los 70, incluye las poéticas que contribuirán al conocimiento de cada autora individual, del contexto literario de la época, y de la relación del género con la creación poética<sup>19</sup>.

Aunque no hemos atendido a las antologías escritas en lenguas diferentes al castellano y que tienen como criterio la clasificación temática, nos parece importante mencionar dos

---

<sup>19</sup> Pero sorprende la no inclusión en esta antología de la poeta Cristina Peri Rossi, que, aunque uruguaya, se exilió a Barcelona en 1972, publicando prácticamente toda su obra poética en España (excepto su primer poemario, *Evohé* en 1971). Y plantea algunas dudas sobre su adscripción, es significativa su ausencia en la antología *En voz alta*: «Otras consideraciones explican la decisión de no incluir a Cristina Peri Rossi. Por su origen uruguayo, se la considera escritora latinoamericana, aunque sin duda alguna desde su inmigración a España en 1972 juega un papel destacado en la vida cultural del país y fundamental en la poesía escrita por mujeres» (Ugalde, 2007: 10).

antologías aparecidas en el 2009 que atienden a este último modo de concebir la realidad literaria: *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea y 23 Pandoras*<sup>20</sup>.

En el 2010 aparece coordinado por Balbina Prior, *Trato Preferente. Voces esenciales de la poesía actual en español* (Madrid: Sial/Contrapunto), que recoge la poesía de cuarenta y cuatro poetas que abarca desde Julia Uceda (1925) hasta Ana Gorría (1979). En su prólogo se recogen varios aspectos interesantes y reivindicativos: el primero es la consideración de las académicas que han optado por las mujeres como su objeto de estudio y la desvalorización de su trabajo intelectual por parte del poder académico que considera temas menores el estudio de la poesía de mujeres (2010: 16) apostando por trabajos críticos de calidad y el segundo, no sólo no introduce los conceptos de “antología de género”, “femenina” o “de mujer” sino que señala la evidencia de la controversia en el tema que nos ocupa: «en ninguna antología se ha apreciado la inclusión de “poesía feminista”, que parece ser sorteada, bien porque no encaja con la intención o bien porque añadiría otras connotaciones más reivindicativas o de interés más sociológico» (2010: 18).

Del 2012 es la antología *Mujeres en su tinta. Poetas españolas en el siglo XXI* (A Fortiori editorial), su compilador Uberto Stabile recoge un total de treinta y una poetas en lo que él llama “muestra subjetiva y legítima” (2012: 7).

---

<sup>20</sup> *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*, publicada por la editorial Castalia (Biblioteca de escritoras), fija su objetivo en recoger poemas escritos a partir de 1995 donde a la importancia de la “escritura del cuerpo” se une la riqueza de contener poemas de las cuatro lenguas del estado. Prestamos atención al prólogo escrito por Nieves Baranda Leturio: «Si tienes conciencia de vivir en un cuerpo [...] debes leer este libro, que es en primer lugar una inmersión en nosotros mismos como entes físicos y en lo que supone» (Baranda Leturio, N., 2009:15).

*23 Pandoras*, se presenta con un discurso alternativo y crítico, «no mediatizado por etiquetas ni escuelas, no encorsetado por la tradición...» (Muñoz Álvarez 2009: 10), alaba la versatilidad creativa «son actrices, dibujantes, narradoras, diseñadoras, bloggers, músicas...» (Muñoz Álvarez 2009: 11). Pero cuando todas entendemos el significado mitológico de Pandora, causante de todos los males y desgracias de la humanidad, no deja de sorprenderme cómo califica el antólogo a estas poetas: «pasionales, feroces, combativas, iconoclastas, amargas, frívolas... pero también vulnerables, reflexivas, bipolares, entrañables, tiernas...» (Muñoz Álvarez 2009: 12).

Una vez más Rosa García Rayego junto a Marisol Sánchez Gómez publican en 2016, *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales* (Huerga y Fierro), donde se recoge la heterogeneidad de voces donde se conjugan la apertura hacia lo universal y la intimidad en un compromiso social y político, en definitiva, humano, en palabras de las editoras.

Del 2016, la antología *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)* (Visor Libros), que cuenta con una nómina de ochenta poetas en lengua española y donde tanto Raquel Lanseros como Ana Merino, las antologadoras y también poetas, analizan una vez más la necesidad de seguir visibilizando la calidad de estas poetas, aunque el lenguaje que utilizan no es inclusivo: «Los poetas continúan existiendo siempre a través de sus lectores, esos lectores que se sorprenden...» (2016: 16) y desde nuestro punto de vista le resta calidad a un trabajo crítico de corte feminista, más bien parece que aprovechan que está de moda o simplemente es una cuestión económica y política por parte de la editorial Visor que en este año tuvo bastantes controversias y críticas con relación a la calidad de las mujeres poetas<sup>21</sup>.

Marta López Vilar selecciona y prologa la antología *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, donde de nuevo se hace patente la intención de no presentarla como una “antología de género” (2016: 7), el criterio de género es una cuestión “anacrónica” (2016: 26), aspecto que, sin embargo, consideramos imprescindible para poder leer con otra mirada, puesto que el machismo va mutando de diferentes formas a lo largo del tiempo.

---

<sup>21</sup> En 2015 el editor Chus Visor (Jesús García Sánchez) realizó unas desafortunadas declaraciones en las que aseguraba que la poesía española del siglo XX realizada por mujeres no daba la talla ("El Cultural" de *El Mundo*, 26/06/15). La asociación de mujeres poetas Genialogías respondió con un manifiesto titulado "¡Justicia poética ya!" en la plataforma Change.org con más de dos mil firmas donde se reivindica el reconocimiento de la literatura escrita por mujeres.



## 2. LA AUSENCIA DE LA POESÍA LESBIANA

### 2.1. Otras miradas: la construcción de una genealogía de ausencias

Ante lo expresado anteriormente, se nos hace imprescindible comenzar evidenciando la invisibilización de las mujeres escritoras, y por ello, introducimos el término *deconstrucción*<sup>22</sup> para volver a construir de otra(s) manera(s); es preciso aniquilar todos los binomios con los que hemos crecido en nuestra tradición occidental y que parecen estar arraigados durante tantos siglos de manera casi perpetua, porque es evidente que desde los Feminismos «la historia incómoda incómoda»<sup>23</sup> y se han realizado, realizan y realizarán avances en todos los campos del saber y del sentir, pero no acabamos de encontrar una presencia explícita y real de las mujeres, cuánto menos de las lesbianas, como iremos desentrañando a lo largo de este epígrafe.

A lo largo de las diversas lecturas que manejamos para la elaboración de este trabajo hay dos conceptos que se repiten: *cambio de mirada* y *margen(márgenes)*. Se impone transgredir las leyes opresivas y el discurso hegemónico a través de una nueva mirada, a través de sujetos activos, a través de la ruptura de lo que Dolores Martín Armas llama la represión patriarcal del «triple edicto del tabú, no existencia y silencio» (Martín Armas, 2002: 4).

*Tabú* significa una prohibición no prohibida que ha servido para que el conjunto de la sociedad tenga una visión sesgada de la poesía de mujeres por ser el tema que nos ocupa. Una prohibición que cuesta romper desde el mundo poético y académico porque

---

<sup>22</sup> Las teorías deconstructivas se iniciaron a mediados de la década de 1960 de la mano del filósofo postestructuralista Jacques Derrida, justamente cuando se lanzan las primeras corrientes feministas de la Segunda Ola.

Es evidente que la deconstrucción no se limita a los textos discursivos ni consiste únicamente en desarticular o disociar sino que hace que nos situemos en un contexto y en un valor o idea sobre la que no se ha dudado, la presencia. Situándonos en pares dicotómicos “ausencia/presencia, mujer/hombre, dentro/fuera...” que es preciso desmontar, y desde aquí, se intenta invertir o estabilizar dichos valores. Esta estrategia de lectura nos obliga a romper con todo el entramado conceptual de un determinado sistema con lo que se desautoriza, en cierto modo, el sentido crítico abordado y posibilita múltiples estrategias e interpretaciones en torno a los textos y su lectura.

<sup>23</sup> Miriam Herbón Ordoñez entrevista a Nuria Varela en *siglo XXI*: “El feminismo es una necesidad incómoda” en <https://soundcloud.com/miriam-herbon-ordonez/el-femenismo-es-una-necesidad-incomoda>, Varela recoge el testigo de otras pensadoras feministas como Celia Amorós, por ejemplo.

no existe como tal, y es por ello que el posicionamiento lesbiano desestructura toda la maquinaria invisible del patriarcado y por lo que Adrienne Rich trabaja en esa adquisición del conocimiento, tanto para las mujeres heterosexuales como homosexuales, afirmando que «La existencia lesbiana incluye tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida impuesto. Es, también, un ataque directo o indirecto contra el derecho masculino de acceso a las mujeres» (Rich, 1980: 14).

La *no existencia* de una genealogía de mujeres escritoras, de textos lesbianos en poesía, es una evidencia que intentaremos analizar en el desarrollo de este apartado. Es cierto que en narrativa existen más artículos y estudios, por citar sólo uno: *La literatura lesbiana española: un lugar casi desierto* de M<sup>a</sup> José Palma Borrego, en el que realiza un recorrido por las obras narrativas en español después de 1973 y en el que se abren interrogantes importantes tanto para la narrativa como para la poesía:

¿Cuáles son las características de un texto lesbiano?, ¿cómo podemos identificar la “literatura lesbiana”? ¿cuáles son los rasgos de su temática? ¿sería la temática exclusiva del deseo entre mujeres para que se la considerara como tal? Y por otra parte, ¿tiene que ser lesbiana la autora de textos lesbianos? (Palma Borrego: 2006).

El *silencio* cierra la cita de Dolores Martín Armas, pero... silencio de quién, respecto a qué, ya que no hay ninguna prohibición explícita al respecto ¿Silencio de las autoras, de las lectoras, de la academia? ¿Cómo es posible que se nos haga tan difícil, dentro de la poesía, romper precisamente con el tabú, la no existencia y el silencio?

Es probable que hayamos equivocado nuestra mirada al asimilar la concepción de “lo humano” y del arte como manifestación “universal”. La misma Judith Butler nos dice

Que la categoría (de lo “humano”) se elabore en el tiempo y que funcione a través de la exclusión de una amplia serie de minorías significa que su rearticulación se iniciará precisamente en el momento en el que los excluidos hablen a y desde dicha categoría (Butler, 2006: 30).

Hemos señalado la categoría de “humano” o “persona” como un modo más de inclusión, pero no es del todo cierta, ya que esa categoría se ha creado para invisibilizar, una vez más, a las minorías<sup>24</sup>.

Leyendo a Monique Wittig en su introducción de *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* observamos que hace referencia a Adrienne Rich y la “heterosexualidad obligatoria” impuesta por la sociedad, pero va más allá intentando «convertir un punto de vista minoritario en universal»<sup>25</sup>, como acción política y como escritora, desde el lenguaje.

Wittig señala en su ensayo los peligros de la tendencia a la universalidad, advierte del riesgo en el que como docentes y/o académicas –incluso con formación en género– podemos una y otra vez, de modo inconsciente, incidir:

La tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que lo heterosexual no ordenara no solo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que los expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del “tú-serás-heterosexual-o-no-serás” (Wittig, 2006: 52).

También A. Rich lo recoge en su ensayo de 1978 titulado “Hay que tomar en serio los estudios de las mujeres”, realizando una crítica dura y real de la educación de las niñas en las escuelas y los adoctrinamientos en roles estereotipados:

---

<sup>24</sup> Es el mismo paradigma que se intenta desarticular cuando la homofobia se instala en expresiones como “es que yo no me enamoro de lesbianas, yo me enamoro de personas que me gustan”. Sobre este tema, Olga Viñuales ha realizado una excelente labor crítica reflejadas en *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*, Bellaterra, 2000 y *Lesbofobia*, Bellaterra, 2002, señaladas en la bibliografía.

<sup>25</sup> Ya desde el prólogo de *El pensamiento heterosexual* se indica cuál es la base crítica en la que se apoya Wittig: «Un texto escrito por un escritor minoritario sólo es efectivo si logra convertir en universal ese punto de vista minoritario» (Wittig 2006: 13).

¿Cuál ha sido la experiencia educativa de la estudiante en escuelas donde se alienta la pasividad femenina, se adoctrina a niñas y niños en roles estereotipados, y no se considera la mente de la hembra en serio? [...] ¿Cómo podemos enseñar a las mujeres a ir más allá del deseo de ser aprobadas por los hombres? (Rich, 1983: 281).

Y al igual que Wittig nos permitimos jugar con el lenguaje y afirmar que “tú-serás-poeta (masculino)-o-no-serás”. No porque no puedas ser, no porque no haya mujeres poetas, no porque alguna vez hayan ganado algún premio... sino, porque el pensamiento heterosexual ordena la sociedad, la cultura, las ideas y el arte.

Por ello, es preciso abordar otras maneras de estar en el mundo, otros modos de pensar, de significar, de nombrar. Ya Virginia Wolf lo escribía en 1929 en *Una habitación propia*: «Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos dada la variedad y vastedad del mundo...» (Woolf, 2008: 120).

La cuestión sería ver cómo fomentamos el protagonismo de sujetos que se encuentran en otras posiciones. Y, como se preguntaba Adrienne Rich, «cómo y por qué la elección de mujer por mujer como camaradas de pasión, compañeras de vida o de trabajo, amantes, comunidad, ha sido aplastada, invalidada, obligada a ocultarse y disfrazarse» (Rich, 1980: 18). Y es que

Uno de los obstáculos culturales más serios que encuentra cualquier escritora feminista consiste en que, frente a cada trabajo feminista, existe la tendencia a recibirlo como si saliera de la nada, como si cada una de nosotras no hubiera vivido, pensado y trabajado con un pasado histórico y un presente contextual (Rich, 1983: 19).

También Dolores Juliano y Raquel Osborne señalan en un artículo titulado “Las estrategias de la negación. Desentenderse de las entendidas”:

la invisibilización no es una suma de opciones individuales [...] sino la principal estrategia social para neutralizar el impacto de la autonomía sexual de las mujeres. El factor que subyace sería la eficacia de los controles sociales informales como estrategia de silenciamiento (Juliano y Osborne en Platero, Raquel 2008: 15).

Y, por ello, es preciso cuestionarnos cómo es posible una genealogía de ausencias, cómo desaparecen del panorama literario y social las poetisas, aquello que no aporta el canon, lo que no se ve ni se lee, ni se piensa, ni se siente en las antologías poéticas, en los libros de texto. «Como si cada una de nosotras no hubiera vivido...», no hubiera escrito, no hubiera aportado su identidad y diferencia, dice Adrienne Rich (1983).

Juana Castro en su artículo titulado: “La escritura de mujeres, un capital simbólico que no se hereda” (Castro, 2012) aporta una expresión usada en los lenguajes audiovisual y cinematográfico: «fuera de campo», detallando que ese espacio invisible rodea a lo visible y aporta un significado.

La autora señala que las mujeres que escriben pueden situar sus textos en dos niveles: «los textos que simulan ser asexuados o neutros (léase masculino), y que por tanto se inscriben en temática y forma dentro de la tradición canónica» y los sitúa “en campo” aunque mantiene su escepticismo acerca de dicha abstracción. Y, «los textos que parten de la propia experiencia femenina». Es aquí, donde la crítica oficial y canónica considera que están “fuera de campo”. Además, añade Juana Castro en su crítica: «Son demasiados cambios y demasiada libertad para que el mundo académico pueda tomarlas en serio» (Castro, 2012), su orden establecido se trastoca.

La recuperación de las escritoras en el mundo canónico es de vital importancia para la visibilización de la pluralidad artística. Si avanzamos en dicho reconocimiento, si las mujeres escritoras están “fuera de campo”, las mujeres escritoras lesbianas estarían, desde mi punto de vista, “fuera del fuera del campo” y es que para ello debemos adentrarnos en la crítica literaria feminista y reflexionar como lo hace Jaime Pérez en su artículo “Entonces, ¿existe la literatura gay?” (Pérez Vera, 2013), quien aporta reflexiones interesantes al respecto. Y es que si bien es cierto que existen estudios desde la teoría de género (Feminismos, teoría *Queer*...), Pérez Vera reconoce que «la

literatura siempre escapa a cualquier teorización que intente implantar un modelo exclusivo para su lectura» (Pérez Vera, 2013), cuestionándose si debemos agrupar la literatura homoerótica dentro de las obras de compromiso social y político y donde la autoría de esos poemas debiera escapar de nuestra intención de catalogar o “etiquetar” a dichos poetas.

Si nos centramos en el universo ficcional creado por el poema o la obra literaria, la temática homosexual sería el eje que atraviesa la vida cotidiana, los sentimientos de esos poetas, hombres y mujeres, pero quizá sería más interesante repensar, como dice este autor, «en cómo actuamos frente a la diferencia y a la multiplicidad de manifestaciones de la sexualidad presentes en la sociedad que son susceptibles, en último término, de ser objeto de arte» (Pérez Vera, 2013).

Del mismo modo, Elina Norandi no entra en la polémica de qué es literatura lesbiana, sino que pretende mostrar la «escritura que nombra el deseo lesbiano, que lo hace simbólico y visible» (Norandi, 2009: 10), pero con ello seguimos manteniendo esas ausencias, como bien afirma Elena Castro sobre la poeta Gloria Fuertes: «Aunque nunca se ocultó su lesbianismo, [...] éste ha sido borrado de las referencias bibliográficas» (Castro en Norandi, 2009: 37). La pregunta se hace evidente ¿cuántas más? Si esto le ha ocurrido a Gloria Fuertes y de ello somos conocedores, nuestro referente y, el mensaje es claro a mi modo de ver: “no salgas del armario porque permanecerás invisibilizada”, y es que

Si la mujer se relaciona con la ausencia, la lesbiana está doblemente ausente del texto por su condición de mujer y lesbiana [...] De este modo, para el orden establecido la poesía es el más amenazador de los géneros literarios, se puede afirmar también que la presencia lesbiana es la más subversiva de las posibles representaciones de lo femenino en el texto poético. Dicha presencia es *la única que posiciona a la mujer en función de sí misma* y no del orden masculino y heterosexual<sup>26</sup> (Norandi, 2009: 38).

---

<sup>26</sup> La cursiva es mía.

## 2.2. Una mirada a los Feminismos

Se hace imprescindible comenzar resituando los Feminismos en nuestro ámbito de estudio, ya que cualquiera de ellos ha perseguido, persigue y perseguirá la visibilización y empoderamiento de las mujeres dentro de un orden simbólico anclado en el patriarcado y el heterocentrismo.

A su vez, hemos de explicar por qué no es lo mismo denominar a las poetas como “mujeres” que como “lesbianas”, y esto dependerá de dónde situemos nuestro punto de mira, ya que, para unas la expresión “mujeres lesbianas” resulta una redundancia y, para otras, una contradicción.

Es preciso abordar los feminismos<sup>27</sup> como ese movimiento social y político que ha sido construido sobre un sujeto social y real: las mujeres, intentando romper siempre con el conjunto de patrones culturales heredados. Solamente desde esta premisa podemos hacerlo:

El feminismo es, por tanto, un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres en todos los ámbitos, cultural, social, político e intelectual y que incorpora ideas de procedencias diversas que comparten tres percepciones básicas: que el género es una construcción social que oprime a las mujeres más que a los hombres, que el patriarcado ha modelado esta construcción y que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento son la base para garantizar la existencia de esa futura sociedad no sexista (Segarra, Marta y Carabí, Àngels 2000: 14).

Por tanto, se propone un breve recorrido por las autoras más relevantes por sus aportaciones a este trabajo de investigación.

---

<sup>27</sup> Desde la Primera Ola feminista en su reivindicación del derecho al sufragio universal y la educación para las mujeres (Mary Wollstonecraft), avanzamos a la Segunda Ola con un posicionamiento en torno al Feminismo de la Igualdad y de la Diferencia y por otro lado, al reconocimiento de las feministas negras y lesbianas de que no existe “una mujer universal”, llegamos a la Tercera Ola que evidencia la fractura del sistema capitalista, del sistema sexo-género... y se construye sobre otras identidades bajo la resistencia y la cooperación; hasta la que ya se está empezando a nombrar la Cuarta Ola del Feminismo en torno a políticas de Igualdad reales (educación, sanidad, salarios...) y el rechazo unánime a la violencia de género. Hablamos de feminismos en plural porque aunque los modos de actuación pueden ser diferentes los une una premisa común: la igualdad en todos los ámbitos entre hombres y mujeres.

Es en 1949 cuando Simone de Beauvoir escribe *El segundo sexo*, con dos aspectos claves que son vitales para avanzar en el discurso feminista y que, como ya sabemos, queda consignada en la frase célebre: “No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 1999: 13), concibiendo a la mujer, no como un constructo ni como naturaleza; no es una totalidad para siempre cerrada en sí, rompiendo así el esencialismo del sexo femenino y sentando las primeras ideas para lo que después se ha conocido como el sistema sexo/género, aunque como mujer y como escritora tuvieron que pasar más de veinte años para que afirmara públicamente ser feminista (Varela, Nuria 2008: 109).

Aún hoy, en la actualidad, seguimos desvelando la ficción de que existe un sujeto socialmente constituido (“hecho”) que escapa de las imposiciones, de las repeticiones y reducciones a las que está sometida “la mujer”, entre otros motivos porque no hay “una mujer”, por mucho que quiera imponerse su modelo, sino que se impone la concepción “las mujeres” ya que son múltiples, cambiantes y transformadoras de la realidad, debiendo prestar toda la atención necesaria, conscientes también de que «ninguna teoría (feminista) puede ser totalizadora, no se puede pretender explicar el mundo para todas las mujeres, en todas las épocas y en todos los lugares» (Segarra y Carabí, 2000: 15).

Fue la antropóloga Gayle Rubin quien, en su artículo de 1975, acuñó el concepto de sistema sexo-género para referirse al «conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas de una forma convencional» (Suárez Briones, 2002: 33). Y nadie mejor que Gayle Rubin para abordar la encrucijada que ha ocupado a los Feminismos en multitud de ocasiones, el sexo y la denuncia de una opresión que defiende única y exclusivamente una sexualidad heteronormativa: «Aunque el aparato legal sobre el sexo es inmenso, la mayor parte del control social cotidiano es extralegal. Se imponen sanciones sociales menos formales, pero muy efectivas, a los miembros de poblaciones sexuales “inferiores”» (Rubin en Vance, Carole 1989: 29).

La autora “dibuja” un explícito gráfico sobre el reconocimiento social de la sexualidad donde detectamos, por ejemplo, que las relaciones heterosexuales que viven en matrimonio y son reproductivas, se encuentran en un nivel jerarquizado por encima de las relaciones de parejas gays y lesbianas, y éstas por encima de la promiscuidad y la transexualidad, evidenciando de esta manera dicho control social cotidiano y “extralegal”, pues no está escrito en ninguna ley, que el reconocimiento de unas



relaciones deba ser mayor si se establecen de una manera o de otra. También denuncia el alto precio que se les hace pagar a las mujeres por ser sexualmente activas y aún después de dicha liberación sexual las mujeres no son independientes, ni siquiera las mujeres que aman a otras mujeres. A este respecto Rubin cuestiona «a la ideología feminista porque piensa la opresión en términos de género, es decir, de la opresión social de la mujer. Para ella, no son solamente oprimidas en tanto mujeres, sino también en su calidad de homosexualidad y pervertida, es decir, de mujer y lesbiana» (Rubin en Vance, 1989: 52).

Antes de abordar el feminismo lesbiano con Monique Wittig es preciso prestar atención a alguna de las ideas de Adrienne Rich, poeta y pensadora norteamericana que en su libro *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1983), presenta vida y actuaciones políticas y poéticas.

Una de las ideas más repetidas en la creación de una genealogía feminista es precisamente la del ocultamiento al que nos vemos sometidas, como si cada una de las mujeres comenzara de nuevo sin un pasado histórico. En uno de sus ensayos *Cuando las muertas despertamos: escribir como revisión* (1971) insiste en la carga semántica del vocablo “re-visión”, volver a mirar esos textos con ojos nuevos no es solo una exigencia, la pauta para iniciar una nueva orientación crítica, sino que para las mujeres «es un acto de supervivencia» (Rich, 1983: 47) y con increíble acierto escribe:

Parece que aquí (escritoras, blancas...) somos mujeres especiales, nos ha gustado imaginarnos como especiales y hemos sabido que los hombres nos tolerarían, quizás hasta nos romantizarían como especiales, mientras nuestras palabras y acciones no amenazaban su privilegio de tolerar o rechazar nuestro trabajo y a nosotras mismas de acuerdo a sus ideas de lo que una mujer especial debe ser. Uno de los descubrimientos profundos del movimiento radical de mujeres ha sido ver lo divisionista y finalmente destructivo que es el mito de la mujer especial (Rich, 1983: 51).

Señala además la constatación no sólo de la jerarquización entre hombres y mujeres, sino del estatus socio-económico, del lugar de procedencia... Cuando escribe un ensayo sobre la poeta Anne Sexton, analiza algunas maneras en las que las mujeres nos autodestruimos, tanto que, desde su fecha de publicación (1974) a la actualidad, aún

podemos reconocerlas con mayor o menor violencia: el menosprecio personal, la desconfianza hacia otras mujeres, la compasión fuera de lugar, la adicción al “amor”, entendido como un sacrificio que redime... (Rich, 1983: 148-149). Es por ello que en su obra más conocida, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980) expone y alerta de los métodos con los que se muestra y mantienen el poder masculino, como negar la sexualidad a las mujeres, imponer la sexualidad masculina por medio de la violación, por ejemplo, forzar al matrimonio y la maternidad o limitar la creatividad y el conocimiento son algunos de los supuestos que utiliza (Rich, 1980: 26-28).

Cómo llegamos a ser nosotras mismas, cómo y con quién nos identificamos, cómo utilizamos la cultura y la tradición de las mujeres y cuál es el significado de la presencia de otras mujeres en nuestra vida. De esta manera crítica identificaremos imágenes, códigos, metáforas, estrategias y puntos importantes no revelados por los/las estudiosos/-as convencionales que trabajan desde una perspectiva masculina.

Y, por ello, es tan importante “nombrar”, no enterrar la memoria, no falsear la realidad para todas las mujeres.

Volveremos a las nociones de “heterosexualidad obligatoria” y “existencia lesbiana” en un ensayo que escribí para «animar a las feministas heterosexuales a analizar la heterosexualidad como *institución política*<sup>28</sup> que debilita a las mujeres» (Rich, 1980: 15).

Si Adrienne Rich señalaba que la heterosexualidad es algo impuesto y se necesita del lesbianismo para romper dicho régimen político heterosexual, dos años antes, Monique Wittig pronunció en una conferencia la famosa premisa y en un principio, controvertida: «Las lesbianas no son mujeres» (Wittig, 2006: 43).

El orden heterosexual se había convertido en la imposición que aceptaba el sexo entre hombres y mujeres como algo natural, algo que Wittig rechazaba por completo. Por tanto, apuesta por revalorizar la figura de la lesbiana precisamente para contrarrestar y anular dicho orden de dominación:

---

<sup>28</sup> La cursiva es mía.

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) “no es” una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (asignación de residencia, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales (Wittig, 2006: 43).

A Monique Wittig le debemos la reapropiación del término lesbiana, famosa es su premisa “lesbianicemos el mundo” (Wittig 2006: 114) intentando convertir lo particular en universal, buscando “fugarse” de las categorías de sexo y género, “desertando” de la categoría mujer; a pesar de que en ocasiones se le escapa, desde mi punto de vista, que las lesbianas están dentro de los parámetros institucionales, que han sido educadas en el sistema patriarcal y, en el ámbito en el que situamos la investigación, en un mundo capitalista y eurocentrista, que hace que algunas sigan construyendo su identidad desde lo “heterodesignado” y no hayan vencido del todo a las penalizaciones sociales. Adrienne Rich lo llamó “heterosexualidad obligatoria”, Monique Wittig, “contrato heterosexual” y Judith Butler, “matriz heterosexual” (Trujillo en Suarez Briones, 2013:197).

Abordaremos en profundidad su obra y su ideología dentro del feminismo materialista lesbiano y su enorme influencia en el feminismo queer, pero ahora ya sí podemos contestar a la cuestión de por qué es tan difícil nombrar a la mujer poeta lesbiana que planteamos al principio.

Si las poetas se adhieren al calificativo “mujer”, aunque bien debería ser al contrario y hablar de mujer poeta o para ser más correctas, simplemente “poeta”, es por intentar buscar un hueco en la producción poética universal que parece que pertenece al mundo masculino (véase cómo titulamos las antologías, por ejemplo: “generales” / “de género”). Desde este punto de vista, si situamos a la “poeta mujer” bien en el biologicismo desde la categoría de sexo (aunque se sabe que no existen única y

exclusivamente dos sexos) (Fausto-Sterling, Anne 2006) ; bien en el constructivismo desde la categoría de género que nos indica cómo los mecanismos culturales e institucionales otorgan privilegios a unos y subordinan a otras; podremos entender por qué muchas poetas mujeres no aceptan aparecer en las antologías de género, porque su ser poeta es algo más que un constructo esencialista o cultural y, aunque respetable, no existe otra manera de visibilización en la actualidad.

Y si la invisibilización de la “poeta mujer” queda patente, cuánto más la de “poeta lesbiana” que conlleva toda una ruptura del sistema heteronormativo: «Lo que el análisis consigue al nivel de las ideas, la práctica lo hace efectivo en el nivel de los hechos: por su sola existencia una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como un “grupo natural”» (Wittig, 2006; 31).

Dicha ruptura implica para las lesbianas aparecer dentro de su grupo “mujeres” por lo que se cuestiona y se invisibiliza su presencia social y cultural.

Al comienzo del epígrafe apuntamos que “mujeres lesbianas” resulta, por un lado, una redundancia: lesbiana es la mujer que ama a otras mujeres y por otro, una contradicción como señala Wittig acentuando su posición desde esa ruptura del “contrato social”.

Es contradictorio nombrarse como “mujer lesbiana” porque la lesbiana desestabiliza los patrones establecidos, no colabora con el patriarcado y sus imperativos sociales, no es la mujer que nos han hecho creer que somos. Su identidad es cambiante, fluye, desafía y rompe con el concepto de mujer-objeto.

Pues bien, toda la fuerza de ruptura se diluye en la invisibilización que se muestra en la poesía. Entonces, ¿qué significa ser lesbiana dentro del ámbito poético y qué implicaciones tiene?

### 2.3. Una mirada desde la crítica literaria lesbiana

La filósofa Judith Butler afirma en *Deshacer el género*: «No puedo ser quien soy sin recurrir a la socialidad de normas que me preceden y me exceden» (Butler, 2006: 56), unas normas construidas a lo largo de la historia y que basta con hacerlas recurrentes para conferirle ciertas dosis de realidad. Todo resulta diferente si, como dice la autora, «nos damos cuenta de que las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad» (Butler, 2006: 14). La importancia de estas palabras nos sitúa en cómo se construyen nuestras identidades más allá de la voluntad individual y dependiendo siempre del contexto sociocultural en el que nos hallemos.

En esta construcción impuesta todo lo no marcado dentro de lo normativo, se configura como “lo otro” o diferente. Tanto Adrienne Rich como Monique Wittig aportan dos de las ideas clave para entender la génesis y desarrollo del lesbianismo: la primera es que la heterosexualidad es algo impuesto y la segunda, que se necesita del lesbianismo para romper con dicho régimen político heterosexual, para romper la norma. La heterosexualidad no es toda la realidad, como tampoco lo es la homosexualidad anclada en un patriarcado exacerbado, porque continuamente nos refuerzan con mensajes que nos llevan al matrimonio y a la maternidad desde la televisión, el cine, la publicidad, la música... ya que «la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad de otro/diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. [...] Ahora bien, ¿Qué es el otro/diferente sino el dominado?» (Wittig, 2006: 53).

Abordar el tema de la homosexualidad conlleva, inevitablemente, la crítica de esa “heterosexualidad obligatoria” reforzando, por tanto, su significado. Sigue llevándonos al error de seguir pensando “en pares”, si a ello, sumamos que desde más de medio siglo, como si de un nudo gordiano se tratara, andamos en “idas y venidas” con el sistema sexo-género, no dejando de perpetuar así el significado de “lo Otro”, lo disidente, lo marginal

Buscar una identidad lesbiana sería buscar una explicación de algo que no puede ser explicado más que por oposición-diferenciación de otra supuesta “identidad

heterosexual”. Y haber establecido la heterosexualidad que conocemos hoy como una identidad ha sido precisamente uno de los grandes triunfos de la sociedad patriarcal (Bielsa, María 1986: 29).

Esto nos sitúa en una posición fluida, cambiante, ya que la definición de lesbiana teniendo en cuenta el binomio hetero/homo nos aleja de una identidad integrada, generando de nuevo la exclusión. Significativos son los debates en torno a si debe haber lugares de ocio de ambiente o no<sup>29</sup>, como lo es que estemos preguntándonos en este trabajo si debe haber una poesía lesbiana o no. Pero, más allá de construir nuestra identidad desde una génesis de ideas y deseos que se ha generado desde la heterosexualidad –como señala Wittig «¿podemos dejar de pensar “con la mente hetero”?» (2006: 69-70)– es preciso también tener en cuenta que, junto a la identidad existen toda una serie de interseccionalidades como la raza, procedencia, clase, edad o sexo que se van anudando en dicha construcción de género.

Marta Segarra señala, en palabras del filósofo francés Derrida:

Derrida escribe que la identidad lleva inscrita como condición de posibilidad su alteridad: no es solamente cierto sino sobre todo necesario que A pueda ser A y no-A a la vez [...] Así todas las oposiciones binarias que sostiene el pensamiento metafísico son leídas hasta enfrentarlas a sí mismas: presencia/absencia, habla/escritura, hombre/mujer (Segarra y Carabí, 2000: 37).

Enlazando esta idea con las de Monique Wittig, entonces podríamos decir que es posible ser mujer y no-mujer a la vez, que una mujer puede ser lesbiana y no lesbiana, que, en definitiva, las posibilidades de identidad se rompen, formando un constructo plural, cambiante... enriquecedor, al fin y al cabo.

---

<sup>29</sup> Rafael M. Mérida Jiménez (2009) recoge una serie de “Manifiestos gays, lesbianos y queer” como testimonio de una historia comprendida entre 1969 y 1994. Comienza con la memoria y las repercusiones que tuvo Stonewall (1969), recuerda la opresión sufrida muchas veces por los garantes de la seguridad ciudadana, la policía (p. 58), denuncia la servidumbre a la que se ven sometidos por esos “hombres de negocios” (p. 83) que solo velan por sus intereses... Pero también refleja la interacción social y el sentido de protección que han supuesto los bares de ambiente (p. 163). Aunque no debe quedarse ahí, el “Manifiesto bollero” de 1993 comienza de la siguiente forma: «Es el momento de salir de las camas y de los bares y de lanzarse a las calles» (p. 232). Eran los años 90, en la actualidad observo cómo van desapareciendo los bares de ambiente, aspecto que también recoge Olga Viñuales (2006) en un apartado titulado “Los espacios de encuentro” (p. 111-121). Ambos libros recogidos en la Bibliografía.

Por ello, como escribe Adrienne Rich:

es fundamental que entendamos el feminismo lesbiano en su sentido más profundo y radical como es el amor por nosotras mismas y por otras mujeres, el compromiso con la libertad de todas nosotras, que trasciende la categoría de *preferencia sexual* y la de los derechos civiles, para volverse a una pregunta de “formular preguntas de mujeres” que luchan por un mundo en el cual la integridad de todas —no de unas pocas elegidas— sea reconocida y considerada en cada aspecto de la cultura (Rich, 1983: 26-27).

En ese “formular preguntas de mujeres” abordamos lo concerniente al campo de la literatura y desde la enseñanza-aprendizaje del ámbito literario se insiste en la riqueza que la lectura supone en cuanto al conocimiento personal, interior e íntimo, y también, en cuanto al conocimiento que nos aporta de lo exterior, lo social, lo humano; encontrado siempre en personajes o voces poéticas y en otros mundos posibles, reales o no. Pero como lectora, encajar a esas “personas de papel” y esos mundos ficcionales en un entorno real si se parte de una conciencia lesbiana, puede ser algo que entrañe ciertas dificultades o por lo menos, algunos interrogantes.

A lo largo de la historia de la literatura española, en la poesía concretamente, los poemas de amor y/o desamor son una constante, pero el tiempo y el contexto socio-cultural y la labor de los críticos y estudiosos de la historia literaria los han perpetuado en sus diferentes clasificaciones (cortés, romántico...). Pero el amor, en estos casos, es generalmente presentado como heterosexual; Y ¿qué significa toda esta semántica para una lectora o escritora lesbiana? La respuesta que nos podríamos dar es que

para la poeta lesbiana esto significa rechazar toda la convención de poesía amorosa tradicional y darse a la empresa de crear nuevas formas, forzada por las condiciones en que ama y las condiciones en que todas las mujeres intentan sobrevivir, a hacer preguntas que no se le ocurrieron a Donne o a Yeats, ni siquiera a Elizabeth Barret-Browning [...], preguntas sobre los tabúes, la integridad, la fetichización del cuerpo femenino, la violencia histórica de todo el mundo, de hombres contra mujeres, qué significa sernos “fieles unas a otras”, qué

significa que las mujeres se amen cuando ese amor es una realidad negada, tratado como una perversión o, aún más insidiosamente, aceptado como un reflejo o paralelo al romance heterosexual (Rich, 1983: 293-294).

Y, si bien, cualquier texto literario no puede entenderse aislado del entorno sociocultural en el que se produce, circula y lee; en contadas ocasiones la crítica avanza en establecer las relaciones entre esos textos literarios y los discursos que se establecen en el entorno sociocultural. Se configura así lo que Nattie Golubov ha llamado “lectora nómada” estableciendo la oposición entre “lectora feminista” y “lectora femenina”, ya que la primera «supone una autoconciencia y una actividad reflexiva que exige una postura móvil ante el texto literario y un exilio metafórico con respecto a la literaturidad» (Golubov 2011: 3). Una lectora que ha de discernir en torno a la literatura y por medio del lenguaje utilizado cuáles son los discursos que reproducen y producen ideología, los discursos que perpetúan a través de la ficción y la subjetividad los modelos normativos.

Y es ese lenguaje utilizado el que analiza Judith Buthler en su artículo “Lenguaje, poder e identidad”. Si bien en la literatura, las palabras son capaces de desplazar la experiencia buscando abrir nuevos contextos y produciendo nuevas formas de legitimización, la mayor parte de las veces se refuerza y se reinscribe la única legitimización que conocemos, amparada en el patriarcado.

Y la legitimidad ha de ser plural, diversa y capaz de «enseñar a leer lo anómalo» (Nichols, 1992: 26) y entender los silencios en torno a la literatura, pero para ello, hemos de comenzar haciéndolo nosotros/-as mismos/-as. Así que no nos ha de extrañar la afirmación de Suárez Briones, «la literatura es un campo de batalla, aunque casi siempre oculta bajo palabras y ficciones galantes, de relaciones de poder sexual que una lectura feminista pone al descubierto» (Suárez Briones, 2002: 46-47). Así como la inconmensurable labor de la crítica literaria feminista, atenta siempre a lo dicho en lo no dicho, a ver, a releer de maneras diferentes, a dar voz a las mujeres escritoras, como señalamos, y para ello continuamente se abren nuevos caminos hacia la expresión y comprensión de la literatura que se hace llamar universal aunque sea preciso romper con aquellas ideas heterocentradas que se imponen constituyéndose en leyes universales. Dale Spender en *Man Made language* (1990) ya nos advierte sobre el poder de la



tradición, tanto que constituye la desautorización de la escritora y de este modo, la inferioridad de la mujer.

Mientras los catálogos, los estantes de las bibliotecas, las librerías, las reseñas, las lecturas obligatorias de los cursos de estudio, todo sugiera que las mujeres no tienen una tradición literaria, se mantiene incólume la creencia de la inferioridad de la mujer. Y se erosiona la confianza de las mujeres; se desautoriza a la escritora; se crean dudas. Y si no existiese una gran tradición de literatura de mujeres, habría que inventarla, por la influencia positiva que tendría sobre las mujeres y sus empeños literarios. Hasta tal punto llega el poder de una tradición (Dale Spender en Suárez Briones, 2002: 75).

Por otro lado, se cuestiona el por qué de ese empeño de mantener viva, de crear una genealogía, de valorar, en definitiva, en su justa medida, la literatura de mujeres. Esto es algo que compete al empeño de las críticas feministas, por qué críticos (aunque sí hay algunos) no se acercan al inmenso caudal literario de mujeres, por qué el universo masculino no rompe con el mito de la mujer ideal, por qué se oculta la existencia de la lesbiana desde el silencio. Así que es comprensible el humor y la ironía de Angie Simonis:

El lugar de las mujeres en todo este entramado [la literatura] ha sido, precisamente el de los márgenes. [...] Por ello, cuando se impuso la obviedad de que no sólo tenían cerebro, sino que además podían usarlo codificando, descodificando y transmitiendo saber, se hizo necesario, desde las propias mujeres, cambiar los cimientos de la teoría y la crítica literarias (2008: 239).

Ideas y estereotipos anclados en siglos anteriores y que para lectores/-as jóvenes llega a hacerse inexpresivo, porque no rompen con la mujer objeto, para convertirla en sujetos, en agentes garantes de calidad humana y artística. Surgen inevitablemente algunas cuestiones en torno a nuestra actividad crítica: ¿No debería ser una labor conjunta de ruptura con valores anquilosados, anclados en ideas y estereotipos erróneos en torno a la igualdad? ¿No deberíamos recoger los diferentes modos que tenemos de relacionarnos y que en esta sociedad occidental aportan tanto hombres como mujeres?

M<sup>a</sup> José Palma Borrego, en su artículo “La literatura lesbiana: un lugar casi desierto” además de denunciar el terrible olvido de esta literatura, invita a los escritores a que se sumen a la propuesta, el rescate de una literatura rica en matices:

Con respecto a la relación de la literatura lesbiana con la autoría, podemos constatar también que el tema de la relación entre mujeres no es exclusivo de autoras heterosexuales y lesbianas, sino que la representación del mundo lésbico también es asunto de autores (Palma Borrego, M<sup>a</sup> José 2006).

No es que los autores no hayan plasmado en sus escritos relaciones homoeróticas femeninas, es que cuando lo han hecho, lo hacen con la expectante morbosidad de la visión de dos mujeres convertidas en objetos que sirven para “uso y disfrute del varón”. Del mismo modo, ocurre en la pornografía lésbica, realizada y utilizada por varones, aunque cada vez más son las mujeres que se animan a dirigir este tipo de relatos fílmicos<sup>30</sup>.

Cargar las tintas sobre el hombre en general es volver a caer en la injusticia del modelo patriarcal; sería más correcto hablar de hombres y mujeres que han seguido los dictados de la heterosexualidad obligatoria. Por ello, tampoco dejan de existir escritoras que han buscado el ritmo y los recursos propios de una época y de la mentalidad imperante, asumiendo que la igualdad entre hombres y mujeres significaba ser (escribir, leer...) como el modelo masculino: «Sin embargo, leyendo a estas mujeres buscaba en ellas las mismas cosas que había encontrado en la poesía de los hombres, porque quería que las mujeres poetas fueran iguales a los hombres y confundía el ser iguales con sonar de la misma manera» (Rich, 1983: 52).

De ahí, la importancia de conocer el contexto histórico en el que se desenvuelven las autoras:

Desde una mirada posestructural, el sexo de la autora no garantiza que su obra sea ejemplo de la escritura femenina o que necesariamente manifieste alguna

---

<sup>30</sup> Autoras como Laura Mulvey que en su ensayo titulado *Placer visual y cine narrativo* (1998) analiza la supremacía masculina en la mirada cinematográfica. También la crítica feminista Teresa de Lauretis quien resalta que las “tecnologías del género” (2002) como el cine, crean diferentes subjetividades en torno a un relato que genera desigualdades, potenciando un discurso hegemónico. Referencias en la bibliografía.

diferencia con respecto a la escritura masculina, pero el contexto histórico en el que se ubica la autora es de sumo interés porque las formas de subjetividad genérica articuladas en el texto también son producto de los discursos sociales sobre el género que circula en el momento en que se escribe (Golubov, 2012: 73).

Porque no todas las mujeres han construido el género de la misma manera, y lo que para unas es vital en el mundo de las relaciones, para otras no tanto, valdrían de ejemplo la independencia, la maternidad o la experiencia de soledad. «No somos todas las mujeres del mismo género» (Suárez Briones, 2014: 21), por ello, las lesbianas «no creen que vivir una vida lesbiana afecte únicamente su comportamiento privado, sino que creen que trasciende a la vida pública» (Segarra y Carabí, 2000: 130) de este modo, la poeta lesbiana

tiene una ardua tarea por delante porque tiene que ir paso a paso, palabra a palabra, hasta crear su contexto en un mundo que, en cuanto la ve aparecer, pone toda su energía en verla desaparecer. La batalla es dura porque debe lucharse en dos frentes: en el nivel formal con las cuestiones que se debaten en ese momento de la historia literaria y en el nivel conceptual contra los pensamientos a priori del pensamiento heterosexual (Wittig, 2006: 91).

Parece obligado deslegitimar los relatos machistas y misóginos que se repiten y provocan una representación falaz y examinar la relación de la palabra con la formación de la subjetividad y la identidad en nuestro mundo compartido. Ya sabemos que modelamos nuestras identidades y nuestros mundos a través de representaciones, la primera de ellas es el lenguaje y por tanto su expresión artística, la literatura. Iris Zavala apunta que asumir críticamente esta tarea nos lleva

a revisar ideas comúnmente aceptadas y a entender la literatura como signos que nos rodean, que intentamos ordenar desde el interior para que produzcan sentido. Hay que recordar algo que por sabido se olvida: que uno no habla solo y que hablar (o escribir) es comunicar e intercambiar roles, pero además, que al entrar en el orden del lenguaje de los textos, que es también el del pensamiento, entramos en el orden de lo social y de la interdiscursividad, articulamos en la

lengua de nuestra cultura una red de signos a la que pertenecemos tanto el otro como yo (Zavala, 1993: 12).

En ese “una no habla sola”, “una no escribe para sí misma solamente”, la crítica feminista ha adoptado diferentes modos de enfrentarse a la invisibilización, a veces incluso, a la negación. Para el feminismo de la diferencia, por ejemplo, ese pacto entre mujeres para crear espacios simbólicos con la mujer como sujeto y centro de todo es y ha sido su objetivo:

se cuestiona el orden social, el eterno patriarcado puesto que desde esa óptica las mujeres sólo han sido “objeto” y desde ahí, nunca hubiéramos pasado a ser “sujetos”, sujetos que crean espacios simbólicos que poco a poco abrirán una brecha en la sociedad, reconociendo que vinimos al mundo en relación de dependencia y que solamente mediante el *affidamiento* y el “entremujeres” podremos cambiarlo (Muriel Garcia, 2013: 40).

Pero, para otras críticas como Monique Wittig no hay diferencias, simplemente un estado de sumisión reconocido y perpetuado:

Las mujeres no deberían nunca actuar desde el privilegio de ser diferentes y, menos aún, formular esta obligación de ser diferentes (relegadas a la categoría del Otro) como un “derecho de la diferencia”, no deberían nunca caer en el “orgullo de ser diferentes” (Wittig, 2006: 81-82).

Por muchas que sean las ocasiones en que desenmascaremos que “uno de cada dos hombres es una mujer” (Wittig, 2006: 82), la historia siempre interviene de manera subjetiva en cada una de las personas que escriben y/o leen.

Es preciso no reducir la lectura a una minoría lesbiana, una autora pretende estar dentro de “la literatura”; esta es una de las razones por la que mujeres y lesbianas se niegan a que haya una etiqueta que las identifique: «Debemos trabajar para alcanzar lo general, aunque empecemos desde un punto de vista individual o específico» (Wittig, 2006: 93).

Es por ello que escribir un texto donde uno de sus temas sea la homosexualidad es una “apuesta”, un riesgo, un reto y un desafío al mundo artístico y representativo que nos rodea:

Escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que es el tema sobredetermine el sentido, acapare todo el sentido, en contra de la intención del autor, que quiere ante todo crear una obra literaria. Un texto que recoja un tema como éste ve como se toma una parte por el todo, uno de los elementos constitutivos del texto es tomado como todo el texto, y el libro se convierte en un símbolo, en un manifiesto. Cuando esto ocurre, el texto deja de funcionar a nivel literario, ya no es considerado en relación con otros textos equivalentes. Se convierte en un texto de temática social, y atrae la atención sobre un problema social (Wittig, 2006: 88-89).

Recuperamos la cuestión de si podría englobarse la literatura de temática homoerótica dentro de la temática social o política. Es preciso entender que no abordamos las relaciones afectivas, el con quién se acuesta una persona, como algo relevante pero sí que podría serlo el aspecto del coming out (salir del armario) con el objetivo de poder identificar imágenes, códigos, metáforas, estrategias y puntos de vista no revelados por los estudios convencionales que trabajan desde una perspectiva masculina. Ya lo plasmó Adrienne Rich de esta manera:

Todo lo que no es nombrado, no descrito en imágenes, todo lo que se omite en las biografías, lo censurado en las colecciones de cartas, todo lo que se disfraza con un nombre falso, lo que se ha hecho de difícil alcance y todo cuanto está enterrado en la memoria por haberse desvirtuado su significado con un lenguaje inadecuado o mentiroso, se convertirá no solamente en lo no dicho sino en lo inefable (Rich, 1983: 235).

Pero la construcción de esa identidad lesbiana, abordada como hemos visto en los años 70 y principios de los 80, da paso a la deconstrucción del sujeto identitario, logrando romper toda la concepción de la identidad o experiencia universalista. Llegando a los años 90 que apuntaron a la deconstrucción de las jerarquías binarias y dejaron al sujeto

en una suerte de apertura hacia la pluralidad, lo cambiante y la constante resignificación.

Es necesario crear una conciencia comunitaria lesbiana, tener claro desde donde partimos ontológicamente se hace difícil de situar y definir cuando hablamos de texto o literatura lesbiana y más difícil aún entender que este apartado sea abordado por toda la crítica y no solamente por la feminista y lesbiana.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta la crítica literaria lesbiana es la propia conceptualización de la literatura lesbiana. Beatriz Suárez Briones intenta responder, abordando su definición desde los elementos comunicativos de cualquier proceso de comunicación: si nos centramos en quién emite el mensaje, «literatura lesbiana sería la que escriben las lesbianas» pero... ¿qué autoras son lesbianas?<sup>31</sup>; si atendemos al texto, «literatura lesbiana sería aquella que cuenta historias de amor entre mujeres», pero no están estas historias atravesadas por la ideología y cultura patriarcal, fruto de la educación y sociabilización recibida; Y, por último, «el/la receptor/-a de esta literatura sería quien la lee como tal, no importa que sea hombre, mujer, heterosexual, homosexual... En este caso: ¿qué significa leer como lesbiana?» (Suárez Briones, 2002: 288-293).

Es por ello que no podemos dejar de lado la actividad de la lectura, pues es la plasmación explícita de la palabra y su actuación en el mundo simbólico y real al convertirse en un modo de resignificación en cada uno de los lectores y lectoras. Si todo acto de escritura es político, también lo es el acto de leer. Por lo que, nos permitirá abordar la definición de texto lesbiano ignorando las cuestiones autorales por ejemplo y enfatizar el papel de la estancia receptora, sin olvidar que la recepción también es aprendida.

Aún así, nuestras representaciones mentales no son “copias” de la información original. Nuestra mente, nuestras diferencias creadas desde la educación, formación,

---

<sup>31</sup> Nos encontramos con autoras que no han salido del armario (contexto histórico, presiones familiares o sociales...), otras que manteniendo relaciones sexuales con mujeres se muestran desde la heterosexualidad en el ámbito público e incluso autoras que reconociendo su lesbianismo se plantean la posibilidad de huir del género.

experiencias..., han creado nuestros puntos de vistas diferentes a la hora de abordar un texto. Cuando hablamos de crítica feminista, nos referimos a incorporar precisamente el estudio de género en el análisis textual porque es el género una más de las interseccionalidades que conforman nuestra vida y por lo tanto el modo en el que abordamos la lectura y la escritura, en definitiva, el modo en el que nos comunicamos.

Ha sido la antropología la que ha ayudado a la crítica feminista a la hora de desentrañar por qué hombres y mujeres no generan diferencias evidentes en la lectura por medio de la teoría del grupo silenciado y las posiciones asimétricas que se establecen en la vida a través del lenguaje.

De este modo, mientras que la crítica feminista, que defiende esa atención a la lectura desde la variante de género, sea considerada una lectura sesgada ideológicamente y la perspectiva del crítico sea asumida como neutra, la igualdad efectiva y real tampoco habrá llegado al ámbito de las letras.

Hay que constatar que ningún acto de lectura es libre; leemos a través del filtro de la cultura, a través de las perspectivas que nos permiten las teorías. A las teorías se debe la inclusión o exclusión de textos en antologías y a las teorías se debe la forma en que los leemos. Son las teorías las que controlan la(s) lectura(s) –qué literatura leemos y cómo la leemos– las que han llevado a la exclusión de la escritura femenina del canon literario (Suárez Briones, 2002: 59)<sup>32</sup>.

Y en “ese leer” desde una determinada perspectiva, la que nos han enseñado, la que existe o, al menos, ha existido hasta ahora, se hace urgente aprender a leer desde otra perspectiva, la de mujeres que pueden y saben leer:

mucho antes de considerar a la mujer como sujeto de su escritura, la crítica feminista enfatizó sobre todo en la noción de lector y su experiencia puesto que «sobre el significado que ser una mujer tiene o podría tener en la lectura comporta también algunas cuestiones análogas acerca de su significado en otras actividades». las mujeres no tenemos «esencialmente» la capacidad de leer como

---

<sup>32</sup> La cursiva pertenece a la autora.

mujeres, hay que aprender a hacerlo apelando a nuestra percepción e ideas sobre la literatura, heredera de nuestra sensibilidad hacia los matices de nuestra propia vida y observaciones de nosotras como mujeres (Simonis, 2008: 242).

Angie Simonis analiza las estrategias perceptivas de cualquier receptor/-a, lector/-a, mostrando los estereotipos, esas «imágenes en nuestra cabeza» de carácter afectivo que se resisten al cambio (Simonis, 2008: 234) y lo que ha llamado el contra-estereotipo que pretende subvertir los valores hegemónicos que nos discriminan:

Reconocer y analizar los estereotipos y contraestereotipos es una forma como otra de “queerizar” los primeros y subvertir los valores hegemónicos que nos discriminan, exponer de forma creativa esas limitaciones de sus términos descriptivos y reafirmar una vez más las ambigüedades de la ideología dominante que pretende rechazar nuestra diversidad y eliminar nuestra molesta presencia. La literatura ha sido desde siempre una vía tradicional e importantísima para transmitir esos valores y un espacio como cualquier otro para convertirlo en objeto de estudio primero y en sujeto de transformación después (Simonis, 2008: 239).

De este modo, al enfrentarnos a los textos como lectoras lesbianas, encontramos una serie de contenidos que nos harán identificarlos como comunes a la experiencia lésbica (amor y atracción entre mujeres, sexo lésbico, marginación y orientación sexual...) pero lo hacemos gracias al sentido común y/o a la intuición, nociones que escapan de cualquier análisis crítico. Nuestra respuesta a por qué sabes que ese texto es lesbiano no puede ser algo intuitivo.

Es de nuevo, Angie Simonis quien afirma que «leer como lesbianas es evitar leer como heterosexuales» (Simonis 2008: 243), pero inmediatamente nos acogemos al magisterio de Monique Wittig y jugamos con el lenguaje: ¿cómo podemos leer con las herramientas del “amo”?<sup>33</sup> o, a Teresa de Lauretis, que cree que no existe un marco de

---

<sup>33</sup> Wittig toma prestada la idea de Audre Lorde que en 1979 dijo: «Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo», reseñada en la bibliografía



referencia femenina: «No puede ser “hombre” ni “mujer”, pues ambos son constructos centrados en el hombre» (1986: 13-14). Qué hace que no seamos capaces de contestar a por qué la literatura homoerótica es principalmente consumida por homosexuales cuando nadie necesita ni forma parte de su lógica, por ejemplo, el irse al campo para leer una novela pastoril.

La crítica feminista ha intentado buscar enlaces en la teoría de respuesta del lector. Jonathan Culler uno de los más importantes teóricos de la lectura así lo expresa:

Si la experiencia de la literatura depende de las cualidades de una persona lectora, podría preguntarse qué diferencia habría en la experiencia de la literatura, y por lo tanto en el significado de la literatura, si esta persona fuera, por ejemplo, mujer en vez de varón. Si el significado de una obra es la experiencia de un lector, ¿qué diferencia hay si ese lector es una mujer? (Culler, 1984: 42).

Y, para dar respuesta a ello se ha reflexionado sobre si es el lector quien controla el texto o viceversa, si la objetividad del texto está “dentro” del texto o la aporta el lector, constituyendo una especie de vaivén en las diferentes críticas. Porque un lector masculino siempre tenderá a unir el conocimiento y el placer de la lectura con lo meramente individual o personal y universal, equiparando ambos conceptos. Mientras que una lectora femenina tiende a aceptar como normal y legítimo ese sistema de valores androcéntricos. Judith Fetterley ha trabajado con los conceptos de emasculación e inmasculación para explicar la diferencia entre lectores de distinto género:

Las críticas feministas de textos escritos por hombres, desde Kate Millet hasta Judith Fetterley, han trabajado bajo la consigna de la *lectora resistente*. Su objetivo ha sido obstaculizar el proceso de inmasculación al volvernos conscientes de él, al revelar el androcentrismo de aquello que tradicionalmente ha pasado por universal. Sin embargo, la crítica feminista escrita bajo el influjo de la lectora resistente deja ciertas preguntas sin contestar, preguntas que necesitan un análisis feminista: ¿de dónde saca el texto su poder para atraparnos en sus propios designios? ¿Por qué algunos textos demostrablemente sexistas (no todos) nos siguen resultando atractivos aun después de haber sido sometidos a una profunda

crítica feminista? La respuesta más común –que el poder del texto escrito por un hombre es el poder de la falsa conciencia dentro de la cual tanto las mujeres como los hombres han sido socializados- simplifica en exceso el problema y nos impide comprender el poder de la literatura y la complejidad de nuestras respuestas ante ella (Fe, 1999: 128-129).

Así que, tampoco leer como lesbiana implica necesariamente la acción de que una lesbiana lee; la sociabilización, la inmasculación, hacen que la participación en la experiencia lectora se vea atravesada por múltiples factores sociales, educativos y políticos. Si las mujeres han leído bajo la consigna de “un hombre universal”, por qué no es posible invertir los modelos y dejar de ser las grandes “ausentadas” de la cultura.

SEGUNDA PARTE: EXILIO, CUERPO Y DESEO  
EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI

*Una lesbiana que no reinventa el mundo es una lesbiana en proceso de desaparición.*

Brossard, Nicole 1985: 136

### 3. UNA LECTURA LESBIANA DE LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI

#### 3.1. ¿Existe una poesía lesbiana?

Probablemente a estas alturas del recorrido crítico, donde lo primero fue evidenciar las tretas del entramado patriarcal para invisibilizar a las mujeres poetas (siempre desde un contexto español) y la segunda cuestión abordada fue la cuestión identitaria desde las políticas lésbicas, sea necesario responder a esta cuestión: ¿qué vamos a entender por poesía lesbiana?

Antes de ello, por qué no concederle a la poesía la importancia que merece y cuestionarnos lo siguiente: ¿para qué puede servir la poesía en esta sociedad (España, siglo XXI) de consumo, individualista, que alaba lo efímero, el “usar y tirar” y marcada por la frivolidad política?

Cristina Peri Rossi cree que quizá deberíamos volver a la poesía de los orígenes y verla como filosofía, es decir, «el lugar donde uno quiere complicarse la vida, está dispuesto a no hacer generalizaciones, a admitir lo singular, a no hacer juicios de valor absoluto» (en Pérez-Sánchez, Gema 1995: 66).

En la sociedad del XXI todo “tiene su precio” y se le otorga un valor incalculable a la no complicación de la existencia, importa poco el bien común; es la cultura del “no molestar”, ya no se asume, como en la poesía social, el compromiso directo de la lucha, salvo excepciones.

Lo cierto es que esa asociación de la poesía como vehículo de los sentimientos humanos ha perdido la fuerza de otros tiempos por la carga de individualidad mal entendida. Así que ha perdido poder, no es pragmática, en los tiempos que corren, ni tiene por qué serlo.

Pero, si perdemos la metáfora, seríamos incapaces de entender el mundo; si perdemos la imaginación, seríamos meros autómatas; si perdemos el órgano sexual más importante

(el cerebro) no construiríamos todas esas relaciones que cada uno/una construye como quiere, como desea, dejaríamos, al fin y al cabo, de emocionarnos.

En este contexto, «donde uno quiere complicarse la vida» como dice Peri Rossi y admitir no solamente lo singular sino lo plural de las relaciones humanas, la poesía se constituye en uno de los modos representacionales de esta sociedad.

Y antes de abordar el calificativo “lesbiana”, autores y autoras se han preguntado si esta literatura, que llamamos de calidad, debe ser asexual como señala Guillermo de Torre (1978) o andrógina como razona Virginia Woolf:

en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno masculino y otro femenino; en el cerebro del hombre, el varón prevalece sobre la mujer, y en el cerebro de la mujer, la mujer predomina sobre el varón. El estado normal y confortable es aquel en que los dos conviven en armonía, cooperando espiritualmente (Wolf, 1993: 126).

En primer lugar, desde un punto de vista biologicista, el sexo de un escritor o escritora no es relevante para la expresión y producción literaria. Ser mujer o ser hombre no hace que seas mejor o peor escritor; la calidad no está en el sexo sino en la construcción de esos mundos ficcionales que llegan a emocionarnos.

Seguidamente, y a este aspecto es al que presto atención, cuando analizamos la historia y vemos la forma en la que han llegado tanto unos como otras en sus manifestaciones literarias, descubrimos que está presente la noción de género y todas sus implicaciones ya analizadas anteriormente.

Así que, cuando descubrimos que una literatura es buena, excepcional, es literatura creada desde un narrador/sujeto lírico masculino que se contextualiza en la ficción social sesgada por el poder que, hasta ahora, parece pertenecer al universo heteropatriarcal; se nos hace urgente hablar de “literatura de mujeres”, de “poesía lesbiana”.

Y es que, si existen antologías poéticas que recogen la poesía homoerótica, entonces podremos catalogarla de poesía lesbiana.

Realicemos un recorrido por las antologías LGTB en lengua española que han aparecido en este siglo XXI<sup>34</sup>:

*Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica* (2002) recorre una trayectoria cronológica amplia, desde la Antigüedad hasta el siglo XX, con una nómina de 112 gays y 12 lesbianas, algo comprensible si tenemos en cuenta que su antologador es Luis Antonio de Villena<sup>35</sup>.

En el 2011 aparece *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lesbica en Sudamérica*<sup>36</sup>, sus antologadoras Melissa Ghezzi y Claudia Salazar quienes ya en su prólogo dejan claro cuál es el objetivo: «*Voces para Lilith* es el resultado tangible de la convicción de visibilizar la literatura de temática lesbica, con una mirada cuestionadora, atrevida y ojalá transformadora» (2011: 8). Y, a pesar de que uno de los criterios de selección era el temático, muchas autoras declinaron la invitación por temor a ser etiquetadas independientemente de ser o no lesbianas, en palabras de las autoras «algo que podría considerarse en detrimento de sus carreras literarias» (2011: 15); otras, simplemente no habían salido del armario y establecen una asociación entre los países en los que se ha luchado desde las políticas de visibilización con mayor cantidad de poetisas y narradoras que trasgreden el género.

---

<sup>34</sup> Se recogen hasta el momento aquellas antologías que me ha sido posible rastrear y puede que la lista esté incompleta, sobre todo en lo que respecta a los países latinoamericanos.

<sup>35</sup> Villena, Luis Antonio de (2002), *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica. Panorama general*. Edición, selección y prólogo del mismo autor, que recoge a doce escritoras lesbianas: Safo, Sor Juana Inés de la Cruz, Christina Rossetti, Gertrude Stein, Renée Vivien, Marguerite Yourcenar, Gloria Fuertes, Adrienne Rich, Cristina Peri Rossi, María Mercedes Marçal, Carol Ann Duffy y Andrea Luca.

<sup>36</sup> Melissa Ghezzi y Claudia Salazar (2011), *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lesbica en Sudamérica*, Perú, Estruendomundo.

Esta antología recoge 23 narradoras y 25 poetisas, de las que solo señalo la nómina de poetisas por ser nuestro objeto de estudio: Rosario Aquim, Violeta Barrientos, Esther Castañeda, Ivonne Coñuecar, Macky Corbalán, Silvia Cuevas, Tatiana de la Tierra, María Luisa del Río, Mariela Dreyfus, Valeria Flores, Melissa Ghezzi, Clara Inés Giraldo, Paula Jiménez, Lucía Lozano, Virginia Lucas, Karen Luy, Piedad Morales, Tilsa Ota, Cristina Peri Rossi, Aleyda Quevedo, María Ramírez, Eleonora Requena, Gabriela Robledo, Malú Urriola y Ely Zamora.

En el mismo año aparece *Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*<sup>37</sup>, con una nómina de veinticinco autores españoles, trece de ellos son lesbianas, y que arranca en los años 80, años de democracia en España en los que se comienza a cuestionar los estereotipos y de identidades diversas. «Hablar de identidad en esta antología es hablar de voces que reclaman su capacidad de enunciar, cuestionar y reinterpretar los códigos sociales y sexuales tradicionales» (2011: 12) aunque en esta antología, muchos y muchas también se han quedado fuera por ese miedo a la guetización del colectivo, o más bien, de sus carreras profesionales. A pesar de la libertad que marcan estos años democráticos, no están todos/as los/las poetas, respecto al proyecto inicial

Tal vez, porque el subtítulo haya espantado a una serie de autores a los que no les interesa etiquetarse, como bien dicen ellos, ni asociarse a una suerte de gueto específico donde lo homosexual pueda existir. Sin embargo, la pretensión de esta antología no ha sido reconocer una determinada alteridad acomodada bajo las tensiones de lo políticamente correcto, sino establecer un mapa subjetivo de poetas que está creando un imaginario capaz de cuestionar estereotipos, de enunciar el deseo desde una postura central y no como una minoría diferente (Pino, Daniel 2011:13).

El antólogo arranca su prólogo con la cuestión a la que pretendemos acercarnos y dar respuesta: “¿dónde permanece la sexualidad que atraviesa un poema, en el escritor o en el lector? ¿la poesía tiene sexo?” (Pino, 2011: 9). La poeta Cristina Peri Rossi comenta las limitaciones impuestas en una de sus más recientes entrevistas, concedida a Claudia Pérez:

Hace unos años, en Barcelona, me propuse hacer una recopilación de cuentos sobre tema lesbiano. Se lo propuse a varias escritoras, algunas de conducta homosexual, otras completamente heterosexual. Solo las homosexuales aceptaron

---

<sup>37</sup> Luis Daniel Pino (2011), *Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*, Madrid, Sial/Contrapunto. En este caso, dentro del territorio español y con poetas nacidos en torno a los años 80. La nómina es de 12 poetas (hombres) y 13 poetas (mujeres) que nombro a continuación: Rebeca Álvarez Casal del Rey, Bárbara Butragueño, Begoña Callejón, Verónica Delgado Mayordomo, María Eloy-García, Ariadna García, Txus García, Ruth Llana, Laila López Manrique, Carmen Moreno, Verónica Moreno Puerto, Sofía Rhei y Ana Tapia.



y el libro no se publicó. Qué limitación, por favor (Gómez-de-Tejada, 2017<sup>38</sup>: 368).

En el año 2012 aparece *Mujeres que aman a mujeres*, una selección de once autoras a cargo de Carmen Moreno<sup>39</sup>, en el que uno de sus objetivos es mostrar «que la poesía lésbica no sólo habla de amor» (2012: 13). Esta vez sí encontramos una antología sólo de poetas y sólo desde la identidad lesbiana. Carmen Moreno en su breve prólogo, además de realizar una breve cronología histórica de poetas lesbianas, otorga validez literaria a estas once poetas. Es preciso señalar una idea que señala al principio y al final de este prólogo por dos razones: la primera es que existe un “orgullo” profesional en la tarea realizada como antologadora, pocas veces expresado. Y, la segunda, es que, aunque al principio no admite la etiqueta “poesía lésbica”, en su último párrafo se desdice:

Comencé este prólogo diciendo que no creo en la poesía lésbica, pero al releer la presente antología y ahondar en la historia de esta literatura, debo reconocer que no solo creo en ella, sino que me felicito por poder reunir a once mujeres que escriben una parte de la historia diferente, pero no por ello menos importante (Moreno, Carmen 2012: 13-14).

Y, por último, en 2017 aparece *Correspondencias. Una antología de poesía contemporánea LGBT española*, selección a cargo de varios autores donde volvemos a encontrarnos a dos poetas, M<sup>a</sup> Ángeles Cabré y María Castrejón de un total de 14, el desequilibrio vuelve a ser evidente.

A lo largo de este recorrido antológico actual (anexo I), he intentado prestar atención a la exclusión o el silencio que se nos ofrece desde el entramado teórico en cuanto a la constitución de las antologías y la revisión del canon, intentando que la poeta salga de

---

<sup>38</sup> El monográfico al que hacemos referencia *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* coordinado por Jesús Gómez-de-Tejada y perteneciente al nº 7 de la colección “Escritores del Cono Sur” de la Universidad de Sevilla, recoge no solo esta última entrevista a la autora sino toda una serie de artículos críticos en torno a la escritora en todas sus facetas y una revisión bibliográfica actualizada.

<sup>39</sup> Moreno, Carmen (2012). *Mujeres que aman a mujeres*, Madrid: Vitruvio. En el que encontramos once poetas lesbianas: Josefa Parra, Odette Alonso, Ana Tapia, Txus García, Begoña Callejón, Laura Cancho, Mado Martínez, Laia López, Verónica Aranda, Ana Rodríguez y Ruth Llana. Todas ellas españolas excepto Odette Alonso (Santiago de Cuba) en edades comprendidas entre los 25 y 50 años.

ese margen a la que se le ha postergado y se la sigue postergando aún hoy. Por ello, es importante, desde los estudios de género abordar con un criterio crítico y académico el estudio de la poesía de mujeres, plurales y diversas.

Si diversas poetas han recreado esos “amores iguales” desestabilizando el sistema heterocentrista, es probable que también haya poetas lesbianas. Lo paradójico y real es que no esconden su identidad, pero tampoco la muestran abiertamente. Lo que apunta a varios motivos: primero, desde la Teoría Queer las identidades son cambiantes, fluidas, abiertas... La identidad, se constituye como un constructo más de nuestra sociedad; segundo, desde las teorías feministas lesbianas, éstas se posicionan políticamente y dejan de ser mujeres (M. Witting) y esto constituye un estado inferior que vuelve a invisibilizar y que despoja de poder real a las escritoras.

Entonces, qué significa ser poeta lesbiana...

Significa tener la necesidad de componer su propio sujeto lírico, nada diferente a lo que desean las mujeres escritoras. Al igual que, romper con la tradición, con la cultura dominante y por tanto masculina.

Significa constituirse en sujeto de deseo y no tanto como objeto. Y constituirse como sujeto de deseo significa reapropiarse del lenguaje y del propio cuerpo. Tampoco este rasgo es definitorio, puesto que las mujeres heterosexuales escritoras también avanzan en esta dirección. Porque no es otra cosa, que romper con significados (sexuales, culturales y políticos) inamovibles y estables, cada una desde su posicionamiento vital.

Significa mostrar una historia personal que tiene siempre un componente de lucha (en cuanto a la reivindicación de las mujeres) y aquí tampoco importa el binomio heterosexual/homosexual:

Pues quien construye el texto  
elige el tono, el escenario,  
dispone perspectivas, inventa personajes,  
propone sus encuentros, les dicta los impulsos,  
pero la herida no, la herida nos precede,

no inventamos la herida, venimos  
a ella y la reconocemos.

(Maillard, *Matar a Platón*, 2004: 10)

Chantal Maillard da cuenta de la tradición que arrastramos, del dolor que ha generado una tradición impuesta, es la herida que no cierra, la herida que por más que cerremos desde el entramado teórico feminista o desde la poesía nunca acaba de cicatrizar.

Así que, sólo nos queda decir que ser poeta lesbiana supondría la visibilización (en cuanto a salida, o no, del armario). Pero las lesbianas son conscientes de que una salida abierta del armario, puede generar uno nuevo (se ignora, ningunea o invisibiliza) y por ello, las poetas no califican su poesía como lesbiana, apelan a que funcione el fenómeno del “secreto a voces”.

De este modo, si asumimos que la palabra, el nombrar lo que existe es un rasgo que otorga poder (público, político), entonces el silencio, el secreto está marcando el no poder, la no existencia. Pero cómo asumir este poder desde el posicionamiento teórico de los Queers Study, caracterizado por la no definición, la no asunción de etiquetas en cualquiera de las identidades presentes en este siglo.

Con lo cual volvemos a un sujeto lesbiano, como decía Meri Torras, “sujeto” y/o “sujeta”:

el sujeto entendido como individuo pero también como existencia *dentro de los parámetros* culturales, *preso* –sujeto- de una cultura determinante, al menos en la medida que precisamente *esa* cultura le posibilita pensar el mundo y pensarse en el mundo de una determinada manera y, como contrapartida, le hace imposible otras maneras, ante las que permanece ajeno, casi completamente a ciegas (Torras, Meri 2007: 200).

Un sujeto anclado en la norma social que sólo puede desembarazarse de ser parte de las minorías desde la palabra, la creación, la asunción de un deseo y un cuerpo que no por ser diferente, ha de ser indiferente.

Nos adentramos a la resolución de la cuestión y esta respuesta no está en la escritura en sí de poemas homoeróticos o en la etiqueta de las escritoras que pueden o no haber salido del armario, sino en ese poder que tiene la literatura y que se aloja en el ámbito de la recepción (sincrónica para el lector o lectora de poesía y diacrónica para la crítica literaria). Así, que sí, hay poesía lesbiana porque el/la receptor/-a la lee como tal, asume las metáforas que comprometen al heterosexismo y crea a su vez un mundo de representaciones acorde con su realidad.

Así pues, ser una lectora lesbiana...

Significa la identificación de sujetos líricos femeninos que reavivan el interés, el impacto político y el tono crítico. Significa romper con los roles culturales (una mujer y/o lesbiana lee y disfruta leyendo poesía de mujeres), educativos (una mujer y/o lesbiana está suficientemente formada para que su crítica sea admisible) y sociales (probablemente si lee y lee poesía abandonamos la imagen de la mujer productora de hijos/as, buena ama de casa, histérica y reprimida –con esto, no quiero decir que quienes sean madres no puedan leer poesía–) y sociales (una lesbiana lee sobre el deseo entre personas del mismo sexo, no todo es amor heterosexual).

Por último, significa no reforzar el imaginario colectivo heterocentrado y provocar un desequilibrio de género que desafía la norma en cuanto a comportamientos adecuados e inadecuados.

### 3.2. El estudio de la poesía de Cristina Peri Rossi desde una crítica feminista lesbiana

En este epígrafe intentaremos dar respuesta a qué significa abordar el estudio de la poeta desde una crítica feminista lesbiana.

Los diferentes feminismos no están aislados del contexto social y político en el que se inscriben; y, tanto lo social como lo político incide en todas las personas que, de una manera u otra conforman una ideología. Somos sujetos políticos y lo social afecta activamente a nuestra manera de posicionarnos como mujeres y/o como lesbianas.

La lectura de los poemas de Peri Rossi supone, ante todo, una consciente actitud como lectora resistente a los presupuestos sexistas, literarios y políticos que la crítica más tradicional no nos enseñó a leer.

Por supuesto que la crítica feminista lesbiana no es neutra, como tampoco lo es la crítica heterocentrada. Si bien, ni su identidad sexual, ni la identidad sexual de lectoras o críticas deben prevalecer ante la lectura de una poeta; debemos buscar, por tanto, un equilibrio que comienza con la visibilización primero y, segundo, con la aceptación de la pluralidad.

Pero, ¿a qué visibilización nos referimos si no marcamos la sexualidad como uno de los ítems imprescindibles? Lo que caracteriza la identidad de cualquier persona es que estamos conformadas como una suma de individualidades que configuran nuestra trayectoria vital. Cuando visualizamos a Cristina Peri Rossi, vemos a una mujer, blanca, exiliada, occidental (aunque de procedencia latinoamericana), con recursos económicos (mayores o menores, pero que le permiten vivir con cierta solvencia) y una educación académica y cultural notables.

Pero Peri Rossi no es una mujer, sino varias a la vez; no es una escritora, son varias a la vez; ni siquiera se adscribe a un género en concreto (narrativa, poesía, ensayo); su voz lírica o narrativa es cambiante; su exilio, no es uno... son varios a la vez. Parizad Tamara Dejbord, una de las críticas que ha estudiado el exilio en la narrativa hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres, prestando atención a nuestra poeta, lo expresa de esta manera: “La mujer, como el exiliado, es un ser híbrido, que

pertenece y no pertenece, a la vez a culturas, a discursos y a mundos simultáneos” (Parizad Dejbord, 1998: 45).

Y, en esa elasticidad del sujeto posmoderno se sitúa Peri Rossi, un sujeto ante la realidad (su compromiso vital y político es evidente) y un sujeto poético que desbarata la construcción sexo-genérica que se han constituido como valores sociales y sistemas simbólicos en la subjetividad y como único discurso posible, pero que no lo son.

Así, en sus poemas, no encontraremos estereotipos muy marcados como el de la casa como ámbito privado frente a lo público; es más, en *Habitación de hotel* (2007) rompe totalmente con este espacio simbólico, constituyéndose la escritura como casa privada y pública a la vez. Lo consigue quizá en esa transitoriedad, movimiento o elasticidad a la que nos hemos referido antes: «... siempre en tránsito / como los barcos y los trenes / metáforas de la vida / en un fluir contante / ir y venir...» (Peri Rossi, 2007: 9). Como tampoco encontraremos poemas en los que preste atención a la belleza como imposición o, a la reproducción de las mujeres (uno de los pocos poemas que recoge el tema de la maternidad –“Proyectos”, en Peri Rossi, 2005: 221– es convertido en una protesta y rebelión contra los sistemas políticos fascistas), llegando a rechazar la imagen impuesta por el patriarcado, en la que prima el silencio y la sumisión, como vemos en otro de sus poemas y que M<sup>a</sup> Jesús Fariña Busto analiza detenidamente (2013: 210-214) intentando desmontar los mandatos de género:

## CLAROSCURO

(*La encajera*, Jan Vermeer de Delft)

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.**<sup>40</sup>

(*Las musas inquietantes*, 1999: 13).

Cristina Peri Rossi fluye de la monosemia a la polisemia en el lenguaje y en el acto cotidiano del amor; constantemente “reitera su preocupación ante la insuficiencia del lenguaje convencional anquilosado” (Narváez, Carlos 1988: 83)

I

El poeta no escribe sobre las cosas,  
sino sobre el nombre de las cosas

(Peri Rossi 2005: 369)

Como también, constantemente señala un amor centrado en el cuerpo de mujer, que va del placer a los sinsabores en cualquier relación, apostando siempre por la fantasía, ya que sin ella no hay erotismo (Domínguez, Carmen 2010: 146), y por lo lúdico e irónico, en ocasiones:

[...]  
para amarla todo un día  
y después desconformarme,  
para amar a otras mujeres,  
para dejar su amor por otro,  
para contar historias,  
y entre las historias que cuente,  
contar esta historia,  
para morirme unos cuantos días más,

---

<sup>40</sup> Énfasis en negrita añadido de manera personal en este y en poemas sucesivos.

y quizás –si nos llevamos bien–  
para morirme hasta unos años.

(Peri Rossi, 2005: 41)

El discurrir lírico de la poeta nos lleva también a descentrar el sujeto masculino, constituido en la tradición como el caballero, guerrero, héroe, para reapropiárselo desde la sencillez poética, y convirtiéndose en una “heroína” que recurre a soluciones cotidianas y sencillas.

Ella, **la gran mujer**,  
cansada de **guerrear**,  
se acoge a la sombra  
amparadora de los árboles,  
para huir del calor.

(Peri Rossi, 2005: 261)

Del mismo modo que cuenta con un número de poemas donde se aplica el concepto de sororidad, de filiación con las figuras femeninas, así comienza el poema “Genealogía”: «dulces antepasadas mías» (Peri Rossi, 2005: 597); e incluso ironiza sobre la potestad de algunos padres del pensamiento occidental: «Oh viejo, antiquísimo Freud: / (no eres mi padre, ni mi hermano, / ni mi amante: simplemente un antepasado): / [...]» (Peri Rossi, 2005: 669), o escritores como Neruda: «Podría escribir los versos más tristes esta noche / si los versos solucionaran la cosa» (Peri Rossi, 2005: 260), idea que ya presenta Fariña Busto en su artículo “Condición de mujer...” (2000: 237-238).

Abordaremos la lectura de la poesía de Cristina Peri Rossi como un acto creativo y representativo en el que hemos considerado tres núcleos temáticos:

El exilio<sup>41</sup>. La condición de mujer, de lesbiana es una, sólo una de las marcas que constituye su manera de concebir el mundo, de ese “estar en los márgenes” desde

---

<sup>41</sup> En este apartado se señala de manera breve los tres núcleos temáticos sobre los que más adelante se ampliará la información y reflexión.



su condición de exiliada, primero, en 1972 de su país natal, Uruguay; en el '74 la dictadura uruguaya le retira la documentación y España no la protege, por lo tanto, se ve obligada a marcharse casi seis meses a París. Por último, creo que es interesante señalar como en una de sus entrevistas (*Matices*, 2010<sup>42</sup>), la autora nos cuenta que cuando sus vecinos la ven en un programa de TV y entienden que es una escritora famosa, no encaja en ese barrio periférico barcelonés y cambia la residencia.

El cuerpo. Como sujeto textual y sexual, como sujeto fluido y cambiante, que nunca configura un texto desde la nada. La ciudad, el espacio público se constituirá como ese espacio en el que la corporalidad se haga presente.

El deseo. Ese deseo que rompe con lo ordinario, lo cotidiano, lo normalizado; ese deseo que configura otras maneras de abordar el mundo de las relaciones, que parte de las fantasías y se erotiza, que busca deconstruir un amor normativo desde la transgresión.

---

<sup>42</sup> Aunque la entrevista es realizada en el 2008, será en el 2010 cuando se publique en la revista *Matices*.

### 3.3. Acercamiento general a la poeta Cristina Peri Rossi

Realmente no nos podemos detener en una vida que constantemente fluye, se mueve, es cambiante. Realmente, creo que es atrevido por parte de la crítica decir quién es tal autor o autora, porque si nos posicionamos desde estas identidades fluidas, no somos, sino estamos.

Por ello, lo que aquí se expone es un acercamiento a la vida de Cristina Peri Rossi, que nos haga vislumbrar algunos sentidos de su poesía, sentidos que, por otro lado, también pueden ser cambiantes en lecturas y relecturas por parte de cualquier lector o lectora.

Si como afirma Parizad Tamara Dejbord «las fronteras son elásticas» (Parizad Dejbord, 1998: 9) no menos lo es la vida de Cristina Peri Rossi. Vida que se extiende no sólo geográficamente (Uruguay, España, Francia, Alemania...), lugares donde ha vivido por un tiempo, siendo la ciudad de Barcelona donde fija su residencia desde los treinta y un años; sino que también es elástica en su genealogía con ascendentes maternos italianos y paternos, españoles (Riera, 1996: 16-17); elástica en su modo de abordar la literatura y la vida.

Podríamos decir que la vida de la poeta es una suma de identidades que se ha ido fraguando a lo largo del tiempo y el espacio que nos conforma, pero también identidades que se han ido fraguando a través de las experiencias personales y su ruptura de las diferentes estructuras represivas que quieren asimilarnos a una única identidad. Cuando en una entrevista Nicola Gilmour le pregunta por el intento continuo de “encasillarla”, Peri Rossi contesta que efectivamente es “feminista” porque «cualquier mujer independiente es feminista por el mero hecho de que se ha saltado los roles clásicos o tradicionales» (Gilmour, 2000: 124) y poco más adelante relata su experiencia que describe un episodio de lesbofobia:

Yo me fui a vivir con una mujer a los diecinueve años en Montevideo; un escándalo, era algo inaudito. El panadero no me quería vender el pan, en la carnicería no me querían vender la carne, pero eso es un problema de cómo es el país, ¿no?, no de cómo soy yo. Eso en otro lugar no habría causado tanto escándalo (Gilmour, 2000: 124).

Hasta tal punto llega su elasticidad que concibe la escritura no sólo como el hecho de escribir, sino como la posibilidad de imaginarla o de intuir la (en Deredita, 1978: 131), la escritura es entendida, como un modo de afirmación de la identidad, idea recurrente a lo largo de su trayectoria vital y literaria.

Si hay algo tangible y objetivo en este proceso de conocimiento es que Cristina Peri Rossi es escritora, que lo ha deseado desde la infancia y que se dedica a ello más allá de las circunstancias socio-políticas, sexuales o genéricas en la que pudiéramos incardinarla. En la entrevista que le concede la autora a Parizad T. Dejbord nos aporta muchos datos de su infancia como el deseo de jugar al fútbol o silbar y la negativa continua de su madre, pero desde muy temprana edad ella sabía cuál era su deseo: «Yo, a los seis años, en una de esas reuniones familiares enormes, de clan italiano, mientras todos comían espaguetis y gritaban, me subí a una silla y dije: “Voy a ser escritora”» (1998: 237), cuenta también que a pesar de la incredulidad de su familia, en ese momento la única que le creyó fue su madre.

Aunque en su familia el acto de escribir no era, ni mucho menos, una de las actividades deseadas para “su hija”; su padre era proletario y su madre maestra que, junto a su tío, poseedor de una pequeña biblioteca, le acercaron el mundo de los libros. Las razones por las que la familia no quería que se dedicara a escribir están claras, la misma autora reflexiona sobre ello:

Me impresionaba el mal efecto que esta actividad [escribir] producía en el seno de mi familia, nada dispuesta a que una de sus representantes abandonara el rol tradicional de la mujer productora de hijos, buena ama de casa, histérica y reprimida (Peri Rossi en Deredita, 1978:133).

Hay otro momento en el que su tío, la «oveja negra de la familia» (Dejbord 1998: 245), observando su biblioteca personal conversa con Cristina Peri Rossi sobre qué pocos libros hay escritos por mujeres y cuál es el final al que se ven abocadas estas escritoras, la invisibilización, la muerte. En el intento, un tanto machista, de su tío por protegerla, la autora seguirá afianzándose en su auténtica vocación, la de una escritora que tiene sus propios rituales para la escritura como es estar «vestida de blanco sobre papel blanco»

(Peri Rossi, 1993) y que desde su postura vital anima, como afirma en su artículo “Escribir como transgresión” (*Lectora*, 1995) a que las mujeres sean transgresoras ante normas que no han sido fijadas por ellas y que sólo son una manifestación más del poder heteropatriarcal. Aunque ella misma no se define como mujer transgresora, explica que no se ha traicionado a sí misma:

Quiero hacer una aclaración aquí porque es una cosa que se suele decir: que yo soy una transgresora. ¿Quién es eso? Porque yo no transgredo ninguna de mis normas. Yo no transgredí jamás una norma mía [...] de manera que esta poesía erótica y homoerótica no transgredía ninguna ley interna mía. Si yo creía que la ley que estaba equivocada era la social, no era la mía (Acebrón, Julián y M. Mérida, Rafael 2007: 25-26).

Dicha resistencia por parte de la familia no es más que una de las múltiples variantes de la representación del “ser mujer” que la realidad le hacía creer. Cristina Peri Rossi se mantuvo firme en la decisión de ser escritora desde el primer momento y, quizá, el exilio, esa separación geográfica, ayudó, esta vez positivamente, a la realización de su escritura, a romper con las imposiciones socio-culturales y políticas.

De esta manera se autodefine como feminista, antes de saber lo que ello significaba, a la edad de tres años (Parizad Dejbord, 1998: 58). La escritura le ayudó en esa intuición, infantil primero y consciente después, a romper con el rol tradicional de la mujer que querían imponerle: «El agudo rechazo a este rol [mujer tradicional], que venía marcado por la tradición y por las neurosis individuales, me volcaba cada vez más hacia la escritura como forma de identidad y liberación» (Deredita, 1978:133).

Por tanto, la lectura y la escritura se convertirán en uno de los motores más estables a lo largo de toda su vida. Y, de este modo, llega a obtener la licenciatura de Literatura Comparada, estudios que conjugaría con su activismo en asociaciones de izquierda, asociaciones de escritores. En 1964 gana la cátedra por oposiciones dedicándose a la docencia hasta su partida obligada por las circunstancias políticas que estaba atravesado Uruguay (Parizad Dejbord, 1998: 220-221).

El 4 de octubre de 1972 salió de Montevideo rumbo a Barcelona, ella misma confiesa que su marcha fue precipitada: «Si a mi no me saca la dictadura, no me saca nadie»

(Parizad Dejbord, 1998: 221). El detonante fue el secuestro de Ana Luisa Valdés, alumna joven que se escondía en su casa.

Ya en Barcelona luchó contra la dictadura de su país, formando un grupo de apoyo clandestino a la resistencia, se vincula a intelectuales de izquierdas y escribe para la revista *Triunfo*. Todos estos factores generan lo que la misma autora llamó «el segundo exilio» (Parizad Dejbord, 1998: 227), ya que la dictadura uruguaya le retira la documentación y España tampoco le da protección, marchando por un tiempo a París y regresando ya con la nacionalidad española.

En la actualidad (2019) está nacionalizada en España y mantiene la nacionalidad uruguaya, aunque después de la experiencia del exilio, ninguna persona puede volver a ser la misma; ni tampoco el lugar del que se parte (vuelvas o no) es el mismo lugar. La mirada de Peri Rossi no puede ser la misma, de ahí que en muchas ocasiones incida en la idea de no pertenencia tanto a nivel literario como de identidad genérica: «Creo que es preferible la no pertenencia a la pertenencia» (Pérez, Claudia 2014: 16).

Y, aunque no podemos hablar de exilio en el sentido estricto de la palabra en la situación que relatamos a continuación, es cierto que los lugares son construidos por las personas desde una visión más o menos clasista o cerrada de la humanidad. La misma autora cuenta la anécdota de cómo viviendo en un barrio de emigrantes pobres al comienzo de su exilio en Barcelona, un día sale en televisión y la vecindad comenzó a creer que debía ser una persona rica y famosa. Esta circunstancia le produce malestar y decide cambiar su residencia, como hemos indicado anteriormente. Una vez más, el marcaje férreo de la sociedad que continuamente etiqueta bajo los valores heteropatriarcales, hacen que, de nuevo, se desterritorialice, esta vez, por cuestiones de calado clasista y que se reflejan en el poema “Marx se equivocó”:

Era una exiliada  
y vivía en un barrio de inmigrantes  
  
trabajaban mucho  
ganaban poco

pagaban la hipoteca  
y después morían

Un día salí en la tele  
(había publicado mi décimo libro)  
y un vecino me reconoció

me miró con desconfianza

¿qué hacía alguien que salía en la Gran Pantalla  
viviendo en un barrio como ese?

[...]

Algunos me negaron el saludo  
Pensaban que me había burlado de ellos

[...]

(Peri Rossi, 2009: 67-68).

Por ello, el exilio implica un nuevo modo de situarse en el mundo, en la sociedad, totalmente diferente a los demás; situarse en el margen y, este vivir desde los márgenes, confiere libertad, pero también puntos de vista cargados semánticamente de mayor amplitud y apertura.

No es extraño que algunos críticos y críticas la hayan calificado de “poeta de travesías” (Negroni-Bonzini, 2003: 15), “poeta migrante” (Rodríguez, Milena 2009: 116); “revolucionaria” (Deredita, John F. 1978: 136) no sólo en la connotación política sino desde su actitud vital; “ser híbrido” (Parizad Dejbord, 1998: 45) o “escritora múltiple” (Montagut, 2008) al referirse al no anclaje en un solo género literario, la fluidez con la que escribe desde la narrativa, poesía, ensayos o textos periodísticos, la misma escritora se define como “animal literario” (Pérez-Sánchez, Gema 1995: 65) lo que nos alerta de la importancia de la literatura en su vida y viceversa. Y, sobre todo, de aportaciones

críticas que pueden llegar a considerarla como una escritora constitutiva en sí misma de una generación (Deredita, 1978: 135) o como una escritora “difícil de ubicar en la tradición” (Norandi, 2009: 54).

Profundizaremos en estos aspectos relacionados con la autora en el desarrollo del trabajo, ya que las cuestiones que se abren son múltiples: ¿qué ocurre cuando ya no se es una exiliada en el sentido estricto de la palabra?, ¿guarda relación con la identidad “mujer”, con la identidad “lesbiana”, con la escritura como transgresión? Mujer, exilio, literatura guardan entre sí una relación fluida, “liminal”, cambiante donde múltiples factores interseccionan.

Antes de abordar el estudio de la poeta en sus textos poéticos, recojo las aportaciones críticas que se han ido elaborando desde finales de los años '70 en torno a Peri Rossi y su poesía.

Lo primero que quiero señalar es que la autora ha concedido innumerables entrevistas, es una mujer poeta de diálogo, de reflexión, de claridad y humor en las casi veinte entrevistas tuyas que podemos leer, desde la concedida en 1978 a John F. Deredita, “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi” hasta la más reciente, en 2014 por Claudia Pérez<sup>43</sup>, “Allá en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi”, en todas ellas son claves las nociones de exilio, literatura e identidad, aportando ejemplos en su poesía y, a veces, en su narrativa.

Además, analizaremos la obra poética desde tres núcleos temáticos: exilio, cuerpo y deseo, aunque no es tarea fácil ya que en muchos de estos artículos se entrecruzan los tres aspectos citados por estar fuertemente interrelacionados.

---

<sup>43</sup> La entrevista de Claudia Pérez se encuentra recogida íntegramente en Gómez-de-Tejada (2017), *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, pp. 361-372.

#### 4. EL EXILIO EN LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI



*El exilio es una patada en el culo*

Peri Rossi en Iván Cavallín, 2003: 41

#### 4.1. De la condición de exiliada

El exilio es, sin duda, una de las experiencias que más ha conformado la identidad (o identidades) de Cristina Peri Rossi. Ella misma afirma en una entrevista que le preocupa mucho la simplificación que establecemos a la hora de identificarnos, porque no abarca todo lo que una persona es; a veces, ni siquiera se acerca a la realidad:

A mí me preocupa mucho la reducción. La reducción como lo es el carnet de identidad, el pasaporte, por ejemplo. Yo soy Cristina Peri Rossi, mujer, estado civil: viuda, profesión: escritora. Soy mínimamente eso. Dice muy poquito: “Ah, viuda, entonces se casó”. Sí pero fue para tener papeles y fue un matrimonio en blanco (Berguero, Adriana J. 1993: 69).

Abordamos en este epígrafe las características o peculiaridades de este exilio y de qué manera ha sido plasmado en su poesía.

El tema del exilio en la obra de la poeta y en sus múltiples configuraciones ha sido estudiado por varios críticos y críticas. Entre ellos destaca, Parizad Tamara Dejbord en su obra *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (1998). Se recoge en el libro, quizá la entrevista más completa de todas y base para las posteriores.

Carlos Raúl Narváez publica un artículo en 1988 titulado “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi” en el que da cuenta de los exiliados como experiencia colectiva y totalmente alejados de la historia oficial que nos han transmitido.

Milena Rodríguez Gutiérrez publica en 2009 un artículo titulado: “Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero”, recogido también en su posterior libro *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas* (2012) y que da cuenta de ese proceso de transtierro y (des)ubicación, de la noción ya no de mujer sino de mujeres como la «suma de extranjerías».

También se recoge esta experiencia en el artículo de Alejandra M<sup>a</sup> Aventín Fontana de 2011, “Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, que se detiene sobre todo en el análisis de *Estado de exilio*.

Pero, antes de adentrarnos en los estudios críticos que tratan el exilio en Cristina Peri Rossi, es preciso abordar desde el punto de vista teórico la experiencia del exilio. No es tarea fácil ya que implica acercarse a una experiencia dramática muchas veces olvidada o manipulada por los vencedores en situaciones políticas injustas y desiguales; que diferentes autores y autoras han intentado analizar bajo el prisma de su experiencia personal a la vez que desde una perspectiva objetiva que pueda hacernos comprender qué significa el exilio.

El exilio es una acción no elegida, no volitiva por el ser humano, no se elige ser exiliado o exiliada, como no se elige el lugar de recepción. Es algo más que un cambio de lugar forzoso, una dislocación física, un arrancarte de la tierra que amas y “trasplantarte” en otra.

Así, la filósofa española María Zambrano en *El exilio como patria* (2014) nos presenta el exilio como un «proceso» (2014: XIV) en el que pierdes tu identidad como persona, antes eras alguien en alguna parte, afirma la autora (2014: XVII), pero a la vez «el exiliado se identifica con su propio exilio» (2014: XXV); aunque hay críticos que no reconocen esa nueva identidad: «el exilio no crea una identidad, su mecanismo consiste en destruirla: hacer del exiliado un indispuesto, un ser en permanente proceso de subjetivación» (Aguirre, Arturo 2014: 51) y que Zambrano llamará «el acabamiento del yo» (2014: XLIV); pero no es una muerte porque ese abandono, esa pérdida de identidad es progresiva, nunca se sabe cuándo acabará el exilio, a veces tampoco has abandonado del todo la patria como señala la autora: «... no puedo volver, porque yo no me he ido nunca...» (2014: 55) o como señala Jorge Guillén: «Jamás he podido considerarme como completamente exiliado. Estoy siempre en esta patria que se llama planeta-tierra» (Guillén, 1969: 15).

Te conviertes en un desconocido/-a para ti mismo/-a, para los demás... y te das cuenta que la vida se ha convertido en un ir «de destierro, en destierro, en cada uno de ellos el

exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose» (Zambrano, 2014: 43) y como dice Simone Weil «echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana» (Weil, 1996: 51).

Aún así y a pesar de sus cuarenta años de exilio, María Zambrano intentó con acierto analizar las diferentes dimensiones del exilio (irreversibilidad, abandono, soledad, pérdida de identidad), primero para no olvidar (2014: 57) y ser memoria, «memoria que rescata» (2014: 11) y segundo, para ser y vivir «pues que no hay experiencia de la vida sin ser» (2014: 33).

También el crítico literario palestino-estadounidense, E.W. Said, exiliado en EE.UU. reconoce en sus *Reflexiones sobre el exilio...* la importancia de no dejar en el olvido, porque «exilio y memoria van de la mano» (2005: 42) y señala que el sentimiento de pérdida y abandono (2005: 179) hace de este, algo incomprendible «ni estética ni humanísticamente» (2005: 180). Pero aún así, ve en el exilio una fuerza que desestabiliza el orden habitual (2005: 195) y esa visión enriquecedora le permite observar la realidad de otra manera y servir incluso como una estrategia para los estudios culturales, esta es la cita con la que abre su ensayo en torno al exilio:

El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre el ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. [...] Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre (Said, 2005: 179).

En esa grieta que nunca cerrará, esa herida permanente –como cuando duele un miembro amputado– no podemos olvidar que cuando se marchan, o mejor: huyen o escapan de su tierra natal, la situación es extrema. Políticamente hay conflicto, dolor, deterioro a todos los niveles (social, institucional, económico), hay violencia, anulación de las libertades y silencios. Silencios cómplices, mentirosos y hasta cobardes. Por eso, como afirma Said «el exilio puede producir rencor y pesar» (2005:42), que no acaba cuando partes –o, te parten–, como tan bien recoge Peri Rossi en uno de los poemas de *Estado de exilio*: «Partir / es siempre partirse en dos» (2005:329).

En la mayoría de las ocasiones, partir es lo más seguro, es «mejor que quedarse» (2005: 42), aunque a partir de ese mismo instante ya «nada es seguro. El exilio es un estado celoso» (2005: 185) que te hace mirar a los demás con inseguridad, no vivir con tranquilidad, y reconocer una añoranza, quizá ficticia o cuánto menos, utópica de la tierra que quedó atrás porque

El exilio no es nunca un estado satisfecho, plácido o seguro del ser. (...) El exilio es la vida sacada de su orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística; pero en cuanto uno se acostumbra a ella su fuerza desestabilizadora emerge de nuevo (Said, 2005: 195).

El exilio es «una experiencia desgarradora» (Aventín Fontana, Alejandra M<sup>a</sup> 2011: 47); dolor, dolor que rompe, dolor compartido con otros y otras. Se inicia una suerte de sinergias que sólo aquellas personas que lo han vivido son capaces de comprender. Es un cambio de costumbres, de hábitos, de ideas respecto a la forma de sentir la vida, es un acostumbrarte a desacostumbrarte de lo que ha sido tu día a día.

En ese dolor, la identidad de cualquier persona se resquebraja, se limita, se vuelve vulnerable. El ser humano emprende un proceso de reconstrucción personal, sabiendo que nada volverá a ser igual.

Cualquiera que haya sido exiliado se pregunta (no sin dolor) qué ocurre con las personas que forman parte de nuestro mundo afectivo y se quedan; Zambrano escribe a su madre y hermana después de años y su única preocupación era contarles la verdad, pero en ello, «se corre el riesgo de causar un dolor sin compensación» (Zambrano, 2014: 15); más adelante casi como una letanía les pide que se cuiden y protejan: «Que os tenéis que salvar, que os tenéis que salvar, que os tenéis que salvar y que eso es lo primero de todo» (2014: 26).

Por otro lado, cómo llamaremos a los que después de un tiempo quieren volver, cómo llamaremos a los que deciden quedarse en el lugar de adopción cuando acaba la situación de represión impuesta: «¿Qué pasado es el que encarnamos o corporeizamos los exiliados?» (2014: 30) se preguntaba María Zambrano.

Y, cómo afrontamos la sexualidad. La misma Peri Rossi afirma que tardó trece años en mantener una relación con alguien autóctono, que las parejas se desconformaban y conformaban atendiendo a la experiencia del exilio, como se recoge en esta entrevista:

¿qué pasa con la sexualidad en el exilio? Porque, el exilio es una experiencia tan totalizada, que nos saca de cuajo, que hay que revisar todo aunque no se lo propongan. Yo, por ejemplo, tenía una fantasía, yo creía que la gente en el exilio se unía más (Berguero, 1993: 81).

El exiliado/la exiliada percibe el mundo, la realidad, la identidad de otras maneras. Ya no es “una” identidad, sino muchas (nacional, social, genérico-sexual), ¿qué es la identidad cuando has sido exiliada?

En el caso de Cristina Peri Rossi se trata de una(s) identidad(es) en la que va dejando atrás, no sólo el marco político represivo (dictadura militar uruguaya) sino también estructuras socio-afectivas opresivas (familia, sociedad) y, ámbitos culturales “totalizantes” (el canon, la academia) y en las que apuesta por una identidad no sólo como ruptura sino también como movimiento como espacio oposicional en esa defensa del deseo:

Rodeada de representaciones unidimensionales e inflexibles del «ser mujer» –en el seno de una familia tradicional–, la escritora se niega a ser receptor pasivo de información heredada e impuesta. Mediante un desplazamiento hacia la marginalidad, ella construye un espacio oposicional que le permite observar y cuestionar la realidad externa a través de la escritura y de la afirmación y defensa del deseo propio (Parizad Dejbord, 1998: 51).

Por otro lado, como se recoge en la entrevista de Susanna Regazzoni (1983), después de una experiencia como la del exilio, qué significa “identidad”, su significado parece perder toda su valía, así que no es de extrañar que la autora prefiera «la no pertenencia a la pertenencia» (Pérez, 2014: 16).

Además, si abordamos el exilio desde la impronta de alguien alejado del sistema impuesto forzosamente pero capaz de posicionarse desde la objetividad, desde lo

externo, resignificando los modos de percibir la realidad, el arte nos ofrece una amplitud de miras y ruptura con la normativización, lo que Parizad Dejbord ha llamado «estrategia de marginalidad» (1998: 39), siendo utilizada por la crítica feminista latinoamericana en lo concerniente a la diferencia sexual.

Es por ello, que si aunamos el sentido de “la no pertenencia” o visión reduccionista de su identidad y la posición en los márgenes desde el lesbianismo en los que situamos a la autora, no es de extrañar que críticas como Kaminsky haya detectado cierta ambigüedad en los textos de Peri Rossi en torno al lesbianismo:

Unlike the other terms, which have become legitimate if not uncontested, however, the label "lesbian writer" is still highly charged. Furthermore, "exile" and "Latin American," and even "woman," are readily verifiable categories, but to apply the adjective "lesbian" often means to rely on a combination of textual evidence and biographical intimation<sup>44</sup> (Kaminsky, 1992: 116).

Peri Rossi no se sujeta a ninguna identidad fija, como reflejan sus textos; en ese continuo ir y venir del centro a la periferia, del núcleo a los márgenes, del género gramatical masculino al femenino, como corresponde a una persona exiliada, a un ser fluido, cambiante y móvil, o como acierta a decir Parizad Dejbord: «una identidad múltiple y en continuo desarrollo» (1998: 71).

---

<sup>44</sup> «A diferencia de los otros términos, que se han convertido en legítimos y no son problemáticos, sin embargo, el sello "escritora lesbiana" sigue considerándose despectivo. Además, "exilio" y "latinoamericano", e incluso "mujer", son categorías fácilmente verificables, pero aplicar el adjetivo "lesbiana" a menudo significa depender de una combinación de evidencia textual e insinuación biográfica» La traducción es mía.

## 4.2. Los poemas en torno al exilio

El exilio es quizá el tema más abordado en los textos de Peri Rossi y del mismo modo que no se elige ser exiliado/-a, tampoco, en este caso, la autora eligió el tema, sino que el tema la eligió a ella y a otros muchos.

El primer poema que abordaremos pertenece a *Descripción de un naufragio* (1975), manuscrito que, de los muchos afectos que podía haber metido en la maleta, eligió llevarse de Uruguay y conservarlo para poder publicar posteriormente en España («Por equipaje / una maleta llena de papeles / y de angustia», Peri Rossi, 2005: 328). Reina Roffé afirma que es una «historia colectiva e individual al mismo tiempo» (2001: 236) como lo muestra el primer poema del libro:

### DEDICATORIA

#### *A Mercedes Costa*

A todos aquellos navegantes  
  argonautas de un país en ruinas  
desaparecidos en diversas travesías,  
varias,  
que un día emprendieron navegaciones  
de inciertos desenlaces.

(Peri Rossi, 2005: 105)

Concebir la vida como el arte de la navegación es parte importante en el imaginario de todo el poemario, aunque solo algunas personas, héroes o heroínas, continúan la navegación puesto que su país está “en ruinas”; la dictadura uruguaya hizo que se vieran forzadas a emigrar y a partir de aquí, las “travesías” se multiplican y nunca se sabe dónde llegarán, el desenlace es incierto como lo es la vida, pero aquí la incertidumbre se multiplica. Tanto, que no parece tocar tierra en ninguna ocasión como exiliado, la condición de desarraigo, de desterritorialización se agudiza: «Julio, 1870. –Y esa tierra



fugitiva que día a día se nos va» (Peri Rossi, 2005: 107). Aparecen lugar y tiempo como fugaces, huidizos, intangibles.

Dejbord acude a Kristeva en su reflexión sobre la desterritorialización, indicando las implicaciones que conlleva: “conduce a romper con los lazos religiosos, familiares, lingüísticos nacionales y genérico-sexuales” (Parizad Dejbord, 1998: 36). El exilio no implica solamente cambiar de lugar involuntariamente, también todo lo que ese lugar te ofrece, por lo que has luchado desde un punto de vista ideológico y socio-afectivo, como lo muestra este poema de *Habitación de hotel*:

### NOCHE DE INSOMNIO

[...]

Una vez perdí una guerra  
perdí una ciudad  
perdí un país  
perdí una casa  
perdí cinco mil libros  
perdí a mis amigos  
perdí un amor.  
No es cosa ahora, a los cincuenta,  
de perder también el insomnio  
que me da la vida.

(Peri Rossi, 2007: 47)

En este naufragio político –también afectivo–, el protagonista es el barco; en él la vida se reduce, la vida se simula, se reproduce siguiendo los patrones establecidos por la sociedad. Peri Rossi lo plasma en el poema III de *Descripción de un naufragio*, que comienza con el siguiente verso, “Pertenece a distintas categorías: / en la superficie, hombres de mar, catarros, / [...] Abajo están los peces desplomándose en el mar. / Arriba, mariposas esquivas...” (Peri Rossi, 2005: 109) y Ana María Moix recoge la impresión de la autora:

el barco es el único espacio donde te puedes mover y hay un número limitado de gente; pero ahí está reproducida la sociedad con las mismas estructuras de clases y poder que en tierra: los camarotes de distintas categorías, los comedores de distinta clase, etc. y sólo cuando el barco se detiene puedes subir de visita a primera. Me impresionó lo mucho que comía la gente de clase turística, emigrantes: aquella voracidad era debida a la inseguridad, se metían un plato de más en el estómago, por si acaso (Moix, Ana M<sup>a</sup> 1980: 61-62).

Aún así, el exilio les une, y esta historia colectiva llena de incertidumbres y desarraigos no siempre tiene un final justo, como se refleja en el último poema de este libro: “Relación de tripulantes que participaron en el naufragio” (Peri Rossi, 2005: 189-192), el dolor es una experiencia común más allá de que algunos/as se hayan salvado de ese naufragio en concreto, la muerte es una realidad:

Habiendo quedado solo  
en altamar  
a la deriva  
me vienen a la memoria ardida  
como olas a bordo  
[...]  
los nombres  
de los amigos muertos  
de los desaparecidos  
de los perseguidos por el huracán  
de los acosados por vientos y marismas  
de los aprisionados entre dos corrientes  
de todos aquellos que emprendieron un viaje  
lleno de riesgos y peligros...

(vv. 1-20)

Ocupando un espacio de realismo cuando los nombra directamente a lo largo del poema en el que describe y cuenta aquello que los tripulantes han perdido, la vida. La

dedicatoria general del principio se concretiza al final y nos acerca, con nombre y apellidos, a la realidad del exilio.

*Estado de exilio* (1973-2003), es el poemario más emblemático referente a este tema, escrito en el 73, ya en Barcelona (un año después de salir de su tierra), pero de publicación tardía, tratando de mitigar el dolor, de moderarlo, de entenderlo (Berguero, 1993: 69), Peri Rossi lo expresa en el prólogo de *Poesía reunida*:

No hice ningún esfuerzo por publicarlos. No sólo porque posiblemente no hubieran pasado la censura franquista [...], sino por una especie de pudor: no me gusta llorar en público, y pensaba que esos poemas, nacidos de un dolor colectivo, iban a acentuar la sensación de desarraigo, de desgracia, de tragedia (Peri Rossi, 2005: 13-14).

Es, sin duda un intento de la poeta por expresar y superar la situación en la que se han visto involuntariamente envueltos por las circunstancias políticas de su país, «... el país abandonado en diáspora / el país ocupado por el ejército nacional...» (Peri Rossi, 2005: 231); se trata de un “diario poético” de un “diario de lo colectivo”, como señala Milena Rodríguez (2009: 120), o «su amago [de la poeta] por *estar* sin dejar de *ser* y su insistencia de *ser* sin dejar de *estar* y que en la obra gravitan alrededor del sentimiento de escisión que conlleva la partida» (Aventín Fontana, 2011: 51).

El dolor y el sentimiento de pérdida, de ruptura, de escisión, está consignado en los poemas de este libro; basta con leer el primer verso del poemario: «Tengo un dolor aquí» (Peri Rossi 2005: 287), poemas breves que te remiten a la desazón: «Lo mejor es no nacer / pero en caso de nacer / lo mejor es no ser exiliado» (2005 : 291); pero, casi tímidamente, al final del poemario deja entrar la esperanza: «No necesito ir muy lejos / para soñar...» (Peri Rossi, 2005: 344). Son los versos iniciales del poema “Cercanías”, el mismo que termina con la identificación del sujeto poético con la noción de “extranjera”, de aquella que está “de paso”, con la mutabilidad de los que se saben

sujetos de ninguna geografía, universales. Aunque también es cierto que el significado de “extranjera” es relativo<sup>45</sup>.

Una esperanza que se entrelaza con el amor, como bien lo expresa el poema “Barnanit”:  
«Creo que por amarte / voy a amar tu geografía [...] voy a aprender la lengua nueva  
[...] voy a balbucear los nombres / de tus antepasados [...] intercambiamos sílabas y  
palabras [...] Las ciudades sólo se conocen por amor / y las lenguas son todas amadas.»  
(Peri Rossi, 2005: 345-346) donde ya la ciudad no es un espacio geográfico solamente;  
está conformado por una genealogía, un idioma, una lengua, que nos configura como  
sujetos inscritos en una sociedad determinada, ya que como la poeta dice: «el lugar hay  
que estar negociándolo continuamente, el lugar en el que uno está» (Peri Rossi en  
Berguero, 1993: 77).

Nadie cuestiona que el exilio es “una experiencia desgarradora” (Aventín Fontana,  
2011: 47); es dolor, dolor que rompe, dolor compartido con otros y otras. En Uruguay el  
golpe militar del 73 exilió al 20% del país (Galarce, 2005: 1); un exilio político, de  
supervivencia, pero de terrible desgarramiento para los y las que se marchaban. Así lo refleja  
Peri Rossi en el Poema XX de *Estado de exilio*: «Se reconocen por el acento / y por la  
tristeza de la mirada» (Peri Rossi, 2005: 318); en su forma de identificarse, como vemos  
en “Los exiliados II”: «...somos intrusos numerosos desgraciados / sobrevivientes /  
supervivientes...» (306)<sup>46</sup>.

Pero el exilio también supone un desgarramiento para los y las que se quedaban, como muestra  
Peri Rossi en “Carta de Mamá II”, donde el sujeto poético va informando de los  
acontecimientos grandes y pequeños que van sucediendo, una tía que pregunta por la  
poeta (vv. 1-3), el gato que sale por la ventana (vv. 4-6), la helada del invierno (vv. 9-  
11) y una esperanza truncada: «Nos dijeron que con el nuevo general / las cosas iban a

---

<sup>45</sup> Si repasamos someramente su biografía sabemos que sus bisabuelos son europeos, que la autora recibe una educación que imita a la francesa, que Montevideo era una de las ciudades más europeas de América Latina y que se licenció en Literatura Comparada (europea)...

<sup>46</sup> También podemos observar esta experiencia en los primeros versos del poema “Exilios” de la poeta uruguaya Ida Vitale, quien también sufrió la experiencia del exilio, recoge este desgarramiento de manera acertada: «Están aquí y allá: de paso / **en ningún lado**» (Vitale, 2016: 23).

cambiar / pero si algo cambió / fue para peor» (vv. 12-15) (Peri Rossi, 2005: 304); algunos de estos sucesos no fueron nada positivos.

Desde el punto de vista crítico, varias autoras<sup>47</sup> se acercan al estudio de este poemario; Beatriz Calvo (2009) lo analiza desde el lenguaje y la posición del sujeto lírico señalando lo que ha llamado “identidades dislocadas”, Milena Rodríguez realiza un estudio sobre algunas poetas trasatlánticas, entre ellas, Cristina Peri Rossi, analizando aspectos tan relevantes como la feminización de los y las poetas hispanoamericanas por parte de la crítica española, las nociones de desarraigo, transtierro o el *no-lugar*, la vinculación con la lengua adoptiva, la condición de la mujer en una «suma de extranjerías» (2009: 116), la subversión que supone salir (involuntariamente, en este caso) del espacio privado.

Con acierto, Rodríguez analiza el inicio del libro con un poema que, si breve, no por ello altamente revelador:

I

Tengo un dolor aquí,  
del lado de la patria.

(Peri Rossi, 2005: 287)

Así mismo, señala la importancia del deíctico de lugar “aquí”, como ese lugar nuevo o ese “no-lugar”, físico o metafórico, que, sin embargo, sigue doliendo porque está y no está cercano a la patria, Peri Rossi está lejos de ella, pero aún no se encuentra en ningún lugar; no hay arraigo, sino confusión y miedo:

---

<sup>47</sup> Junto a Parizad Tamara Dejbord, que aborda el exilio en profundidad en su libro: *Cristina Peri Rossi: escritora de exilio* (1998); Milena Rodríguez Gutierrez lo hace con un artículo: “Poetas trasatlánticas hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero” (2009) y que posteriormente aparecerá en su libro, *Entre el cacharro doméstico y la vía láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas* (2012); Beatriz Calvo, “Identidad y exilio en el poemario *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi” (2009) y, Alejandra M<sup>a</sup> Aventín Fontana, “Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi” (2011), todas ellas consignadas en la bibliografía.

#### IV

Soñé que volvía  
pero una vez allí  
tenía miedo  
y quería irme  
a cualquier otro lado.

(Peri Rossi, 2005: 292)

Los puntos de la geografía están confusos, no existe ninguno capaz de arrancar el sentimiento de impotencia y tristeza ante tanta soledad. Para Peri Rossi su búsqueda y el amor por las palabras es importante y en este poema nos ofrece una semántica exacta, reforzada con el adverbio del inicio: «Exactamente...» al que le siguen una serie de adjetivos calificativos que dan buena cuenta del mundo de las emociones en torno a la experiencia del exilio «cansada / harta / agotada / irritada / triste / de todos los lugares de este mundo» (Peri Rossi, 2005: 296).

Pese a lo que pudiera parecer, con el empleo de la primera persona del singular en los poemas anteriores, a modo de un diario íntimo de tono confesional; pronto se acogerá a la primera persona del plural e incluso, la tercera persona del plural para, como dice Alejandra M<sup>a</sup> Aventín Fontana, «permanecer vinculada al cuerpo social desgajado tras la partida y, en particular, a aquellos que como ella sufren la condición de ser exiliados» (2011: 51), no es una voz solitaria, única, sino una voz al unísono, una voz plural, polifónica (a la manera bajtiniana), como también recoge Beatriz Calvo (2009), de todas aquellas personas, que como ella, saben de la soledad, de la provisionalidad, de la ausencia de esperanza:

BARCELONA 1976

El exilio es gastarnos nuestras últimas  
cuatro pesetas en un billete de metro para ir  
a una entrevista por un empleo que después

no nos darán.

(Peri Rossi, 2005: 314)

A ello, se une, la añoranza por lo abandonado, el valor de las cosas se convierte en relativo, nada es lo mismo, un objeto, una sensación, un afecto se convierten en pérdidas irreparables, acentuando quizá con el doble espaciado esa ausencia materna.

## IX

Una casa  
un cuadro  
una silla  
una lámpara  
un ligustro  
el sonido del mar  
perdidos,

pesan tanto como la ausencia de mamá.

(Peri Rossi, 2005: 297)

Encontrándonos con la búsqueda de referentes familiares en una doble mirada, la de aquellos que se quedan: «Carta de mamá: / “Y si todos se van, hija mía, / ¿qué vamos a hacer los que nos quedamos?”» (Peri Rossi, 2005: 289) y a los que prestamos poca atención, «No te olvides de nosotros / que te queremos tanto.» (Peri Rossi, 2005: 304), así termina la segunda “Carta de mamá”; y la de aquellos que ya han partido e intentan establecer su mecanismo de supervivencia, poco importa si pueden dormir o no lo hacen, si sueñan con volver o no, en sus rostros se dibuja la tristeza:

## XX

Algunos se han dejado crecer la barba,

otros, se han cortado la barba  
hay quien se pierde caminando  
por no poder dormir,  
y hay quienes duermen demasiado,  
unos vuelven en rumorosos barcos de humo  
que no los llevan al país abandonado  
–al país perdido–  
y otros vuelven todos los días  
con la imaginación.  
Se reconocen por el acento,  
y por la tristeza de la mirada.

(Peri Rossi, 2005: 318)

Saben que, aunque volvieran ya no sería el mismo lugar, «Sueñan con volver a un país que ya no existe / y que no reconocerían más que en los mapas / de la memoria...» (Peri Rossi, 2005: 322) y, a ello se une el deseo de asentarse en el nuevo lugar, libre de equipaje

## LO IMPRESCINDIBLE

Uno aprende que lo imprescindible  
no eran los libros  
no eran los discos  
[...]  
ni los amigos que ya no se ven  
ni las calles de la infancia  
ni aquel bar donde hacíamos el amor con la mirada.

Lo imprescindible era otra cosa.

(Peri Rossi, 2005: 330)



Aceptando los nuevos objetos como una “nueva geografía”: un bolígrafo, un calendario... (“Geografía”, 33248), para alguien que casi se considera fetichista como afirma en una entrevista, el dolor de la pérdida hay que resituarlo de nuevo: «Dejé mi apartamento, mis tres mil libros, mis doscientos discos, todos mis recuerdos. Para alguien tan fetichista como yo, la pérdida de los objetos es la pérdida de los afectos, la pérdida del deseo» (Roffé, Reina 2001: 234).

Y, la autora es consciente de que ese trabajo de confrontación lo tiene que hacer cada una, de manera individual, como lo expresa en “Dialéctica de los viajes”: «Para recordar / tuve que partir... » (331), y se adentra como muchacha solitaria (recordando a Hopper) en un ir y venir de lo viejo y lo nuevo, como en “Geografía II donde nos ofrece una visión: «En la ciudad donde nací [...] En la nueva ciudad» (333) porque

Lo importante no es lo que me pasa sino como lo vivo yo. [...] Hay una distinta elaboración de la pérdida, del dolor, de la felicidad y del placer. Por lo tanto, lo que me define a mí como persona es cómo elaboro yo. [...] El dolor, hay que elaborarlo y hay que transformarlo en otra cosa que no le haga daño ni a la persona ni a los demás (Peri Rossi en Berguero, 1993: 72).

Ese cambio viene de la mano de una ciudad: Barcelona, pero sobre todo del amor: «Es seguro que nuestra venganza será el amor / poder amar, todavía / poder amar, a pesar de todo / a pesar de según sin dónde cómo cuándo...» (XVI, 311) y, el último poema que servirá de enlace con *Estrategias del deseo* y que es clave para entender el cambio que se opera en la poeta, “Barnanit”, como bien expresa en una entrevista: «Cuando uno se exilia corre el riesgo de convertirse en un nómada permanente [yo no he querido eso] ... he intentado que Barcelona sea mi ciudad, mi ciudad de adopción» (Camps, Susana 1988: 47). Aunque como señala Marina Popea, son los dos únicos poemas donde aparece el amor: «es innegable que la parte “integración-amor” es muy minoritaria en *Estado de exilio*, siendo representada por dos poemas en total» (Popea, 2015: 200)

---

<sup>48</sup> Siempre que se cite, señalando el título del poema y la página, corresponderá a la antología de 2005 donde encontramos, como el mismo título expresa, su *Poesía Reunida* hasta la fecha.

Otro de los elementos contextuales que nos acercan al exilio es el viaje, que adquiere especial relevancia en la vida de aquellos/-as que se exilian. En el poema “El viaje”, Peri Rossi afirma que padece «el trauma del viajero» que hace que no se pueda anclar en ningún lugar, no pueda echar raíces; no siente como lugar afectivo ni aquel del que se marchó ni al que llega, con lo cual la sensación de no identidad geográfica provoca ese dolor, esa escisión, ese partirse en dos como cierra el poema y que también se advierte en otros poemas como el primero de este poemario ya mencionado: «Tengo un dolor aquí / del lado de la patria» del que ya Milena Rodríguez advirtiera la fuerza y semanticidad tanto del adverbio de lugar como del sustantivo “patria” (Rodríguez, 2009: 120):

#### EL VIAJE

[...]

Desde entonces

tengo el trauma del viajero

si me quedo en la ciudad me angustio

si me voy

tengo miedo de no poder volver

Tiemblo antes de hacer la maleta

—cuánto pesa lo imprescindible—

A veces preferiría no ir a ninguna parte

A veces preferiría marcharme

El espacio me angustia como a los gatos

Partir

es siempre partirse en dos.

(Peri Rossi, 2005: 329)

“El viaje” es esa expresión de vacío tanto de la tierra que te ve partir como la de la que aún no sabes cuál será, Milena Rodríguez analiza este poema de manera extraordinaria y señala:

“El viaje” se escribe desde la orilla de llegada. Lo que ya se ha dejado atrás ha dejado de existir, así que no hay aquí, [...] idealización de lo abandonado; la

*lejanía* es mucho mayor porque no hay paraíso perdido. [...] Por último, encontramos aquí la vivencia de la identidad desplazada, de ese convertirse en dos que supone la diáspora, el exilio; lo dice el magnífico verso final: “Partir / es siempre partirse en dos” (Rodríguez, 2009: 122).

El viaje, como Peri Rossi refleja en uno de sus artículos periodísticos titulado “Trece años después” (*El País*, 1985), «pone en tela de juicio una de las nociones fundamentales de la identidad: el yo inscrito en un tiempo y en un espacio que tenemos la ilusión de compartir (o competir) con otros» (Peri Rossi en Rowinsky, Mercedes 2003: 32).

Además, como afirma Mónica Szurmuk: «[...] es a través del desplazamiento geográfico que se descubren otras formas de exilio —el exilio de las mujeres en la sociedad patriarcal, el exilio psicológico, la discriminación política y racial, la homofobia—» (2003: 96). Porque el exilio implica abandonar certezas, implica luchar contra el relato oficial, como es el caso de la figura del periodista que busca un “relato amable”, un “titular épico” y que se va a encontrar con un pasado cruel y un presente agónico, como refleja el Poema XV del poemario *Estado de exilio*. Ya que,

el exilio es un hecho no volitivo: el perseguido no puede elegir ni siquiera a qué país irá, como hace el turista de vacaciones. Es un expulsado, un perdedor. Es lanzado al exterior (es decir, a la hostilidad de lo desconocido) con la violencia de un nuevo parto, y sin la asistencia de un entorno familiar que le lleve a sobrellevar el desgarramiento (Peri Rossi en Rowinsky, 2003: 52-53).

En el poema XV, Cristina Peri Rossi sabe que el periodista se equivoca y que el exilio no es un relato como otros tantos, conlleva mucho sufrimiento. Ella tiene memoria, tiene realidades que contar que nos hacen oscilar entre el miedo, la precariedad y la muerte: miedo a no poder escribir a los suyos, a no saber de ellos (v. 11); precariedad al no tener qué comer (vv. 6 y 7), al subsistir en unas condiciones infrahumanas (v.5); muerte, violaciones, maltrato, humillaciones... con toda la crueldad posible y sin justificación, como es el caso de Alicia (vv. 16 y 17) y el de Pedro (vv.12-14):

Y vino un periodista de no sé dónde

a preguntarnos qué era para nosotros el exilio.

[...]

El cuarto estaba húmedo estaba frío  
hacía dos días que no comíamos bocado  
sólo agua y pan

[...]

«A Pedro le reventaron los dos ojos  
antes de matarlo a golpes, antes,  
sólo un poco antes»

«Me gustaría que me dijera qué es el exilio para usted»

«A Alicia la violaron cinco veces  
y luego se la dejaron a los perros»

[...]

El exilio es comer moral, compañero.

(Peri Rossi, 2005: 309-310)

A ello unimos que cuando se habla del exiliado masculino, siempre se tiende a buscar la visión pública, sus retos o logros políticos; sin embargo, al hablar de la exiliada como mujer siempre se busca la intimidad, el ámbito de lo privado, de la autobiografía más personal y afectiva. En este poema vemos cómo el periodista insiste en ello, busca que le responda desde la intimidad y lo privado (cuatro veces le pregunta el periodista qué es el exilio y la voz poética le contesta desde la colectividad, nunca desde lo personal) pero la voz poética femenina no deja en ningún momento de señalarle lo público, lo colectivo, lo político. La presencia femenina ahora tiene nombre: “Alicia”, que invisible en el entramado patriarcal, ahora se vuelve visible, pero su visibilidad nos lleva a ser conscientes de la violación, la tortura y la degradación constante por ser mujer.

No es gratuito que en el Poema XV a Pedro le arranquen los ojos y a Alicia la violen; se resuelve así porque la estructura machista se circunscribe en todos los aspectos de nuestra vida, inclusive desde el horror. Así, si uno de los ejes constitutivos del hombre

(hombres) ha sido siempre el de la valentía y su afán protector<sup>49</sup>, nada mejor que la tortura que lo paralizará y denigrará hasta el extremo. Si la constitución de la mujer (mujeres) ha estado siempre al lado de la sumisión y del ser objeto de deseo sexual, lo que hace la violación no es más que corroborar dicha pasividad al ser receptáculo vivo de dicho acto sexual.

En una entrevista a la poeta, Peri Rossi afirmaba que «el exiliado tiene que sostener de alguna manera su identidad, identidad que se construye sobre dos fantasías que son en las que vivimos: el espacio y el tiempo» (en Vich Flórez, Cynthia 1992: 232). Además, si en esa identidad que se vuelve a construir en el lugar de recepción se refuerzan los mismos patrones patriarcales del lugar de origen, nos veremos abocados/as como sujetos de una sociedad heterosexista a repetirlos. Esta repetición nos hace creer que el espacio no existe, que todos los lugares son iguales:

## VIII

Exactamente

cansada

harta

agotada

irritada

triste

de todos los lugares de este mundo.

(Peri Rossi, 2005: 296)

Este “agotamiento” lo apreciamos en los poemas titulados “Geografía” y “Geografía II” (Peri Rossi 2005: 332 y 333, respectivamente), donde la autora hace referencia a la ciudad en la que nació y a la ciudad en la que ese encuentra. Ella misma dice en una entrevista: «No se nos ocurre pensar en nuestras raíces hasta que salimos del país» (Golano, Elena 1982: 48); por ello es tan difícil dibujar la identidad. También es cierto

---

<sup>49</sup> Adrienne Rich describe en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980) el poder que ejercen los hombres sobre las mujeres y los diferentes métodos con que no solo se muestra, sino también se mantiene su poder (pp. 26-28).

que al final de este poemario se va perfilando una nueva geografía, la de la nueva ciudad, la de Barcelona, con su lengua y con sus amores (Calvo, Beatriz 2009), como bien lo muestran los primeros y últimos versos del poema “Barnanit”: «Creo que por amarte / voy a amar tu geografía [...] Las ciudades sólo se conocen por amor / y las lenguas son todas amadas» (Peri Rossi, 2005: 345).

Por otro lado, si el otro eje constitutivo de la identidad es el tiempo, como afirma la poeta, observamos que una vez más se relativiza y la voz poética no encuentra un anclaje definido:

[...]  
Despojada  
desposeída  
dueña de mi tiempo  
Y con él tampoco soy avara:  
sería ridículo pretender administrar  
un bien desconocido

(Peri Rossi, 2005: 327).

Volviendo al poema XV, tal y como afirma Beatriz Calvo, la pregunta que realiza el periodista: «Y vino un periodista de no sé dónde / a preguntarnos qué era para nosotros el exilio» (vv.1-2) es la cuestión clave a resolver durante todo el poemario, es la cuestión que la poeta intenta responder desde un yo íntimo y también desde un nosotros plural, rompiendo con ello la individualidad de los sentimientos.

El exilio es tener dolor (I, 287); dejar atrás a la familia (“Carta a mamá”, 289); soñar volver y querer irte (IV, 292); perder lo ganado (VI, 294); aprender un nuevo idioma, vagar por las calles (VII, 295); andar indocumentados/-as (“Los exiliados II”, 306); trabajar en condiciones infrahumanas (XIV, 308); ser violada y ser torturado (XV, 309-310); tener apenas una moneda para llamar (“Cabina telefónica 1975”, 312); abandonar la tierra rápidamente y sin nada (XVII, 313); gastar lo poco que tienes en un billete de metro para ir a una entrevista de trabajo (“Barcelona 1976”, 314); vagar con hambre y frío desconociendo el idioma (“París 1974”, 315); no tener relaciones amorosas

estables, porque aún están muy presentes los horrores de la guerra (XVIII, 316); sufrir insomnio, depresiones (XX, 318), porque se extraña todo (XXIII, 321), porque cualquier ser humano se rompe, se parte en dos (“El viaje”, 328-329). Pero, sobre todo, el exilio es saber que nada, nada volverá a ser igual, ni siquiera una misma; será el mayor sinsentido, la mayor parte recubierto de atrocidades que vulneran la dignidad de cualquier ser humano. Después de recoger tantas escenas cotidianas, será en “Gotan”, uno de los últimos poemas de este poemario, donde recoge lo que es el exilio sin adornos:

[...]  
No hay retorno:  
el **espacio** cambia  
el **tiempo** vuela  
todo gira en el círculo infinito  
del sinsentido atroz  
[...]

(Peri Rossi, 342)

En ese dolor, la identidad de cualquier persona se resquebraja, se limita, se vuelve vulnerable. El ser humano emprende un proceso de reconstrucción personal, sabiendo que todo carece de sentido.

La persona exiliada percibe el mundo, la realidad, la identidad, de otras maneras. Ya no es “una” identidad añadida a “otras” (nacional, social, genérico-sexual). Tenemos que preguntarnos: ¿Qué es la identidad cuando has sido exiliada? Desde luego no es una construcción unitaria, cuanto menos será «una reflexión obligada sobre lo otro, otro tiempo y otro espacio» (Peri Rossi en San Román, 1986), y, al mismo tiempo, una continua reelaboración de cualquier aspecto vital.

Lo importante no es lo que me pasa sino cómo lo vivo yo. [...] Hay una distinta elaboración de la pérdida, del dolor, de la felicidad y del placer. Por lo tanto, lo que me define a mí como persona es cómo elaboro yo. [...] El dolor, hay que elaborarlo y hay que transformarlo en otra cosa que no le haga daño ni a la persona ni a los demás (Peri Rossi en Berguero, 1993: 72).

Somos diferentes, pero también somos en relación con los demás, y esos “otros/-as” se mueven en un tiempo y en un espacio. De ello es perfectamente consciente la poeta, que juega con esas identidades dentro de Barcelona y en torno al amor como sus puntos de anclaje:

Es seguro que nuestra venganza será el amor  
poder amar, todavía  
poder amar, a pesar de todo  
a pesar de según sin dónde cómo cuándo...

(XVI, 311)

Aunque en todos los poemarios de la autora hay referencias directas al tema del exilio y su dolor, señalamos a modo de cierre su último poemario, *Las replicantes* (2016), donde encontramos un poema titulado “Exilio” (Peri Rossi 2016 : 12), en el que no pierde de vista en ningún momento el tiempo que ha transcurrido desde su exilio: «A los veintinueve años me exilié» (v.1), el dolor reflejado en esas lágrimas al llegar a Barcelona : «Lloraba en los andenes / lloraba en la calle Balmes / Barcelona» (vv. 8-10), el símbolo de las maletas que encontramos en la referencia al pintor Cristóbal Toral : «Cristóbal Toral pintó todas las maletas / del exilio / de los inmigrantes» (vv. 12-14), y, en ese deambular, en esos primeros pasos por la ciudad de Barcelona, volvemos a constatar que en cualquier estado de exilio «se desembarca como se nace : sin casi nada» (Peri Rossi *en* Rowinsky, 2003 : 47). Concluye el poema con una referencia a Jorge Manrique para expresar que todo cambia, que todas las vidas «van a dar a la mar» (v.17) y con su deseo de seguir soñando y viviendo en torno al amor, en torno a Eros.

Quien ha vivido la experiencia del exilio sabe que «no hay regreso» –afirma la poeta en una entrevista (Vich Flórez, 1992: 232)–; por ello, busca desde la escritura y desde el deseo su nueva identidad, que está siempre en constante cambio. Es definitivamente una «identidad dislocada» (Calvo, 2009), aunque Peri Rossi haya intentado siempre que Barcelona sea su “ciudad de adopción”, como recoge Susana Camps (1988: 47): «Cuando uno se exilia corre el riesgo de convertirse en un nómada permanente [yo no



he querido eso] he intentado que Barcelona sea mi ciudad, mi ciudad de adopción». En efecto, la poeta ha logrado sentirse de un lugar (ciudad o casa) aún sabiendo que este es transitorio, y ha hecho de la escritura su auténtico hogar, lugar de sueños y de sosiego.

El poemario que mejor refleja este sentimiento es *Habitación de hotel* (2007) dotando a la escritura del lugar privilegiado que se merece, la escritura ha sido su tabla de salvación y el auténtico “lugar de arraigo” (Bocchino, 2011: 95). Como la misma autora confiesa a Claudia Pérez en una entrevista: «He cambiado de amores, de ciudades, pero siempre escribo» (Pérez, 2014: 14). La escritura es la vocación y la vida de Cristina Peri Rossi.

*Estado de exilio* se cierra con un bloque íntegro titulado “Correspondencia(s) con Ana María Moix” que constituye un modo de aprehender las dos realidades, las dos geografías, la de aquí y la de allá, o a la inversa, y transformar ese dolor reelaborándolo desde la construcción de un nuevo lugar.

El título “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, del mismo modo que el soneto de Baudelaire: “correspondencias como afinidades” (Cavalín, 2003: 42) fue una invitación a que Ana María Moix contestara; aunque nunca lo hizo, sí que le gustó y autorizó su publicación. Peri Rossi tuvo la fantasía de que si hubiera nacido en España sería Ana M<sup>a</sup> Moix, pero naciendo en Montevideo, es ella misma. La propia autora afirma en una entrevista:

No hay que olvidar que mi mirada desde afuera, como recién llegada era una mirada muy fuerte que tanto Ana como sus colegas españoles, en ese momento, no podían tener, básicamente porque no tenían con qué compararla. Quizás el escrito fue demasiado fuerte (Peri Rossi en Cavalín, 2003: 42).

Estos poemas se instalan en un “no-lugar”, en el que la escritura y la no-escritura existen a un tiempo. En ese mismo “no-lugar” donde están todas las cartas escritas en cualquier dictadura o exilio que jamás llegarán a leerse, porque no serán enviadas (ante el miedo de implicar a familia y amistades), o censuradas. A veces, la ficción, igual que la historia, es una narración que se escribe para comprender, o, por lo menos para intentar comprender.

Lo primero que hay que señalar es que “correspondencia(s)” hace referencia al género epistolar, género asociado casi siempre a la escritura de las mujeres y que versa sobre aspectos íntimos en un espacio y tiempo distintos. En este caso el hilo conductor es una mujer, abordada desde diferentes ángulos tanto para Ana María Moix como para Cristina Peri Rossi.

Si prestamos atención a la acepción primera del DRAE<sup>50</sup> (“acción o efecto de corresponder”) o la sexta (“sinonimia”), ¿qué tienen estas mujeres en común? ¿La amistad entre dos personas, hacen que sean “sinónimas”? Aunque hay rasgos identitarios comunes (edad, profesión...), nos encontraríamos con un argumento débil.

Por otro lado, si nos adentramos en un significado científico, dentro del campo de las matemáticas, nos encontramos con la “correspondencia biunívoca” que existe o se establece entre dos elementos de conjuntos cuando, además de ser unívoca, es recíproca. Y en biología “correspondencia de sensaciones” hace referencia a la sinestesia...

ANA MARÍA MOIX

Ginebra

Occidente (Revolución Francesa)

Dictadura

Mujer de la que se enamora

Poeta

Barrio de Sarriá

CRISTINA PERI ROSSI

Café

Revolución tupamara

Exilio

Mujer que llora

Revolucionario

Barrio de Montevideo

Por supuesto que beber ginebra no es lo mismo que tomar café (v. 10), pero nos transporta a un ambiente agradable, cómodo, de confidencialidad entre ambas poetas. Tampoco la revolución francesa o el barrio de Sarriá pueden ser sinónimas de la revolución tupamara o el barrio de Montevideo, pero, al fin y al cabo, no dejan de ser revoluciones y el lugar donde cada una de ellas está incardinada. Aunque Cristina Peri

---

<sup>50</sup> En su edición 22ª (versión electrónica).

Rossi cuenta que nunca se vuelve al lugar que la vio crecer, es capaz de ver el dolor de la mujer que llora..., cuando te obligan al exilio, la mirada es otra, es desgarradora. Pero no menos desgarradora que enamorarse de otra mujer «con sus consecuencias de devastación y tristeza» (v. 35).

Y esto, es lo que hace que exista esa correspondencia entre el poeta y el revolucionario, donde «la única realidad es lo soñado» (v. 48), así que podemos “deslocalizarnos”, las identidades no son fijas (vv. 73-76).

La sección segunda comienza con una agresividad terrible, la imagen de la mujer “grande” (lagrimita/gran charco) provoca la reacción de la gente, incluso de la misma Ana María Moix que no escucha(n) con la atención necesaria, con asertividad, cada una está aislada en sus “dolores” en sus “quehaceres” (vv. 85-104). Aisladas incluso de nuestra genealogía más primigenia, cierto, su abuela cultivaba el campo, pero «en dos generaciones se pierden los hábitos rurales» (v. 115).

Podemos avanzar genealógicamente, cambiar de hábitos, pero se nos resiste el cambio de óptica amorosa. En los versos 129-132, establece una crítica hacia las relaciones poliamorosas que siguen ancladas en las relaciones románticas heterocentradas: «Ella no soportaba las historias sencillas / esas de conjugar el verbo amar en todas las personas / «ella me ama y yo la amo nos amamos vosotros también la amáis / pero con todo no dejará a su marido», y más adelante, con esa ruptura entre amor y política: «... para los sentimientos no existen ni la política ni la economía» (v. 145) que desvalija al ser humano de todo entramado vital apegado a un romanticismo que no paga las facturas de la luz, preocupaciones de la vida cotidiana que se interponen en los pensamientos del sujeto lírico.

La tercera sección se inicia con una nueva deslocalización (bar/librería/sala de exposiciones) y un guiño a la civilización, a lo urbano (Seat 127) y el ataque a ese progreso que capitaliza y subsume tanto a unas mujeres como a otras, da igual que seas puta o burguesa, porque el sistema heteropatriarcal se mantiene y la poeta lo describe en lo que observa cuando ve a los estudiantes que encontraron en el bar, simulando esas conversaciones cotidianas y relajadas con realismo e ironía:

[...]  
y hacen correctamente su milicia  
porque a ninguno se le ocurre desertar  
y tienen su novia de tres veces por semana  
porque a ninguno se le ocurre desvirgar a la novia  
y salen de la mili para casarse  
porque es más cómodo y cuesta menos que una amante  
y los papis le regalan la cocina y el televisor  
porque a los dos meses se aburren de hacer el amor  
con mujeres que no han trabajado en el Barrio Chino  
y además está el problema de los críos

(vv. 175-185)

Cuando los alcoholes ya se confunden (sección IV), no olvida la autora de donde viene, no olvida la historia y lo que la ha traído hasta “aquí”, una librería/galería, «un lugar donde instalar tu bella historia de amor / tan triste como suelen serlo los amores imposibles» (vv. 213-214).

En la sección quinta encontramos un hilo conductor metaliterario, las historias soñadas de los escritores, son las historias de siempre, la «que ya sabía mi abuelita» (v. 296), el mundo ficcional y el mundo real se imbrican en los mismos temas universales, el amor, repetido en los mismos patrones heteronormativos.

Y, si en la sección cuarta nos remite a las autoridades literarias; en la quinta, a la autoridad familiar; la sección sexta gira y presta atención a esos indios que España exterminó por intereses económicos y religiosos.

Esas “viejas historias” (v. 295) que ya su abuela le contaba (v. 296) no quiere recrearlas ni recordarlas por el tratamiento injusto que se le ha dado dependiendo del punto de vista o de la distancia desde la que contamos los relatos. En 1978, Peri Rossi, publica en *Triunfo* un artículo titulado “Estado de Exilio” donde cuenta que el trato concedido a los

y las exiliadas, no ha sido el mismo en una dirección u otra, refiriéndose a Hispanoamérica y España.

Entre 1937 y 1940, unos seis mil españoles desembocaron en esa ciudad [Veracruz, México] [...]. América latina abrió sus puertas de par en par, [...] Recibieron el saludo fraterno [...] Rápidamente se integraron a los nuevos países, donde obtuvieron documentos, trabajo y, especialmente, la posibilidad de vivir y de expresarse libremente, de enseñar y de escribir la contrahistoria.

Treinta y cinco años después comienza el éxodo a la inversa. [...] Las puertas de casi todos los países están cerradas [...] Buscan trabajo, comida, identidad y afecto. Tienen historias terribles para contar, pero a veces nos las cuentan. El silencio es una oscura acusación (Peri Rossi en Rowinsky, 2003: 47).

El aburguesamiento, el silencio y la diferencia de clases, se hallan presentes, y si al principio existía cierto valor de “semejanza” entre las dos mujeres, al final del poema la desigualdad queda patente.

Cuando la amistad es tan estrecha, creemos que ambas personas se pueden confundir, si a ello se une que la sociedad conoce su identidad no sólo literaria, sino también sexual, tendemos a etiquetar y encasillar y Peri Rossi, aquí, se desmarca, se sale del patrón establecido sin dejar, por ello, de transmitirnos el gran afecto y amistad que siente por Ana María Moix, a pesar de que las historias aprehendidas, sean tan opuestas: «Y tú me dirás que esta historia ya te la han contado» (v. 297) pero la autora quiere dejar constancia de que existen otras historias que dicen justo lo contrario y que se difunden “clandestinamente” (v. 329), es la historia de América latina y la necesidad urgente de conciliación.

Un día le dije a Ana M<sup>a</sup> Moix una cosa que cuesta mucho decir. Una persona en el exilio necesita comer, necesita un techo, un trabajo, pero también necesita que le quieran. [...] no basta con la solidaridad, con juntar dinero para mandar a los presos políticos. Hay que mostrar el afecto que se tiene por el otro (en Riera, Miguel 1996: 22-23).

El choque y la crisis identitaria se agudiza cuando, en cierto modo, el exilio ha acabado, Milena Rodríguez expone en su artículo la diferencia entre “exiliada” y “emigrada” y la conversión en “*otra cosa*” (Rodríguez, 2009: 119) al final de la dictadura uruguaya; idea que recoge del exiliado cubano Gustavo Pérez Firmat: «Cómo se define el exiliado que puede volver y decide no hacerlo? ¿Cómo un post-exiliado? ¿Un ex – exiliado?» (2000: 29). ¿Qué sentido cobra la identidad después de que las razones que te obligaban a permanecer lejos se hayan acabado? La misma Peri Rossi, lo manifiesta en la entrevista concedida a Parizad Tamara Dejbord:

Sentí un enorme vacío cuando cayó [la dictadura]; sentí una especie de pérdida de rol, porque tengo la sensación de que durante todo ese período fui más conocida en España como representativa del exilio que como escritora. Me acuerdo que ese día, después de celebrar mucho, pensé en el vacío de mi vida y me pregunté: «¿Ahora qué hago?» (1998: 224)

No abandona el sentido de fugacidad de la vida, de lo relativo que es la vida y la construcción de identidades, como en el poema de *Babel bárbara*, titulado “Exilio” y que termina con el siguiente verso: «Y todo era fugitivo» (Peri Rossi, 2005: 527). A continuación (todos los poemas de este poemario van engarzados y son sucesivos) nos encontramos con el siguiente, de título revelador:

## LA EXTRANJERA

Contra su bautismo natal  
el nombre secreto con que la llamo: Babel.  
Contra el vientre que la disparó confusamente  
la cuenca de mi mano que la encierra.  
Contra el desamparo de sus ojos primarios  
la doble visión de mi mirada donde se refleja.  
Contra su altiva desnudez  
los hombres sacros  
la ofrenda del pan  
del vino y el beso.  
Contra la obstinación de su silencio

un discurso largo y lento  
salmodia salina  
cueva hospitalaria  
signos en la página  
identidad.

(Peri Rossi, 2005: 528)

Revelador es el verso que cierra este poema, es, precisamente, la búsqueda de su identidad lo que persigue en este poema y, probablemente en todo el poemario, aprehendiendo una lengua y una genealogía femenina que hasta ahora se había negado. Para ello también ha de alejarse de la construcción patriarcal («separarse, para mí, es colocarse en otra posición», Peri Rossi en Cavalín 2003: 45) en la que a lo largo de la historia se nos ha educado, destruyendo lo ya creado a través de su cuestionamiento y la ironía y, creando a partir de una mirada plural: «Contra el desamparo de sus ojos primarios / la doble visión de mi mirada donde se refleja» (Peri Rossi, 2005: 528).

Una de las críticas que mejor recoge el estudio de este poemario es Ute Sydel, quien dice: «... ajena a la creación divina [Peri Rossi] se mueve en ella como una intrusa. El ser extranjero es la condición *per se* de la mujer dentro de la sociedad patriarcal [...] Por tanto ella experimenta también el discurso masculino como algo ajeno» (1996: 400).

Tanto es así que, la poeta gira su mirada, criticando el capitalismo voraz que envuelve esta civilización occidental, sintiendo de nuevo que está fuera de lugar; el dolor efectivamente abre paso a una catarsis que lleva la impronta de no abandonar nunca la condición de exiliada, porque como ella misma afirma en una entrevista: «Aún las cosas más dolorosas y más temibles se pueden capitalizar» (en Berguero, 1993: 71); en su viaje se desmarca del sistema que nos envuelve, pero a la vez está dentro, en ese ir y venir de los márgenes al centro, como leemos en el siguiente poema en su libro *Inmovilidad de los barcos*:

## GRANDES ALMACENES

En las grandes tiendas  
me mareo  
ando exiliada  
confundo los pisos  
tantos objetos me saturan  
Sólo quiero comprar un bolígrafo  
o un rotulador  
Estoy en el centro de la Civilización Occidental:  
que alguien me dé un mapa  
Y además, toda esa gente feliz,  
inmensamente satisfecha  
de disponer  
de poco dinero  
para tantas cosas.

(Peri Rossi, 2005: 751)

Hemos visto, cómo una vez acabada su condición de exiliada en el sentido estricto de la palabra, o más bien, podríamos decir en su sema político; la condición de estar al margen, en un movimiento constante, en un “no lugar” o tal vez en la ruptura de los lugares como conformadores de la identidad, sigue estando presente. Es el caso de su poemario *Habitación de hotel*, en el que, en su conjunto, rompe con el concepto simbólico de casa como el ámbito privado al que nos tienen acostumbrados desde el sistema patriarcal y en el que se rinde todo un homenaje a la palabra, a la escritura: «[Se ha mudado unas veinticinco veces y ha estado en más de doscientos hoteles] De modo que las casas son lo transitorio y lo constante es la escritura. Y también las palabras. He cambiado de amores, de ciudades, pero siempre escribo» (en Pérez, 2014:14).

El poema que abre el libro, es toda una declaración de intenciones y un continuo resituarse en su ser como escritora, ya que la vida fluye, se está en continuo movimiento, no hay lugar estable, no hay puertas y ventanas cerradas, son diferentes y



alternan poder estar abiertas o cerradas como señala en los últimos versos de este poema:

## MI CASA ES LA ESCRITURA

[...]

siempre en tránsito  
como los barcos y los trenes  
metáforas de la vida  
en un fluir constante  
ir y venir

No me creció una planta  
no me creció un perro

sólo me crecen los años y los libros  
que dejo abandonados por cualquier parte  
para que otro, otra  
los lea, sueñe con ellos.

[...]

¿Cuál es mi casa?  
¿Dónde vivo?  
Mi casa es la escritura  
la habito como el hogar  
de la hija descarriada  
la pródiga  
la que siempre vuelve para encontrar los rostros conocidos  
el único fuego que no se extingue.

Mi casa es la escritura  
casa de cien puertas y ventanas  
que se cierran y se abren alternadamente  
[...]

(Peri Rossi, 2007: 9-11)

Y la escritura es personificada en una mujer que “acoge, recibe, arropa, envuelve, seduce y protege” a la poeta, es más, las palabras son “la única compañía que no falla”, descentralizando por completo su ser y estar en el mundo ya que en su constante fluir, ir y venir por la vida, lo único que la va configurando es su deseo de ser escritora, de vivir en la palabra, para «que otro, otra / los lea, sueñe con ellos» (vv. 18-19).

En el poema “Robert Louis Stevenson” (*Habitación de hotel*, 34-25), nos volvemos a encontrar con el exilio en su recuerdo: «y viajé toda la noche en barco» (v. 1), en su reflexión acerca del nacimiento y el dolor de parir: «Toda pérdida / es la primera pérdida» (vv. 14-15) y en su realidad: «nadie esperándome en el puerto» (v. 24), último verso del poema que nos acerca una vez más al dolor y la soledad a la que se enfrenta cualquier exiliado/-a, ya no es el dolor por lo dejado atrás que no es poco, sino el dolor de lo que va a venir que genera incertidumbre y, sobre todo, la ausencia de afectos.

Ausencia de afectos que también encontramos en el poema “Cuarto de hotel” del poemario *Las musas inquietantes* (1999) y en el que además de rendir su más sincera admiración al pintor Edward Hopper en su mirada del cuadro “Habitación de hotel”, focaliza toda su atención, de nuevo, en la soledad. La soledad de una “viajera”, “recién llegada” a un “mundo hostil” y “ciudad sin nombre” porque aún no la reconoce en su mundo vital y particular:

#### CUARTO DE HOTEL

(*Habitación de hotel*, Edward Hopper)

La soledad de la viajera  
al borde de la cama  
en el cuarto de hotel

las maletas sin abrir  
los zapatos altos  
desbocados  
caídos en el suelo  
como frutos maduros  
Ella lee un menú  
un programa  
un horario de ferrocarriles  
tan sola  
en la habitación  
como cualquier viajera  
recién llegada  
a un mundo hostil  
a una ciudad sin nombre.

(Peri Rossi, 1999: 103)

Pero la afectividad sigue presente allá donde estés, es algo que no se puede obviar, en el primer poema de *Playstation* (2009), nos transmite en una estructura paralela el tránsito intermitente de lugares (Montevideo, Estocolmo y Barcelona), el fluir del tiempo recogido no sólo en la edad de la voz poética (A los veinte años...) también, el avance tecnológico que le permite escuchar música (pantalla blanca y negra de la Rai, reproductor de cassettes, Youtube) y la fidelidad en torno al amor de una mujer, no siempre la misma –o sí–, pero en ese lugar, en ese momento la vida se vive en torno a la emoción de la belleza, de la música y del amor.

## FIDELIDAD

A los veinte años, en Montevideo, escuchaba a Mina  
cantando Margherita de Cocciantè  
en la pantalla blanca y negra de la Rai  
junto a la mujer que amaba  
y me emocionaba

A los cuarenta años escuchaba a Mina  
cantando Margherita de Cocciante  
en el reproductor de cassettes  
junto a la mujer que amaba,  
en Estocolmo,  
y me emocionaba

A los sesenta años, escucho a Mina  
cantando Margherita de Cocciante  
en Youtube, junto a la mujer a la que amo  
ciudad de Barcelona  
y me emociono

Luego dicen que no soy una persona fiel.

(Peri Rossi, 2009: 9)

El último verso nos aporta varias claves: primero, porque la mujer a la que ama parece no ser la misma, incardinada en sus diferentes momentos vitales y en diferentes ciudades, pero lo que podríamos asegurar que no cambia es que siempre ama y, en esos lugares y a esa edad era fiel; segundo, rompe con el estereotipo de la homosexualidad asociada a la promiscuidad de manera lúdica, ya que se genera la duda de si es o no la misma mujer. De todo, a lo que realmente ha sido fiel es a “escuchar a Mina”. Lo demás es parte de su recorrido vital, como ser en movimiento que cambia de lugares y de afectos.

En el poema “Biblioteca” (*Playstation*, 19) vuelve a referirse a los libros que dejó atrás y que regaló, se despoja de la seguridad que a los y las escritoras le ofrecen “sus” libros, construyendo una potente personificación (los libros son «un ejército de guardaespaldas»), para mostrarnos una vez más, su nueva manera de entender no sólo las relaciones con los objetos, sino –y esto se intuye– las relaciones personales; si el exilio es involuntario, el despojarse de los libros es una elección personal, como lo son las relaciones afectivas. El poema se cierra con los siguientes versos:

[...]

Me gusta amarlos a la distancia

–contesto–

para no decepcionarme.

(Peri Rossi, 2009: 19)

Del siguiente poema podemos decir que es el segundo que titula de la misma manera, “Estado de Exilio” (2009: 38-39), aunque la diferencia entre uno y otro es abismal. En el primero, aparecido en el poemario homónimo y ya comentado, el dolor se refleja incluso en la misma tipografía textual con la ausencia de puntuación, pero sobre todo en la lucha por comprender esa condición de extranjera. El poema que aparece en Playstation nos remite a otro exilio mucho más sutil, difícil de reconocer, se sitúa en un contexto más social y nos muestra cómo una presa blanca es condenada por ayudar a una presa negra a escapar. Manteniendo el tema recurrente de la traducción en alguno de los poemas de este poemario: un ingeniero forestal la traduce al francés en “Espejos circulares” (2009: 33), una poeta de Berlín en “Anna” (2009: 36-37), una americana de Washington en “Advenimiento” (2009: 40-43) la poeta nos acerca al aprendizaje de la lengua española para poder traducir precisamente Estado de exilio, todo un guiño y homenaje a dicho libro, pero del mismo modo que los oficiales leen las cartas que la poeta mandaba a su madre, invadiendo por completo el derecho a la intimidad, ni la traductora ni la poeta pueden estar en el acto poético, no tienen la posibilidad de elegir, su contacto con el mundo se ha roto, de alguna manera siguen exiliadas:

[...]

Marilyn Buck no pudo ir

por estar presa

yo tampoco fui

el acto poético ya había pasado

el día en que Marilyn Buck, del penal de Texas,

aprendió español  
para traducir Estado de exilio.

(Peri Rossi, 2009: 38-39)

Y, el exilio, llega hasta el lugar vital donde la autora se desenvuelve dentro de la cotidianidad, en “Marx se equivocó” (2009: 67-68); la segregación esta vez, es recurrente, porque aún viviendo en un barrio de inmigrantes el hecho de ser reconocida como “famosa” por salir en la televisión genera en su vecindario calificativos como “impostora, farsante o simuladora”, ello la hace diferente al resto de inmigrantes, es reconocida, tiene un poder (sus vecinos no) que hace que se vuelva a encontrar de nuevo en un lugar “equivocado”, es la paradoja de no ser real en ningún lugar, con ninguna persona, es el exilio de los exilios, es la inestabilidad identitaria que conforma a la poeta:

[...]

Un día salí en la tele  
(había publicado mi décimo libro)  
y un vecino me reconoció

me miró con desconfianza  
¿qué hacía alguien que salía en la Gran Pantalla  
viviendo en un barrio como ese?

Seguramente yo era una impostora  
una farsante  
una simuladora  
[...]

(Peri Rossi, 2009: 67-68)

Tanta es la presión que ha de cambiar de barrio como reconoce ella misma en una entrevista:

[*Playstation*] Por ejemplo, un poema que habla de cuando yo estaba recién exiliada en un barrio obrero, aquí en Barcelona, por San Andrés –un barrio de emigrantes pobres–, y un día salí en la televisión. La televisión era Dios [...] hasta que un vecino me dijo: “¿Qué está haciendo usted, rica y famosa, entre nosotros, que somos pobres?” (Prinz, Ulrike 2008).

El poema en el que nos detenemos ahora pertenece a *La noche y su artificio* (2014), y que titula “Detente, instante, eres tan bello” y en el que probablemente se percibe la añoranza por detener la fluidez, el constante cambio que lleva la vida, en un guiño a la figura de Fausto, como ha señalado la propia autora. “Retener”, “atrapar”, “fijar” conllevan el deseo de acaparar la belleza, y por un instante nos lleva a creer que así lo quiere; pero entonces en los versos centrales gira de nuevo hacia la fugacidad, la fragilidad, la mutación; agarrando, esta vez el deseo del amor con la madurez que da la vida en su eterno fluir.

#### DETENTE, INSTANTE, ERES TAN BELLO

Como el joven Fausto seducido por Mefistófeles  
al inclinarme sobre tu cuerpo  
al besar tu sonrisa  
al encender tus senos como faros de Alejandría  
dije: «Detente, instante, eres tan bello»  
y todo en mí era una ola precipitándose  
sobre el tiempo  
[...]  
la aspiración de retener lo pasajero  
el ímpetu de atrapar lo fugitivo  
más allá de Heráclito y sus revelaciones  
y todo en mí era vocación de permanencia  
estar y no pasar  
fijar y no desvanecerse  
[...]  
hasta que comprendí

otra vez  
que soy mortal  
que sos mortal  
o sea fugitivas perecederas  
frágiles volubles mutantes

y solo queda entonces  
el deseo.

[...]

para repetir el ruego del joven Fausto:

«Detente, instante, eres tan bello».

Mefistófeles faltó a la cita

y yo, Mefistófela, la escribo.

(Peri Rossi, 2014: 23-24)

Acabamos este recorrido con el último poemario de la autora, *Las replicantes* (2016), en el que vuelve a reiterar la experiencia del exilio en un poema titulado así “Exilio” (2016: 12), donde nos volvemos a encontrar con la experiencia límite del desarraigo en la juventud (v.1), con el dolor (vv. 8 y 9) reflejado en ese continuo llorar, con el homenaje a todos y todas las personas que marcharon a través de la pintura de Cristóbal Toral (v.12) y con una barca que si bien es el símbolo de la navegación también, y en este caso lo es, es símbolo del amor (v. 21).

## EXILIO

A los veintinueve años me exilié

con pocas cosas:

una maleta vieja

[...]

un libro de versos inéditos

y muchas hojas en blanco

Lloraba en los andenes

lloraba en la calle Balmes



Barcelona

[...]

que va a dar al mar

que es el morir y navegué en sueños

que no tienen fronteras

El amor fue la barca

Eros el barquero.

(Peri Rossi, 2016: 12)

Se advierte que es el único poema en el que se aparece el tema del exilio, aunque aporta aquellos sentimientos individuales que aparecen a la llegada a la ciudad (“Lloraba en la calle Balmes”). Parece que la autora no quiere olvidar sus raíces en un poemario en el que nos encontramos con tres ejes temáticos alejados ya de la experiencia del exilio: el amor en esa habitación de hotel con vistas al mar, la enfermedad en esa habitación de hospital (box número 7), y la prostitución a lo largo de la autopista AP 7.

«El exilio lo que pone en tela de juicio y en situación límite es tu identidad» (1988: 47), recoge Susana Camps en una entrevista a Peri Rossi. Y como, hemos podido ver a lo largo de este breve recorrido por su poesía, así es, conformando un modo distinto de concebir la vida y la literatura.

### 4.3. El devenir “exiliada”

En la escritura de Peri Rossi no hablamos de una identidad única, fija, no cambiante o permanente, sino de varias identidades que confluyen en el mismo sujeto poético y que, a la vez se transforman con las vivencias, convirtiéndose así en fluidas, movibles, cambiantes y performativas.

La propia autora critica la simplificación al que nos somete el entramado social que mantiene los estereotipos y etiquetas como la construcción de una individualidad que no conecta con nuestras identidades.

El carácter no volitivo del exilio, imprime una característica identitaria propia y a la vez común a todos los exiliados y exiliadas, que se ven forzados (en la mayoría de los casos) a abandonar su lugar de origen para instalarse en otro lugar “sin nombre”, por ser desconocido, como uno de los rasgos más sobresalientes.

Aunque también existen otras circunstancias vitales no volitivas, no se quiere que la enfermedad se instale en nuestros cuerpos, no se quiere sufrir injusticias..., por ejemplo, como bien expresa en su poema “Elección” de su libro *Replicantes*:

No te hagas ninguna ilusión  
en la vida se pueden elegir muy poquitas cosas  
No se elige padre y madre  
no se elige a los hermanos  
no se elige ni el país ni la ciudad  
tampoco la fortuna o la miseria

[...]

No se elige a los vecinos  
ni a el portero  
ni a los parientes  
ni el barrio en que se vive  
ni la casa

Eso sí, puedo elegir entre la Coca Cola o la Pepsi  
(aún así, en algunos bares solo hay Pepsi)  
la pasta de dientes  
y el club de fútbol.  
Tampoco estoy segura de que se pueda elegir el club de fútbol.  
Los emigrantes, instintivamente  
adoptan el de la ciudad  
no sea cosa que los discriminen.

(Peri Rossi, 2016: 53-54)

En el caso del exilio nos encontramos frente a un ser humano “roto” por el dolor, con una posible fragmentación de la identidad que, en su proceso de reconstrucción, una vez superada la vulnerabilidad, se encuentra en una posición identitaria completamente diferente, tal vez enriquecida y mucho más plural.

Este es el aspecto que nos permite acercarnos a dos conceptos clave, el primero de ellos es el que Marina Llorente ha llamado “identidad liminal” (2000: 15), que define como aquellos seres localizados en un espacio transgresor; sin embargo, mientras que Gennep (introducción del concepto liminalidad) le asigna la característica de “proceso” con tres etapas cronológicas (separación, marginalización y re-agregación), Pérez Firmat lo concibe como una “posición”, en esa relación que establece el ser humano del centro a la periferia (Llorente, Marina 2000: 28), y que Peri Rossi reconoce en una entrevista: «el lugar hay que estar negociándolo continuamente, el lugar en el que uno está» (en Berguero 1999: 77) y, a continuación manifiesta, «yo creo que es un proyecto de vida, estar y no estar demasiado en un lugar, irse de allí [...] porque cuando uno se integra totalmente, pierde» (1993: 78).

El segundo concepto nos permite acercarnos a la interseccionalidad<sup>51</sup>, que provoca un cambio en las políticas de igualdad, dejando de considerar el género como una

---

<sup>51</sup> Carmen Expósito Molina escribe un interesante artículo en torno a la interseccionalidad, su génesis e historia y como se ha integrado en las políticas en España, reseñado en la bibliografía.

discriminación aislada e integrando todas aquellas discriminaciones posibles (género, raza, discapacidad, orientación sexual, religión...).

De este modo, a la experiencia del exilio se une la experiencia de ser mujer, hispanoamericana, lesbiana, poeta..., toda una serie de representaciones unidimensionales que no es posible entender de manera aislada y que Peri Rossi pretende romper en su escritura. Susana Reisz recoge esta idea y vuelve a emplear “travesía” como lo hace Peri Rossi en su libro *Descripción de un naufragio* por recoger sólo un ejemplo.

Reconocerse como “masculino” o como “femenina”, como “blanca” o como “mestiza”, como “hispanoamericano” o “europeo”, como “latino” o “anglosajón”, como “hetero-”, “homo-” o “bisexual”, exige salir de una interioridad de contornos difusos, inestable e inconclusa (el “yo-para-mí”) hacia una exterioridad bien delimitada y completa pero solo imaginaria (el “yo-para-otros” o “yo-visto-como-otro”) y regresar nuevamente al punto de partida cargando las impresiones y sentimientos generados por esa travesía (Reisz, Susana 1996: 18-19).

En ese ir y volver continuamente del interior hacia el exterior en la construcción de la identidad, no podemos perder de vista, que somos lo que los demás ven de nosotras, pero también lo que nosotras, conscientemente, hemos construido o generado para que otros vean en un espacio y tiempo determinado, pero constantemente cambiante para cualquier exiliado o exiliada.

Cierro este bloque con la inquietud intelectual de Claudio Guillén: «¿Es exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura, soledad?» (1995: 145). ¿Esa soledad que también siente Cristina Peri Rossi como mujer, como escritora? Puede que también conteste en una entrevista concedida a M. Cinta Montagut en 2008:

Asumir la individualidad, la subjetividad, es asumir, para siempre, la soledad, el hecho de que nacemos y morimos solos, aunque ambas cosas ocurran en un hospital, y de la mano de alguien. Yo puedo sentirme exiliada también en mi

ciudad natal, Montevideo: es la melancolía de la falta de identificación, de la dificultad de integrarse (Montagut, 2008).

## 5. LA SEMÁNTICA DEL CUERPO EN PERI ROSSI

*La literatura no tiene cuerpo, no tiene sexo, pero sí la tienen los que la leen, quienes la escriben.*

Cristina Peri Rossi en Mora y García, 2003: 13

## 5.1. Introducción

El tema del cuerpo en Peri Rossi cobra especial relevancia. Con este capítulo se trata de mostrar que los cuerpos de las mujeres también existen y son “objeto de deseo y objeto poético” (Almada en Norandi, 2009: 72; Narváez, 1988: 80), cuerpos que podemos leer (Torras, 2007: 18-20; Fariña Bustos, 2003: 243) sin olvidar los aspectos relacionados con la salud, como muestra Amelia Valcárcel en una conferencia titulada *Salud y poder* (2012) en la que además de constatar, una vez más, cómo la ciencia ha invisibilizado la presencia de la mujer en el ámbito de la salud, evidencia cómo cualquier persona alejada del poder tiene menos salud y en esos márgenes se encuentran las mujeres; aspectos relacionados desde un punto de vista anatómico, al que Cristina Peri Rossi presta atención. Valcárcel se ocupa del tema de la salud y el cuerpo en el artículo titulado “El lenguaje del cuerpo” en el que plasma cómo la literatura ha gestionado la salud o la ausencia de ella, la enfermedad (Mora y García, 2003: 14).

Por ello es importante vincular el tema del cuerpo, con lo que se ha dicho de él. Spinoza en su *Ética* (1677) planteó la relación entre mente y cuerpo e incorpora un valor hasta este momento poco estudiado, en ella nos dice que «nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo» (1980: 127).

Fue Nietzsche quien nos retó a pensar en el cuerpo como hilo conductor del pensamiento, el valor y la fuerza al que son sometidos los cuerpos, ese “campo de batalla” que nos hace estar en el mundo y que como él mismo manifiesta: «detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos existe un señor más poderoso, un sabio desconocido: se llama ser. Vive en tu cuerpo; es tu cuerpo» (Nietzsche, 1998: 60).

Diferentes autores se han acercado al concepto de cuerpo como construcción de nuestra mente (Husserl, 1997), como vehículo para estar en el mundo (Merleau-Ponty, 1974) y así, llegamos a Foucault que estudió el cuerpo como uno de los ejes principales de sus reflexiones ya que en él se escribe toda la realidad social y constituye una relación con las situaciones de poder que se establecen: «Lo cierto es que las redes de poder pasan hoy por la salud y el cuerpo. Antes pasaban por el alma. Ahora por el cuerpo...»



(Foucault 1981: 108) y va mas allá, relacionando cuerpo individual y social: «Las relaciones de poder están tal vez entre lo más oculto del cuerpo social» (1981: 156).

De ahí, la importancia de que Peri Rossi nos presente una realidad corporal que parte de lo biológico, utilizando en sus poemas vocablos de la fisiología y la ciencia médica (Coleman, 2013); un cuerpo que se posiciona como sujeto agente que goza, que vive al lado de otros cuerpos de mujeres y que además de romper con el entretejido social heteronormativo, es cambiante, no monolítico en tiempo y en espacio y entendiendo por tanto, cuerpo «como un terreno político e histórico» (Ruido, María 2005: 35).

Peri Rossi se sirve del erotismo explícito en sus poemas y presenta la atracción sexual hacia las mujeres, apropiándose, venerando, navegando... en y desde el cuerpo de las mujeres, y podemos afirmar que «la mujer, su cuerpo físico, se potencia como cuerpo poético en el que la norma es subvertida a través del goce, la disidencia y el desorden» (Almada en Norandi, 2009: 54).

El cuerpo adquiere significado dentro del discurso (cuerpo textual) desde una perspectiva transgresora en los poemas de Peri Rossi. Pero los cuerpos están delimitados en relación a los demás y son los espacios, ciudad y casa, quienes dan cuenta de las relaciones que se establecen. Cuerpo y ciudad no son conceptos neutros, son diferentes, pero comparten espacios y tiempos, como afirman Miguel Ángel Aguilar y Paula Soto: «El cuerpo posee la doble característica de ser un espacio en sí mismo, al tiempo que ocupa y se mueve en el espacio. [...] la producción de la espacialidad o la “creación de geografías” comienza con el cuerpo» (2013: 7).

Es Sennett quien en su libro *Carne y piedra. El cuerpo y la civilización occidental* (2003) aporta suficientes datos para entender que el cuerpo humano sirve de imagen y modelo para configurar la ciudad, su estructura, las vías arteriales, su circulación... una metáfora, en definitiva, entre el cuerpo y la ciudad.

Por lo tanto, «leer la ciudad es también preguntarse por sus gramáticas y sintaxis corporales, las maneras pertinentes y transgresoras de recrear las normas que producen sentido del lugar y la relación social» (Aguilar y Soto, 2013: 8).

Desde la crítica literaria feminista será Lucía Guerra quien nos acercará a los peligros de “situarse en la metrópolis”, en la ciudad desde un punto de vista colonialista, desde la desigualdad sin tener en cuenta la no visibilización de «hibridaciones culturales, espacios heterogéneos e identidades transversales» (Guerra, 2008: 102) así como el ámbito doméstico al que llamamos casa «como núcleo espacial de la familia y metáfora de la nación» (2008: 123) y de la ciudad «que ha sido, desde sus inicios, una metáfora del Orden, la implementación material de una organización política donde arquitectura e ideología se funden» (2008: 126), así que poemas como los de Peri Rossi vienen a cuestionar ese orden ideológico y/o arquitectónico, ya que no permite que se cuestione su forma de acercarse a los cuerpos y las ciudades. Parafraseando a Linda McDowell, podríamos decir que “casa/cuerpo/escritura” son “como depósitos de la memoria” (MacDowell, 2000: 112).

Así pues, al realizar un análisis diacrónico del concepto cuerpo o cuerpos de mujeres descubrimos que se ha situado en el epicentro del imaginario masculino como objeto de deseo, como sujeto pasivo en todos los momentos que nos ofrece la historia de la literatura<sup>52</sup>.

Aunque descubrimos que, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en la poesía de mujeres escrita en España algo ha cambiado, la mujer se sitúa en el centro como sujeto activo y como sujeto deseante, así lo muestra la poesía de Ana Rossetti, Juana Castro o Concha García, entre otras poetisas, como bien constata Raquel Medina:

la poesía femenina de las dos últimas décadas del siglo XX viene a centrarse en tres ejes: en primer lugar, la problematización del lenguaje poético y la calidad creativa de la palabra poética (Olvido García Valdés, María Antonia Ortega y Concha García); en segundo, la reescritura de los mitos y del objeto poético femenino (Amalia Bautista, Inmaculada Mengíbar y Olvido García Valdés), e incluso la colonización que todavía sufre el cuerpo femenino (Julia Otxoa); y en tercer lugar, la discusión en torno al «sujeto femenino» y la condición de ser «mujer» (2004: 223).

---

<sup>52</sup> Es, a partir de los años 80 cuando las mujeres poetisas se configuran, dentro de la poesía española, como “sujetos activos”. Es preciso señalar o insistir en que esta “construcción del sujeto lírico se presenta como uno de los factores de cimentación de la propia identidad” (Rosal Nadas, 2006: 573) aunque no todas las escritoras respondan a ello.

Cristina Peri Rossi sitúa en el centro de su obra poética a la mujer (a las mujeres). Es, sin duda, una de las poetas que ha colocado a la(s) mujer(es) en una posición en las que se constituyen, se manifiestan, se visibilizan como sujetos deseados y deseantes. Ha buscado su propio lenguaje, ha convertido en sagrado lo que tantas veces ha sido mancillado: el cuerpo de las mujeres; ha naturalizado y convertido en cotidiano el cuerpo y sus partes simplemente con nombrarlo.

Ha logrado que como lectores reconozcamos a ese sujeto textual y sexual, la completa simbiosis entre poesía y cuerpo de mujer, siendo algo más que objeto de deseo y objeto poético. Ha logrado que se reconozca un sujeto poético lesbiano. Si esto es así, incluso cuando escoge un sujeto masculino, lo que hace es cuestionar y transgredir esos signos de heterosexualidad en los que nos hayamos inscritos.

En este epígrafe nos centraremos en el cuerpo femenino, como poesía que seduce, como receptor de vida, como sujeto activo que rompe con todos esos silencios del cuerpo y, por tanto, de las mujeres. El cuerpo de la mujer para la poeta, es un espacio sagrado, como se evidencia desde su primer poemario *Evohé* (1971) pero también un cuerpo que rompe con el binarismo estructural y que puede ser muchos cuerpos a la vez, como muestra en *Babel Bárbara* (1991), un cuerpo o unos cuerpos que se relaciona(n) con lo privado, apostando por el erotismo, y también con lo público, la ciudad y sus atributos, como veremos más adelante, en el siguiente subepígrafe.

Analizamos el cuerpo-texto y el cuerpo-ciudad, así como la transgresión que conlleva la ruptura de binarismo sexo genérico reflejado sobre todo en la ruptura del ámbito privado (casa) y el ámbito público (ciudad). Los semas, las definiciones, las asignaciones en torno al cuerpo guardan relación con la historia y la política, la medicina y la psicología..., asumiendo históricamente, el binarismo sexual y de género como modelo. Cristina Peri Rossi no asume esos presupuestos e intenta crear un cuerpo (texto o ciudad, físico o ambiguo...) desde la transgresión y la transitoriedad.

## 5.2. El cuerpo, identidad textual

### DEFINICIONES

PALIMPSESTO. —Escrito debajo de una mujer.

Peri Rossi, 2005: 31

Este es uno de los primeros poemas que encontramos en su libro iniciático dentro del género poético, *Evohé* (1971). En él encontramos dos aspectos de suma importancia, el primero es que existen otras huellas, otra escritura, otra forma de concebir la realidad. Como bien señala M<sup>a</sup> Jesús Fariña Busto (2003), el cuerpo de las mujeres no va a ser uno, no es único y puede o no, responder a las categorizaciones androcéntricas, de ahí que lo estudiemos y analicemos como “texto plural”. Y el segundo aspecto es que Cristina Peri Rossi pretende escribir y dotar a la(s) mujer(es) de toda la importancia y relevancia posible ya desde el principio de su escritura poética. Se posiciona en primer plano, todo lo grabado está “debajo”, pero a pesar de ese proceso de deconstrucción, proceso que se convierte en centro de atención, dándole así el lugar visible que le corresponde y volviendo a reconstruir:

El cuerpo de la mujer es, por lo tanto, un texto plural, un palimpsesto «de símbolos y significados» donde se leen las huellas de su sometimiento y acatamientos históricos. Sobre estas huellas de su condición histórica de opresión se superponen también otros textos que narran su resistencia, su disidencia y su subversión (Parizad Dejbord, 1998: 111).

Es por esto que el poema que comentamos a continuación no se sitúa al inicio de este poemario; ya se ha escrito mucho sobre el sexo femenino; ahora, es preciso que las mujeres escribamos nuestra propia historia y que la escribamos desde el principio, como la poeta titula significativamente en “Prólogo” (Peri Rossi, 2005: 35): «Las mujeres son

libros que hay que escribir / antes de morir / antes de ser devorada / antes de quedar castrada».

Esa relación entre sujeto vital y textual es lo que la poeta va resituando en cada momento, como en el poema “Teorema” (*Evohé*, 1971), buscando en cada momento desterritorializar el imaginario patriarcal. Será Braidotti, una de las feministas materiales perteneciente a la segunda generación de las feministas de la diferencia, quien en su labor de teorizar sobre las nuevas posiciones del sujeto y rescatando la noción de “nómada” (estar en tránsito y a la par, ancladas en la historia), aporta un nuevo significado al término “incardinamiento”, que desemantiza de su concepción religiosa (“encarnación”), y como Vera Coleman indica, significa «la relación intrínseca entre el sujeto, el cuerpo y el entorno espacio-temporal» (2013: 39)

#### TEOREMA

Los poetas aman las palabras  
y las mujeres aman a los poetas  
con lo cual queda demostrado  
que las mujeres se aman a sí mismas.

(Peri Rossi, 2005: 53)

Las palabras serán el refugio de la poeta (2005: 37), la tabla de salvación; para ello, ha de crear un nuevo lenguaje, un lenguaje seductor que contenga a la mujer plural y que reconcilie el constructo pasado con el presente, generando ese equilibrio que nos muestra la música y el cuerpo de una mujer en su armonía. En este poema encontramos también un paralelismo estereotipado entre la costura y la poesía como creación artesanal en las imágenes de la aguja y la pluma:

Cuando abre la boca y no suspira  
sino que menudamente va enhebrando letras,  
una o por aquí, una a por allá,  
esa fina consonante aguda como aguja,  
liviana como una pluma

y cuando ha terminado una frase bonita  
la lanza al aire  
y todos desfilamos para mirarla  
para observar sus calidades  
y ella ha combinado tan bien los sonidos  
los colores  
que diríase poeta  
dispuesto las palabras con armonía  
[...]

(Peri Rossi, 2005: 39)

Carlos Raúl Narvárez señala que Cristina Peri Rossi y también Octavio Paz «identifican el proceso de escribir y leer un texto con el amor físico; es decir, que en ambos poetas el cuerpo amado deviene texto literario y a la inversa, el poema se convierte en el ser querido y en el cuerpo amado» (1988: 80).

Para Karin Littau, la conexión entre cuerpo anatómico y textual es más que evidente, argumenta que incluso lo evidenciamos en expresiones como “pie de página” o “encabezado”, afirmando del mismo modo que: «La relación del lector con un libro también es una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro de carne y hueso» (2008: 18). Esta conjunción se hace explícita en muchos de sus poemas como en “Invitación”:

Una mujer me baila en los oídos  
palabras de la infancia  
yo la escucho  
mansamente la miro  
la estoy mirando ceremoniosamente  
y si ella dice humo  
si dice pez que cogimos con la mano,  
si ella dice mi padre y mi madre y  
mis hermanos  
siento resbalar desde lo antiguo

una cosa indefinible  
melaza de palabras  
puesto que ella, hablando,  
me ha conquistado  
y me tienes así,  
prendida de sus letras  
de sus sílabas y consonantes  
como si la hubiera penetrado.  
Me tiene así prendida  
murmurándome cosas antiguas  
cosas que he olvidado  
cosas que no existieron nunca  
pero ahora, al pronunciarlas,  
son un hecho,  
y hablándome me lleva hasta la cama  
adonde yo no quisiera ir  
por la dulzura de la palabra ven.

(Peri Rossi, 2005: 38)

La mujer, se nos muestra como un ser comunicante, capaz de seducir por medio de la palabra, del baile, de la mirada... La conquista amorosa llega por medio de la palabra, nombrando incluso lo que nunca existió, creando desde la dulzura y la atracción, desde el goce entendido como transgresión como bien nos muestra Nora Almada:

[...] la mujer, su cuerpo físico, se potencia como cuerpo poético en el que la norma es subvertida a través del goce, la disidencia y el desorden. El cuerpo de la mujer es mostrado a través de una mirada frenética, que lo traspasa, lo aborda, lo asume, lo aprende, lo desea (Almada en Norandi, 2009: 54).

Existe un deseo explícito, la asunción de la palabra como aquello que nombra y da existencia, a modo de ritual, de ceremonia, de constitución de todo aquello que existe, la mujer es en este, como en otros muchos poemas, el deseo del cuerpo amado y el cuerpo hecho palabra gozosa. Aunque, cuanto menos sorprenden los versos «y hablándome me

lleva hasta la cama / adonde yo no quisiera ir», esa resistencia a dejarse llevar por “ella” (baile, recuerdos, melaza, cuerpo) podría llevarnos a un no dejarse llevar por el constructo heterosexual que continuamente intenta romper la voz poética; cuánto más que la mayoría de los poemas se van hilvanando de manera continuada y el poema que encontramos a continuación (sin título) y que comienza con el siguiente verso: «Cuando abre la boca y no suspira...» después de ese galanteo establecido entre la voz poética y la voz amada, finaliza con un verso abrupto, inquietante: «entonces con un hacha destrozo el piano»:

[...]  
y yo pienso que igual que sus periodos  
han de sonar sus hombros  
sus senos  
malditamente me pongo a pensar en la música que harán  
sus piernas  
y cómo temblarán sus cabellos  
sacudidos en el trino  
y cómo vibrarán sus manos en la melopea  
entonces con un hacha destrozo el piano.

(Peri Rossi, 2005: 39)

La relación cuerpo de mujer y cuerpo poético se hace explícita no sólo en la escritura, sino también en la lectura. En el siguiente poema (titulado con números romanos, “X”) que encontramos en *Diáspora* (2005: 276), el yo poético relaciona su lectura de la poeta Alejandra Pizarnik con una relación sexual lesbiana (Norandi, 2009: 71), relación que se establece no solo entre los cuerpos (presentes o ausentes) sino también entre las palabras, presentes en el acto de la lectura: «Después de haberte leído entera / supe que habíamos hecho el amor...» es el inicio de este poema. En este mismo poemario, el crítico Carlos Narváez ha señalado en el poema “Cacería para un solo enamorado” (Peri Rossi, 2005: 264) que «la identificación metafórica entre el amor a la palabra-texto literario-poesía y el amor al cuerpo-mujer, entre la creación artística (el producir un texto y el descifrarlo) y el hacer el amor, se postula por medio de claves simbólicas» (Narváez, 1988: 83).



Pero en ningún poemario tanto como en *Descripción de un naufragio*, se hace evidente la relación entre el amor a una mujer y la codificación e interpretación de una obra literaria, según Narváez «el navegar equivale a poseer a la mujer (1988: 79), así comienza el poema XVIII: «En la cama, / desde el extremo blanco de la página / hasta el cabo bautizado Le Grand...» (Peri Rossi, 2005: 127) donde los semas “cama”, “página” y “cabo” hacen referencia al amor, la escritura y la navegación respectivamente y a uno de los ejes centrales de este poemario además del exilio/naufragio.

Quizá el poema que mejor pudiera expresar el sentido corporal junto a la empresa de navegar/amar es el titulado “Relente”:

Humedad que cubre el cuerpo de la mujer,  
una vez que la hemos empezado a amar.  
A veces tiene la apariencia de un suave sudor,  
otras, la de un mar agitado. Navegar  
en esas aguas puede ser empresa riesgosa.  
Marineros más hábiles que tú perecieron  
en esas aguas revueltas, luego de bracear  
durante horas y luchar contra la corriente.  
[...]  
Cúdate de esa humedad como de la peste,  
cuando asome  
por los intersticios de un cuerpo que yace.

(Peri Rossi, 2005: 154)

Resulta evidente también la identificación entre mujer y palabra, tanto que si las palabras no están, la mujer está desnuda y es vulnerable. Si nombro a la mujer, podrá ser amada, podrá “dar a luz” a la nueva mujer, es decir, a la vida tal y como la entiende la poeta y no el entramado heterocentrista:

Una vez que la hube amado,  
ella quedó henchida de palabras.  
Una vez que la hube pronunciado,  
quedó preñada de sonidos.

(Peri Rossi, 2005: 64)

En el acto de amar, la mujer se llena de palabras, de vida, pero cuando las palabras se fugan, cuando no están, la mujer queda completamente desnuda como vemos en el siguiente: «En fuga de palabras, quedó la mujer desnuda» (Peri Rossi, 2005: 65) idea que se hace cada vez más explícita en el poema casi correlativo: «La mujer pronunciada y la palabra poseída» (Peri Rossi, 2005: 67). Poemas de un solo verso, que a modo de sentencias no dejan de resaltar la conexión que existe entre la mujer y la palabra, su cuerpo poético es un cuerpo erótico en forma de mujer, llegando a sacralizarlo en numerosos poemas como por ejemplo en “Vía Crucis” (Peri Rossi, 2005: 73-74) o en el siguiente:

#### LA SUPLICANTE

Desnúdame.  
Pronúnciame.

(Peri Rossi, 2005: 78)

El gozo y el placer en ese continuo navegar/amar se sitúa no solo en movimiento, sino en la apropiación de toda suerte de heridas, esas cicatrices que van conformando nuestra vida, esas “heridas de guerra” que vamos acumulando porque “el cuerpo es un territorio a conquistar y el amor, su itinerario” (Negroni y Bonzini, 2003: 17), tal y como vemos en el poema “Escoración”:

Herida que queda, luego del amor, al costado del cuerpo.  
Tajo profundo, lleno de peces y bocas rojas,  
donde la sal duele y arde el yodo,  
[...]  
En la actividad de navegar,

como en el ejercicio del amor,  
ningún marino, ningún capitán,  
ningún armador, ningún amante,  
han podido evitar esta suerte de heridas,  
escoriaciones profundas, que tienen el largo del cuerpo  
y la profundidad del mar,  
cuya cicatriz no desaparece nunca,  
y llevamos como estigmas de pasadas navegaciones,  
de otras travesías. Por el número de escoraciones  
del buque, conocemos la cantidad de sus viajes;  
por las escoriaciones de nuestra piel,  
cuántas veces hemos amado.

(Peri Rossi, 2005: 156)

La mujer de Peri Rossi es plural, una suma de multitud de terceras personas del singular femeninas, en “ella” se esconden todas las creadas por la voz poética, todas las escritas en los libros, todas las leídas y evocadas. De algún modo universaliza a la(s) mujer(es), en ese dejar constancia de lo consciente y lo inconsciente en los textos y en las evocaciones respectivamente del poema XXVIII de *Lingüística General*:

*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.

(Peri Rossi, 2005: 401)

El cuerpo es un código escrito y oral, es el código que a través del reflejo especular da cuenta de nosotras mismas. María Rosa Olivera-Williams sintetiza las afirmaciones de la crítica en este reconocer el cuerpo a través de la inscripción, del palimpsesto, del espejo... y afirma: «El cuerpo, como argumenta Foucault, es un mapa que se va inscribiendo. Y Elizabeth Grosz complementa este argumento proponiendo que el

mismo cuerpo es también una construcción cultural, que no existe como una página en blanco antes de su inscripción» (2012: 64-65).

Es precisamente el espejo, una imagen recurrente dentro del imaginario lesbiano, ya que nos muestra tanto la identidad como la alteridad, conocimiento de una y de otra a la vez, es un conocimiento aprehendido como refleja el siguiente poema:

### EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Si fuera analfabeta  
aprendería de su cuerpo  
a leer con códigos  
que tienen los pájaros  
con códigos que tienen las aguas  
y el abecedario transparente  
de su desnudez  
forma de la luz  
reflejada en el espejo  
—ajedrez oscuro—.

(Peri Rossi, 2005: 607)

O en el titulado “Un ciclo entero” en su libro *Estrategias del deseo* (Peri Rossi, 2005: 784-786), donde habla de la relación sexual y la identificación de sus cuerpos: «...mi carne es tu carne / tu cuerpo es mi cuerpo / mi sangre es tu sangre...»; cuerpos que son fetiches, adorados por Peri Rossi y convertidos en una sensualidad sagrada, «Fetiche tu cuerpo / fetiches tus pechos [...] tu clítoris tu vagina [...] tus pies pequeños / tu nuca tu boca tus cabellos...» (Peri Rossi, 2005: 792), en el poema titulado “De aquí a la Eternidad II”: «Este éxtasis de la carne / no es un capricho vanidoso / no es un ejercicio de los músculos / no es un acontecimiento fisiológico / es un camino de perfección...» (Peri Rossi, 2005: 793).

Probablemente el espejo sea uno de los mejores símbolos para representar el lesbianismo, imagen que se potencia si la historia es circular, si los cuerpos se acoplan en perfecta armonía. Siendo así, el amor es fiel reflejo de ser:

#### ESPEJOS CIRCULARES

Qué cruel trabajo  
qué tarea agotadora  
qué condena agobiante  
volver a ser yo  
luego de haber sido juntas  
túyo yotú  
el cordón umbilical  
del amor espejo.

(Peri Rossi, 2014: 62)

Como reconocemos desde la crítica literaria, una de las funciones de la poesía es la evocación, y así lo refleja el poema “Sistema Poético” (Peri Rossi, 2005: 513) en el que el yo poético sabe que la memoria es capaz de falsear la realidad tal y como observa Ute Seydel:

Se compara la poesía con un espejo. En el caso del espejo [...] la imagen reflejada no es idéntica al objeto o individuo delante del espejo [...] la poesía solo puede evocar imágenes que permanecieron en la memoria. Por lo tanto son imágenes distorsionadas por la memoria subjetiva de cada individuo (1996: 404).

La poeta es capaz de dotar al cuerpo femenino de un alto grado de sacralización y fetichismo, tanto es así que se universaliza el cuerpo de la mujer tanto que “Dios” era una “diosa” entre las “sábanas” como expresa el poema “De aquí a la eternidad” (Peri Rossi, 2005: 791), pero también es capaz de dotar al amor de esos cuerpos de una sencillez expresiva que alcanza la cotidianidad en el amor y la naturalización en esos cuerpos.

En numerosas ocasiones ha expresado Peri Rossi su voluntad de hablar del cuerpo, algo silenciado por nuestra literatura, desde el conocimiento biológico y no solamente desde el deseo, como lo vemos expresado sobre todo en su libro *Estrategias del deseo* (2004) donde encontramos el poema “Paranoia” (Peri Rossi, 2005: 818): «Me preocupó por tu cuerpo / tus leucocitos tus linfocitos / el páncreas la glándula pineal y la velocidad de electro sedimentación...», la voz poética ama desde lo tangible, desde lo que se ve y se puede tocar, su modo de concebir el cuerpo no alcanza tal grado de espiritualidad religiosa o filosófica como hemos visto en otros poemas, sino que se adhiere a lo corporal:

#### IV

No soy neoplatónica.  
Nunca pude pasar del amor a la belleza  
de un cuerpo  
al amor de su espíritu.  
Me quedé siempre en el pubis  
en los lunares en los cabellos  
en los senos  
es decir en la fachada.  
No sé si por fallo de los espíritus  
o por fallo de mi mirada.

(Peri Rossi, 2016: 47)

o en el siguiente, titulado “Paranoia II” donde pocas veces en el ámbito literario hispánico hemos visto reflejadas las preocupaciones en el ámbito de la salud de las mujeres. En el poema, dos verbos cobran especial relevancia: “acariciar” y “palpar”, dos acciones que van a corroborar la afirmación de los dos primeros versos, “del goce nunca está ausente el dolor”; así, acariciar queda asociado a “goce”, a un contexto afectivo y sexual, a un acto que provoca placer, mientras que palpar nos remite al contexto sanitario, a personas externas a un contexto íntimo, al temor de que se descubra algo que provoque “dolor”; nos servimos del significado de las palabras y acertamos a reconocer que tampoco “senos” y “mama” guardan la misma connotación. Le

concedemos al cuerpo todo el poder que tiene, los cuerpos son bellos, fuentes de placer, pero también son concededores del dolor:

## PARANOIA II

Del goce  
nunca está ausente el dolor:  
mientras acaricio morosamente  
la dulce piel  
de tus senos  
de tu cuello  
de tus brazos  
de tu pubis  
no dejo de palpar con atención  
los ganglios  
las mamas:  
un bulto insidioso  
podría ser el maldito anuncio  
del fin de toda belleza.  
Del dolor  
que todo placer  
encierra.

(Peri Rossi, 2005: 819)

Es Vera Coleman (2013) quien, en el marco de su tesis, ha estudiado la corporalidad (desde el ámbito posthumanista) en la poesía de Cristina Peri Rossi, con la intención de avanzar a partir del posestructuralismo y la construcción cultural o inscripciones de los cuerpos, de ahí que el cuerpo ya no sea “inscripción” sino “agente” y “performance” (Judith Butler). Concedora de estos postulados, la voz poética es capaz de mostrar el cuerpo o los cuerpos en una relación sexual desde el punto de vista anatómico en un poema titulado “Hipótesis científica” (Otra vez Eros, 1994): «No tengo ningún

inconveniente en admitir / que te aman mis jugos interiores...» (Peri Rossi, 2005: 605); desde el ámbito de la enfermedad (o el silenciamiento de los cuerpos como ella afirma en alguna ocasión<sup>53</sup>) en “Un virus llamado SIDA” del poemario anteriormente citado: «... este pequeño retrovirus, / de la familia de la varicela / y de la gripe / entrometido en la sangre / como en las sábanas...» (Peri Rossi, 2005: 616); desde el punto de vista del enamoramiento como en el poema “La superviviente” (*Inmovilidad de los barcos*, 1997) donde la crítica Nora Almada ha expresado que «ante el deseo, no hay razonamiento, sólo instinto [...] La enfermedad es el deseo que se ahoga» (Almada en Norandi, 2009: 61):

### LA SUPERVIVIENTE

Sus genes están preparados para sobrevivir  
a cualquier catástrofe.

Se defiende contra los virus las bacterias  
y las infecciones

[...]

Pero el día en que la otra no le sonrío,  
la superpotente sufre, se ahoga, se asfixia,  
tiembla,  
y lo que no pueden los virus,  
lo puede la falta de una mirada.

(Peri Rossi, 2005: 734)

Hemos analizado en este epígrafe titulado “Cuerpo, identidad textual” la relación que existe entre cuerpo y palabra, relación sexual y relación textual. Nos hemos percatado de la atención que presta la poeta al cuerpo, bien desde un contexto que lejos de remitir a lo sagrado nos acerca a la cotidianidad, a una realidad evidente que huye de

---

<sup>53</sup> Peri Rossi escribe en el año 1987 un artículo periodístico titulado “El silencio del cuerpo de la mujer” (Peri Rossi *en* Rowinsky, 2003: 61-63) en el que nos expresa que no basta solamente con la parte erotizada y metafórica a la que han sometido nuestro cuerpo, sino que también es necesario el conocimiento fisiológico por parte de las mujeres. Afirma que aquello que conocemos viene dado por “visitantes” varones, o sea, de aquellos médicos que nos informan sobre las expresiones de nuestro cuerpo.



romanticismos vanos. Hemos encontrado la relación entre lectura y escritura en torno a la palabra y al deseo lesbiano.

Las palabras son la llave nos cuenta Pizarnik en este poema de *Los trabajos y las noches* (1965):

#### REVELACIONES

En la noche a tu lado  
las palabras son claves, son llaves.  
El deseo de morir es rey.  
Que tu cuerpo sea siempre  
un amado espacio de revelaciones.

(Pizarnik, 2018: 156)

y esas palabras, para Peri Rossi, están escritas en el cuerpo de las mujeres. Consciente de que es posible de que el amor sea pasajero, de que las amantes se marchen, lo único que invoca (como indica el título), es que ese cuerpo sea “siempre”, “un amado espacio de revelaciones”, verso que repite de manera paralela al inicio y al final del poema, aunque va más allá y apostilla con un deseo de no repeticiones, de no monotonía en el cuerpo textual (como escritora y lectora) y en el cuerpo femenino (como mujer que ama a otras mujeres).

#### INVOCACIÓN

Que tu cuerpo sea siempre  
un amado espacio de revelaciones  
para que no sea  
el espejo donde se reflejan  
las amantes que fueron  
los cuerpos amados un día

y olvidados después  
un amado espacio de revelaciones  
y no de repeticiones.

(Peri Rossi, 2005: 820)

### 5.3. El cuerpo como manifestación de lo público: la ciudad

*Las ciudades son estados de ánimo*

Peri Rossi, 2005: 498

Trataremos en este epígrafe el cuerpo y su relación con el espacio y el tiempo. Es la ciudad el espacio donde el sujeto poético se muestra corporalmente y donde el resto de la sociedad nos identifica como sujetos, sin dejar de tener presente que la ciudad –como espacio público– genera una disposición normativa, un orden (Guerra, Lucía 2008: 126). Siendo así, en este espacio colectivo se repite y está presente continuamente lo normativo; pero “la norma” hay que transgredirla como ocurre en el poema que encontramos en *Lingüística general* (1979), “3ª Estación: Campo de San Barnaba” (Peri Rossi, 2005: 435) donde dos chicas pasean de la mano.

Dentro de la obra poética de Peri Rossi hay poemarios plenamente identificados con una ciudad concreta, así ocurre con su último poemario *Las Replicantes* (2016) en el que localizamos Calella de Palafrugell, un pueblo costero de Barcelona y la misma ciudad es una constante también en muchos de sus poemarios, algo completamente lógico ya que es el lugar donde reside, o como en *Europa después de la lluvia* (1987) escrito en Berlín en el año 1980 donde le fue concedida una beca. La autora nos dice de esta ciudad en el “Prólogo” a su *Poesía reunida*:

Sin embargo, algo me decía que Berlín me iba a gustar. Cuando el avión estaba a punto de aterrizar miré por la ventanilla y sentí una emoción muy familiar, muy acogedora y tranquilizadora: los bosques, las aguas, las casas, la armonía de la ciudad me parecieron un útero materno. El sentimiento de haber vuelto a casa me embargó, lo cual era completamente irracional, porque yo nunca había estado en Berlín. [...] Me enamoré de Berlín (2005: 17).

Y numerosas ciudades o poblaciones se van nombrando a lo largo de sus versos como Copenhague, Londres, París, Montevideo..., y donde hay una asimilación-identificación

con la biografía afectiva de la poeta; pero lo realmente interesante es descubrir a esa ciudad personificada, «... la ciudad duerme...» (Peri Rossi, 2005: 197) o convertida en mujer (o en cuerpo de mujer) como aparece en un poema de *Evohé*: «Se viste y es como tapar una ciudad» (Peri Rossi, 2005: 89); también encontramos la ciudad en poemas en torno a la crítica social en la que profundizaremos, pero a la que Peri Rossi se acerca desde la ironía y el humor en algunos poemas y, en otros desde la nostalgia. Así en este poema de *Diáspora* (1976), tras una sucesión de elementos que aluden a una situación placentera y lujosa, aporta lo único que sobra en la ciudad, aquello que se muestra en disonancia con el resto, los soldados: «Aquellos paisajes aterciopelados / la alfombra púrpura / [...] Todo nos hacía suponer que nos encontrábamos en Las Mil y Una Noches / menos los soldados revisando la ciudad» (Peri Rossi, 2005: 258).

Recuperando la visión más arquitectónica de la urbe, nuestro análisis de esos imaginarios de ciudades con los que se encuentra la poeta nos descubre que parecen todas ser la misma, como ocurre en el poema “Invierno en las ciudades” (Peri Rossi, 2005: 484), en todas (Berlín, París y Barcelona) llueve, todas aguantan la humedad, el aire, el frío. Es la ciudad quien “sufrir” y la voz poética solamente puede empatizar; los “fantasmas” de la(s) ciudad(es) son reales. En otras ocasiones es la voz poética quien adquiere esa personalidad fantasmal, como ocurre en “Berlín, 1980 IV”, donde después de una detallada descripción aparece la voz poética paseando:

#### BERLÍN, 1980 IV

Fascinación transparente de la ciudad del muro:

los grandes almacenes están vacíos

como sobrevivientes de un desastre

[...]

y yo, último vestigio de una especie extinguida

paseándome entre los restos

como un fantasma empecinado.

(Peri Rossi, 2005: 501)

Y de este modo, a lo largo de todo el poemario *Europa después de la lluvia* (1987), se crea y recrea el diálogo entre la poeta y la ciudad: «Cuando en las ciudades desconocidas llueve / el agua que cae me cuenta las cosas que no sé» (Peri Rossi, 2005: 491); la ciudad cobra vida, sus habitantes configuran la idiosincrasia, la personalidad que está fuertemente arraigada a la historia y a la luz:

#### BERLÍN, VERANO

Los ingenuos parasoles en las diminutas terrazas  
de una ciudad sin sol  
parecen los humildes votos de súbditos sumisos  
a una divinidad esquiva y, por lo demás, cruel.

(Peri Rossi, 2005: 497)

En su siguiente poemario, *Babel bárbara* (1991), apreciamos cómo desaparece ese detallismo en la descripción de una ciudad concreta, como es Berlín, y en un tiempo determinado, para reconocer en Babel a una ciudad metafórica (Chirinos, 1998: 27), que en muchas ocasiones representa a una mujer universal (Domínguez, 2010: 152) que transgrede la hospitalidad de cualquier ciudad, realiza como apunta Seydel (1996: 401) una especie de anti-creación. La misma poeta nos dice en “Babel, las analogías” en sus versos finales: «Si fuera una ciudad, / Babel sería la múltiple Babilonia, / poblada y confusa, / virgen y pública, / sagrada y profana» (Peri Rossi, 2005: 554). A este respecto Cristina Karageorgou señala: «El yo lírico traduce la ciudad-amada, no diluida en las oposiciones, no presa de las contradicciones conferidas, identificada en la visión del yo, y también bifurcada serenamente en las consecuencias pragmáticas de su ser» (2003: 203-204).

La fuerte asimilación entre mujer y ciudad refleja vida; mujer y ciudad son elementos inseparables, protagonistas indiscutibles en la poesía de la autora. Ambos elementos junto a la escritura van a ser los ejes temáticos con los que construye su obra y esto hace que nos encontremos en *Habitación de hotel* (2007) un poema con un título tan explícito como “Arqueología amorosa”:

La ciudad está viva  
porque en noches de amor  
levantamos su plano  
arqueólogas del pasado  
reconstruimos su historia  
pisamos sus ruinas antiguas  
contemplamos admiradas  
sus templos contemporáneos  
y nos amamos en los portales  
y nos deseamos en sus tiendas  
de todo a cien  
y la asediamos  
con los ejércitos del deseo.  
[...]  
vos y yo temblando de emoción  
en cualquier callejón oscuro  
o en la peluquería  
fetiches del amor  
como la fusta de cuero  
la braga de látex  
y aquel corset negro  
copiado de un cómic  
sodomasoquista  
que compré en un sexshop en rebajas  
  
abalorios del amor  
cuentas perdidas.

(Peri Rossi, 2007: 49-50)

En este poema nos encontramos con una diversidad de elementos públicos y privados resignificados por medio del amor; salir del ámbito más íntimo también significa transgredir, cuestionar lo que llamamos “normal” sólo por el simple hecho de ser “lo

más frecuente” como bien puede serlo la heterosexualidad. Y así, nos comenta la autora en una entrevista:

Sí, yo creo que en realidad la revolución política y la sexual van muy unidas desde el momento en que las formas de la sexualidad en una sociedad determinada corresponden a un modo de producción económica y a los roles culturales, educativos y sociales que la clase dirigente establece como “normales”, esto es, los más frecuentes (Peri Rossi en Dereita, 1978: 136).

Como hemos dicho antes «la ciudad está viva» (Peri Rossi 2007: 49) y en ella deambulan diferentes sujetos que van construyendo los días y las noches y que son fiel reflejo de la crítica social que la autora pretende mostrarnos. No es una crítica mordaz, hiriente, está llena de una rabia contenida en la mayor parte de las ocasiones, como en los versos «el locutorio con carteles de playa del Caribe / y tarjetas de descuento telefónico» (vv. 23 y 24) o «el portal del Gótico húmedo / con olor a orines» (vv. 26 y 27); creando en otras, un ambiente nostálgico que nos alcanza y nos reclama sin exigencias vanas: «Las cafeterías en penumbra / a la salida del cine Verdi» (vv. 14 y 15) del poema “Arqueología amorosa” (Peri Rossi, 2007: 49-50).

Así, conocemos a «Aquel viejo que limpiaba platos / en una cafetería de Saint-Germain» (Peri Rossi, 2005: 308) aunque en Uruguay fuese matemático, en él se dibujan las condiciones precarias de miles de exiliados y exiliadas, para quienes ya no hay ciudad, porque lo extrañan todo «el ritmo de las ciudades / el cielo opaco lleno de humo...» (Peri Rossi, 2005: 321) porque lo han perdido todo. María Jesús Fariña indica en uno de sus artículos que Peri Rossi intenta desenmascarar la versión oficialista que nos han dado de la historia, una historia “que ignora las versiones de los desheredados y de los oprimidos...” (2000: 236) y la propia poeta en uno de sus artículos periodísticos (“Estado de exilio” en *Triunfo*, Madrid, 04-02-1978) comenta cómo el trato recibido para quienes llegaron a España fue muy diferente de quienes llegaron años antes a países hispanoamericanos, esta es la realidad:

El 13 de junio de 1939, el pueblo de Veracruz (México) se dio cita masivamente en el puerto para recibir al Sinaí, que llegaba cargado de refugiados políticos

españoles. [...] América Latina abrió sus puertas de par en par, sus Universidades, sus claustros, sus periódicos, sus fábricas y talleres [...].

Treinta y cinco años después comienza el éxodo a la inversa. [...] Las puertas de casi todos los países están cerradas, o los admiten con cuentagotas. [...]

Buscan trabajo, comida, identidad y afecto. Tienen historias terribles para contar, pero a veces no las cuentan. El silencio es una oscura acusación... (Peri Rossi en Rowinsky, 2003: 47-49).

Ya nada es igual, todo es diferente, como los medios de transporte que aparecen en “Geografía II” (Peri Rossi 2005: 333), poema que aparece en *Estado de exilio* (1973/2003), la idealización del tranvía de su ciudad de origen es tan diferente a la suciedad del andén de metro de Barcelona que vuelve a dejar constancia en el siguiente poema titulado “Barcelona, línea de metro, hora cero”, un lugar, un lugar muy concreto en un tiempo determinado donde la voz poética observa a un joven fornido que micciona en las paredes del andén, una punkie que se fuma un porro y la mendiga que duerme todas las noches entre cartones, cuatro personajes tan diferentes entre sí, cuatro vidas que esperan sin estrés, sin prisas..., la mendiga no tiene dónde ir, el borracho y la punkie con sus dosis de alcohol y porros y la voz poética en su soledad, como bien expresa en los versos finales: «En cuanto a mí / podría pasar el resto de la vida / sólo mirando / envuelta en la nube de la soledad, / de la diferencia» (Peri Rossi, 2005: 334).

La autora nos presenta estos poemas de crítica social desde la introspección que genera la visión extrínseca de diferentes personajes, construye el poema como si de un escenario teatral se tratara y plasma las ambigüedades de las que la humanidad es protagonista. En una entrevista con M. Cinta Montagut (2008) en la revista digital *Barcelonareview* Cristina Peri Rossi le responde en torno a la ciudad como escenario y marco de muchos de sus poemas: «Mi poesía es urbana, contemporánea... Para mí el gran escenario de la literatura a partir del siglo XX es la ciudad [...] Las ciudades modernas son fuentes de ocio, de placer, de conflictos, nos atraen y nos repelen al mismo tiempo».

Y, si la ciudad es el escenario preferido para esta poeta, todo parece apuntar a que la noche es el momento cronológico elegido por la autora para llegar a esa mirada introspectiva y extrospectiva que mantiene Peri Rossi con el mundo.



En muchas ocasiones se apropia de la noche para mostrarnos la realidad, esa realidad que ha ido recogiendo la ciudad durante el día como en “Nocturno en la ciudad” (Peri Rossi, 2005: 758), elige la noche para mostrarnos su belleza, casi como en un ritual de carácter sagrado para los y las noctámbulas que vagan por la noche con el consiguiente peligro ya que no todo es bondad: «... la noche solitaria / donde cualquier crueldad es posible / desvirgar a una niña / atar a una mujer al pie de la cama ...» (Peri Rossi, 2007: 32-33). En este poema titulado “Noctámbula” la poeta se hace eco de problemas que atañen al sexo femenino, la violación y la violencia de género, dos problemas de gran envergadura en los que parece pasar de puntillas entre luces de neón y borrachos. Es por ello que a su madre no le transmitía seguridad que fuese noctámbula, seguimos repitiendo los mismos patrones o estereotipos en torno a la seguridad o inseguridad de la noche para las mujeres –como si todas fuésemos noctámbulas–.

Y, por último, la noche no es más peligrosa o paradójica si estamos fuera de nuestros hogares, podemos estar en casa comunicándonos virtualmente o alimentando uno de los peligros del siglo XXI: la soledad, como lo muestra el poema “Nocturno urbano” (Peri Rossi, 2007: 40-41), anticipo de su poemario posterior *Playstation*, una civilización que prefiere jugar en el ordenador en lugar de hacer el amor, como ella misma también lo comenta en una entrevista aparecida en la revista *Matices* en el 2010:

Es un libro muy, muy duro, un libro completamente urbano, de una gran soledad. Este libro sí que es completamente autobiográfico [...].

Trata un poco sobre lo que todos sentimos pero no decimos. Es la desmitificación de todos los rituales de la vida urbana [...].

No hay ningún poema de amor, hay una profunda soledad en el libro, pero es la soledad del individuo contemporáneo en las grandes ciudades, en la que terminamos jugando con la playstation (Prinz, 2008).

Otros temas sociales que preocupan también a la autora son la contaminación, el ecologismo, la vida saludable o el reciclaje. Peri Rossi dedica alguno de sus versos a estas cuestiones sociales relacionadas con la naturaleza, «... Nos amamos entre humo sucio / hollines calcinados / y residuos incombustibles de poliuretano...» expresa en el poema XXX de *Lingüística general* (Peri Rossi, 2005: 405), o en el titulado “Medicina”

en Aquella noche (Peri Rossi, 2005: 687) en el que expresa cómo caminar dos kilómetros podría ser sano si no nos encontráramos con esa hilera de autos, los contenedores repletos de basuras, la mendicidad y la pobreza que obliga a emigrar, todo ello hace en este poema que la recomendación del médico no sea precisamente la más saludable. Y en ese equilibrio entre el interior y lo exterior, lo centrípeto y lo centrífugo nace el poema “Clasificación de residuos” que encontramos en el poemario Inmovilidad de los barcos (1997), auténtica crítica al consumismo y al neoliberalismo de finales del siglo XX e inicios del XXI:

### CLASIFICACIÓN DE RESIDUOS

El Ayuntamiento ha colocado contenedores  
para la basura:  
en los verdes el vidrio,  
en los azules el cartón,  
en los amarillos el plástico  
Cada mañana  
los ciudadanos de esta urbe  
—obedientes—  
se despojan de su mierda  
Detritus del vivir y consumir  
En el agujero del verde  
los amores podridos  
en la boca del azul las traiciones  
y en los amarillos  
las esperanzas frustradas

Sólo somos higiénicos con los plásticos.

(Peri Rossi, 2005: 749)

En este poema, la voz poética es consciente de cómo detrás de todo existe una cuestión política, se generan necesidades, se genera la obediencia como actitud cívica, pero en el fondo no se llega a resolver el problema que deriva de nuestro consumismo.

Paralelamente crea o recrea unos contenedores de reciclaje en torno a otro tipo de basura, más próximos a lo pasional y personal, pero en los que no se logra entender nuestras actitudes egoístas en lo que a las relaciones humanas se refiere. Así pues, como dice Ana Forcinito, la autora consigue dislocarnos, porque parte de una situación real y concreta, social y política para adentrarse en un territorio interno y en ocasiones, inhóspito

La escritura de Peri Rossi [...] sigue explorando las relaciones entre el espacio, el desalojo y la identidad, en un paisaje donde el paso a los modelos neoliberales está marcado por el fracaso [...] pero, donde, al mismo tiempo, la calidad de permanente extranjería permite el ejercicio de una mirada excéntrica capaz de dislocar la comodidad de los territorios y los sujetos sedentarios (Forcinito, 2002: 115).

Si hay algún poema que recoge con tremenda realidad la crítica social en torno a varios temas importantes como son la incomunicación, la soledad, la prostitución, el maltrato animal y, como hemos visto también en otros poemas, la violencia de género, es el que encontramos en *Europa después de la lluvia* (1987) y que lleva por título “Nocturno lluvioso en la ciudad” (Peri Rossi, 2005: 508-510) donde la noche, la lluvia y la ciudad constituirán el escenario donde se nos presentan una serie de situaciones: un hombre necesitado de ayuda, un borracho, dos muchachos que fuman hierba, un travesti que se prostituye, animales maltratados (no así las mujeres), el realismo y la crueldad se expresan de esta manera: «*Extraordinario show-sexy / Se ruega a las personas sensibles no asistir / Me dijeron que se trata de un caballo que fornicaba con mujeres / (la Sociedad Protectora de Animales protestó; / ninguna otra sociedad protestó) / es enorme la cantidad de personas no sensibles que hay / según el cartel*» (vv. 35-41). En todo este poema narrativo va intercalando noticias que lee en el diario: «en los diarios de esta mañana leía algo acerca de una gran catástrofe» (v. 17), que escucha en la radio: «un locutor anuncia un detergente un bombardeo» (v.32) y... mientras escucha música, «un zapatero mató a su mujer / un padre a su hija /alguien bombardeó una ciudad» (vv. 57-59) y finaliza el poema de manera enmarcada, dando solución a la primera situación problemática a la que la autora prestó atención, aquel hombre que estaba en la cabina necesitado de unas monedas...

Aunque su escenario no es la ciudad, el último poema al que hago referencia en este apartado de crítica social lo encontramos en *Habitación de hotel* y de manera encadenada, sucesiva, sin pausas, va enumerando los problemas que nos conciernen a nivel global, que pertenecen al mundo que habitamos y a los que debemos prestar atención puesto que vulneran los Derechos Humanos. Aunque la enumeración se hace incisiva, la autora no nos deja con una sensación negativa, sino que llega a arrancar una sonrisa irónica y empática con un final cotidiano que provoca el extrañamiento:

#### CONSIDERANDO

Teniendo en cuenta y considerando  
el progresivo deshielo de los mares  
el efecto invernadero  
la veloz extinción de las especies  
el hambre feroz en África y el sida  
las guerras religiosas en Oriente  
**los miles de mujeres asesinadas**  
**por sus hombres más cercanos**  
la progresión del cáncer  
la infibulación de las niñas  
el aumento del precio del petróleo  
el turismo sexual en Tailandia  
las múltiples torturas impunes  
el numeroso grupo de dictadores  
y dictablandos  
el tráfico de armas  
el tráfico de órganos  
el tráfico de blancas  
las matanzas los genocidios  
las violaciones y los accidentes automovilísticos

el hecho de que tú y yo ya no hagamos el amor  
es sencillamente irrelevante.

(Peri Rossi, 2007: 24-25)

Me detengo en los versos resaltados en negrita, por dos razones: la primera es que en la estructura del poema la enumeración que hemos señalado cada problema se recoge en un verso, en ocasiones un verso recoge dos problemas incluso de diferente calado como por ejemplo: «las violaciones y los accidentes automovilísticos», por lo tanto la violencia de género (expresada en dos versos) es un problema a la que la autora le otorga una importancia mayor; y la segunda razón es que encontramos una estructura semejante en su siguiente libro *Playstation*, en su poema “Fidelidad II” (2009: 10-12) se recoge un relato que comienza en los años 60 y que nos muestra situaciones históricas relativas al mundo del arte, la cultura, la política o la economía donde vuelve a señalar o insistir en esa crítica social a nivel global o mundial; y en el que la autora escribe utilizando la misma estructura dicotómica: «en España mataban a varias mujeres por día / hombres que decían haberlas amado» (vv. 31-32), apuntando la gravedad del problema y a su vez nuestra percepción tan distorsionada.

Pero el cuerpo no es solamente ese espacio en el que encontramos el sometimiento y el cumplimiento de la norma. El cuerpo es capaz de transgredir y romper con el imaginario heterodesignado como veremos en el siguiente epígrafe.

#### 5.4. El cuerpo y la ciudad como espacios de transgresión

Permanece en Peri Rossi la continua insistencia de romper con cualquier convencionalismo y mucho más el de la mujer como objeto de deseo para el imaginario masculino. En el siguiente poema sin título que aparece en *Diáspora* (1976) se muestra, como señala Narváez, «la subversión contra el orden corroído, caduco, contra los papeles sociales y sexuales convencionales que perpetúan la imagen de la mujer como objeto o ser inferior» (1988: 81):

Todo estaba previsto  
por la tradición  
occidental  
esa tu rebelión  
a los papeles convencionales  
la resistencia  
a ser tratada como objeto  
el objeto  
que soy para ti  
cuando te escribo  
para los demás.  
Entonces te objetualizo

(Peri Rossi, 2005: 208)

Y es que es difícil desmontar o deconstruir tantos siglos de aislamiento e invisibilización para las mujeres, «Desde la prehistoria / vienes cargada de símbolos...» (Peri Rossi, 2005: 213), o el que comienza: «Vienes fabricada / por veinte siglos / de predestinación / en que te hicieron así...» (Peri Rossi, 2005: 219). Del mismo modo y de notable similitud Alfonsina Storni escribió: «Son veinte siglos que movió mi mano [...] ¡Son veinte siglos los que alzó mi mano! [...] ¡Son veinte siglos de terribles fardos! Sentí su peso al libertarme de ellos» (Storni, 1999: 193-194) y del que María Jesús Fariña Busto acierta a decir:

Porque el modelo de mujer legitimado responde al de un sujeto relegado al “reino del hogar” y que es puro cuerpo ocupado en la belleza y la reproducción, puro cuerpo que debe proporcionar placer y que se encuentra custodiado, clasificado y dominado. Un cuerpo, en suma, destinado a ser receptáculo del sentimiento amoroso y que puede manifestarlo nostálgica, dulce, tiernamente, pero nunca proclamando su deseo o tomando iniciativas... (2003: 245).

Proclamar el deseo y tomar la iniciativa son aspectos “vedados” desde el imaginario heteronormativo para las mujeres. De ahí que mediante la palabra poética nos sea quizás más fácil romper las normas, Peri Rossi cuenta en una entrevista que «la escritura y la imaginación fueron para mí maneras de afirmar la identidad y de luchar contra la manipulación» (Deredita, 1978: 132). La ruptura de estas viene provocada por las exigencias de la poesía que construye un nuevo sujeto poético, activo y capaz de generar deseo(s), emociones y sentimientos que, explícitos o no, indican un primer presupuesto para la generación de un activismo. Así, se vislumbra en el poema sin título que encontramos en *Evohé*, en el que señalamos en primer lugar, la ocupación de los espacios públicos (la calle) en segundo lugar la cantidad y pluralidad de todas las mujeres y, por último, la expresión del sentimiento amoroso de manera individual:

Por la calle, venían tantas mujeres  
que no pude pronunciarlas a todas,  
en cambio, las amé una por una.

(Peri Rossi, 2005: 47)

Se configura así, como indica Hugo J. Verani, el amor como espacio transgresor y subversivo: «Por naturaleza el amor es una actividad subversiva que transgrede la idea de pecado, quebranta el código moral que te prohíbe la expresión natural del impulso erótico» (Verani, 1982: 19).

Si el amor se define como universal, veremos en la poesía de Peri Rossi cómo el sujeto poético nos muestra una ciudad, la suya propia, que va a universalizar, ya no es la suya de manera individual. En el poema “Montevideo” en *Estado de exilio* (Peri Rossi 2005: 337) se constituye como una ciudad “fuera del espacio”, una ciudad “desplazada del

tiempo”, una ciudad cíclica (“que se repite siempre”), es “la ciudad de los imposibles” donde una vez más las coordenadas espaciotemporales se constituyen en la garantía de la otredad, como también recoge Núria Calafell:

el Montevideo natal que da título al texto, se manifiesta como el lugar de lo otro: de otro espacio —en suspensión, solitario y sin nombre— y de otro tiempo —el de los sueños—; en el segundo, este sentimiento se desplaza hacia el sujeto, quien queda definitivamente relegado a una alteridad ajena y desconocida. Ciudad e individuo quedan así trabados en un continuum en el que dos coordenadas son puestas en contacto, mezcladas en una misma proyección: tanto el espacio como el tiempo se constituyen en símbolos de lo distinto (2009: 130).

Y, así los sujetos quedan desdibujados, desconocen su propia identidad porque se la han borrado, de la misma manera que se puede destruir una ciudad o puede naufragar un barco y así, en *Descripción de un naufragio* (1975) de quien Reina Roffé (2001: 236) nos dice que es a la vez «el fracaso de un proyecto histórico, enlazado al fracaso de un amor»; es decir, el relato de una historia individual y otra colectiva que están inscritas en un lugar y un tiempo que los lleva a buscar la identidad, como indica una de las citas que da comienzo a este poemario:

*A tu pueblo lo han borrado del mapa  
y ya no está en la Geografía.  
Andamos sin pasaporte de país en país  
sin papeles de identificación.*

Ernesto Cardenal

(Peri Rossi, 2005: 103).

Así que hay que inventar nuevas maneras para transgredir, y habrá que hacerlo porque a la voz poética le han robado/borrado su lugar de nacimiento, originario, primero, y porque la poeta también estuvo sin papeles que la identificaran con la persona que es.



Se puede transgredir escribiendo y soñando con lugares sin jamás haber estado allí, es una característica de la lengua literaria, la ficción a la par que la verosimilitud; hablar de lugares como si realmente hubiera estado allí como lo hace en el poema “Paisaje iconoclasta” (Peri Rossi, 2005: 252); en el fondo, nos adentramos en un ámbito ilusorio e irreal, para poder plasmar la transitoriedad, la ajenidad como bien dice la voz poética en “Cercanías (2005: 344): «...–soy la extranjera, la de paso– / es la ciudadanía universal de los sueños». También se puede transgredir desde el aspecto más lúdico del lenguaje literario, provocando cierta ambigüedad tanta como la ironía en un espacio afectivo, cotidiano, íntimo y privado (la cama) que se enlaza con el ámbito público (la gran ciudad) como expresa en el poema titulado “Valor”:

Te dije:

«Se necesita mucho valor  
para tanta muerte inútil».

Pensaste que me refería a América Latina.

No, hablaba

de morir en la cama,

en la gran ciudad,

a los ochenta o a los noventa años.

(Peri Rossi, 2005: 336)

En el poema se confunden dos planos en un diálogo impostado, breve, sencillo donde el “valor” se asocia casi contradictoriamente a una “muerte inútil”, porque creemos que la muerte, así como la vida, han de ser útiles, servir para algo. Y la poeta rompe aquí con el principio de valentía y casi podríamos decir fama, al mostrarnos la soledad de una muerte en la cotidianidad de su vida y con una edad longeva.

Será precisamente el binomio ámbito privado (hogar) / ámbito público (ciudad) el que intente deconstruir la poeta a lo largo de todo su poemario *Habitación de hotel* (2007) como bien muestra su primer poema titulado “Mi casa es la escritura” donde se constituye la escritura como espacio privado y público a la vez, como transitoriedad, como cuerpo, como, en definitiva, identidad fluida: «... siempre en tránsito / como los barcos y los trenes / metáforas de la vida / en un fluir constante / ir y venir...» (Peri

Rossi, 2007: 9). Y vuelve a deconstruir el ámbito privado en el poema “Arqueología amorosa” del mismo poemario, en el que la ciudad cobra vida en el deseo de las amantes que dibujan las líneas arqueológicas que recorren esas calles: «La ciudad está viva / porque en noches de amor / levantamos su plano / arqueólogas del pasado / reconstruimos su historia / pisamos sus ruinas antiguas / contemplamos admiradas / sus templos contemporáneos / y nos amamos en los portales /y nos deseamos en sus tiendas / de todo a cien / y la asediamos / con los ejércitos del deseo...» (Peri Rossi, 2007: 49), la vida cobra importancia cuando el amor entra en la ciudad, en esas dos amantes que se mueven entre el pasado desgastado (“ruinas antiguas”) y el presente simbolizado en esos templos que nos hablan del capitalismo feroz, como ejemplo, “sus tiendas de todo a cien”. Para las amantes la fuerza está en esos paseos por la ciudad de Barcelona, donde contemplan edificios emblemáticos y disfrutan del deseo, de la emoción o de esa excitación previa al hecho consumado de amar.

Peri Rossi nos muestra un ámbito privado, de corte intimista, desde la transgresión, lo lúdico y la cotidianidad. Hugo J. Verani ya nos adelantaba que

recuperar el diálogo natural de los cuerpos, como una actividad más del ser humano y recuperar la palabra, la libertad de escribir del amor con naturalidad, no ha sido una conquista fácil en la sociedad occidental, y menos aún para la mujer hispanoamericana (Verani, 1982: 19).

## 6. EL DESEO EXPRESIVO Y RECEPTIVO

*El deseo no se puede nombrar.*

Peri Rossi, 2005: 28

*Mira, yo creo que sentirse una cosa o sentirse otra son fantasías. Uno se siente uno, y a veces dos, y quince, y veinte.*

Peri Rossi en Dejbord Parizad, 1998: 229

## 6.1. Introducción

Como se adelanta en la segunda cita de Peri Rossi que abre este epígrafe, el tema del deseo va unido inevitablemente al de la identidad. Y tal como hemos visto hasta ahora, la experiencia del exilio y la corporeidad conforman también esta identidad que no es una, sino que puede ser varias (“uno se siente uno, y a veces dos y quince, y veinte”).

Cristina Peri Rossi ha plasmado en su obra, la articulación del deseo a través de su escritura, de la plasmación del cuerpo femenino y de la evidencia del deseo que muestra, a menudo, de manera subversiva (Castro, 2014: 99).

Siendo este aspecto cada vez más evidente en las poetas actuales (la construcción de un sujeto femenino, activo y deseante), la realidad es que a lo largo de la historia no siempre ha sido así. Annalisa Mirizio en un capítulo dedicado a analizar el deseo titulado “¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo” (en Segarra y Carabí, 2000) realiza un recorrido en el que evidencia como desde la perspectiva psicoanalítica freudiana la mujer solo puede “ser deseada” o tener “el deseo de desear” (2000: 99) marcando cómo por muchos siglos la crítica intelectual (filosófica, psicológica...) masculina se ha preguntado por esta cuestión continuamente sin importar la opinión de las mujeres al respecto. Por muchas razones, el deseo de las mujeres ha sido silenciado, por ello cobra especial relevancia que ellas escriban del deseo sin teorizarlo, del deseo propio (Pertusa y Vosburg, 2009) y será un deseo “que genera un sujeto no previsto” (Segarra y Carabí, 2000: 106) ante la visión patriarcal y que marcará el empeño del movimiento feminista, creando nuevos espacios e imaginarios, nuevos lenguajes donde se deseche a la mujer como objeto y sea sujeto, agente, creadora de un deseo tan singular como plural en el reconocimiento de todas las mujeres.

En esta articulación del deseo la crítica lesbiana, sobre todo desde la Teoría Queer, ha aportado en el discurso identitario la configuración del deseo. Susana López Penedo afirma que «la articulación del deseo lésbico ha servido, sobre todo, para hacer visible la realidad de las lesbianas, rompiendo con la idea heterosexual de que las mujeres, si no existe la intervención masculina, carecen de deseo» (2008: 189), de manera que es a través del infringimiento de la norma establecida por la heteronormatividad como

verdaderamente se constituyen en agentes activas del deseo y responden a uno de los modos en los que “una mujer quiere”.

Carmen Domínguez evidencia en su artículo que la homosexualidad es “una práctica trasgresora” (2010: 146) porque se opone a la norma establecida socialmente y afirma que Peri Rossi se desliga de la imposición biológica (sexo) y la imposición social (género) (2010: 154) en sus poemas, como iremos desentrañando a lo largo de este epígrafe. De igual modo, Elena Castro dice a propósito de *Habitación de hotel*: «A través de esta apropiación del deseo, de su escritura, se reescribe el cuerpo femenino, se destruye el discurso amoroso masculino y se reinventa el discurso erótico y el amor» (2014: 99).

El deseo va a plantear en este apartado dos variantes:

La primera gira en torno a cómo el deseo de las mujeres se ha ido evidenciando en nuestra literatura de tal modo que han pasado de ser meros objetos pasivos a sujetos activos en cuanto a su comportamiento sexual y realización de deseos (Coleman, 2013: 50), siendo así: «la inscripción del deseo femenino en la literatura probablemente sea una de las mayores contribuciones de la literatura escrita por mujeres» (Segarra, 2007: 13) tal y como recoge Johana Sabadell-Nieto en un libro que reflexiona en torno al deseo y su representación en la literatura y en el cine, titulado: *Políticas del deseo*<sup>54</sup>. Descubrimos la relación que existe entre deseo e identidad sexual, puesto que nos reconocen los demás, como la misma autora nos dice en el prólogo de dicho libro, «La conciencia de sí existe gracias al otro: me siento “yo” porque quienes me rodean me hacen sentir un sujeto autónomo» (Segarra, 2007: 15) y a su vez, advertimos la pluralidad de identidades, como Cristina Peri Rossi nos repite de un modo u otro en distintas entrevistas, un ejemplo de ello será la realizada por Dejbord y que da inicio a modo de cita este epígrafe.

En una segunda variante se abordará el deseo desde la perspectiva lectora, desde la identificación entre lo que se expresa y lo que se es desde el mundo de la recepción,

---

<sup>54</sup> La editora, Marta Segarra es consciente de que la plasmación de imágenes en torno al deseo de las mujeres va a constituir no sólo una identidad individual, sino también colectiva. De ahí, la relación entre deseo e identidad(es) sexual(es).

parte integrante del proceso creativo, Peri Rossi nos dice que «la literatura no es lesbiana, una mujer es lesbiana» (Pérez-Sánchez, 1995: 59), con ello aportamos un nuevo aspecto desde el punto de vista del sentido de la obra: la lectora es (está) lesbiana, generando con ello una perspectiva diferente que busca libertad y arraigo también en el acto poético.

Teorizar sobre el deseo lesbiano no debería ser esencialista y simplificador, tendríamos que hablar, mas bien, de deseos lesbianos que lejos de resolver una ausencia lo que hace es diversificar contextos, situaciones y pluralidades que cohabitan identitariamente, Elvira Burgos decía que «el deseo en cuanto anhelo de identidad es un modo interrogativo de ser, de cuestionamiento corporal, que hace estallar la identidad como problema» (Burgos Díaz, 2008: 26); máxime cuando «la estrategia más utilizada por el orden patriarcal para intentar controlar y erradicar el deseo lesbiano ha sido la negación de su existencia y, por lo tanto, de su visibilidad» (Norandi en Platero, 2008: 281), la negación del deseo lesbiano, de sus cuerpos, de su erotismo ha sido una constante que diferentes críticas han ido recogiendo a lo largo de sus trabajos –Gracia Trujillo (2007), Olga Viñuales (2002), Elvira Burgos (2000), Elina Norandi (2009), Raquel Lucas Platero (2008)...– y en, todas hay un factor común y es que las mujeres lesbianas hemos crecido en ese orden sexista y que desde el deseo de reconocimiento (Butler 2004: 14) se pretende romper, como Burgos expresa:

Esta identidad transdeseante no ansía desesperadamente el reconocimiento del orden sexista y heterosexista. Es una identidad que se hace fuerte en la idea de activar incesantemente la acción de la crítica y la autocrítica. Su deseo de reconocimiento no queda anclado en el marco de la norma de la que, sin embargo, procede, sino que su deseo desea el reconocimiento de que identidades marginadas, excluidas, despreciadas, patologizadas, son vivibles y dignas de ser amadas (Burgos, 2010: 45-46).

Llegamos, por tanto, a la mirada política de una sexualidad y una identidad contantemente silenciada, que entre una des sus muchas opciones, elige la subversión y la ruptura de la norma heterosexista: «la sexualidad de la mujer lesbiana, en tanto ejercida desde el deseo, es una fuerza subversiva y emancipadora. Sostenemos que luchar por una sexualidad placentera es transgredir, es oponerse, es encarar una lucha

política» (Cordero, Diana 2005:13). Y si Guattari afirmaba que «el deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo» (2006: 256), Mari Luz Esteban evidencia que estas vivencias del deseo solo se construyen «a través de nuestras historias personales» (2003: 16).

Las identidades lesbianas, la salida del armario como liberación, la reflexión de los cuerpos femeninos, la materialización del deseo lesbiano... se configura como una continua exploración del deseo de la diferencia y la pluralidad, cambiante, mudable y transitable, pero un deseo que necesita ser reconocido.



## 6.2. La posición del sujeto activo: escribir el deseo

### *III*

*El deseo es un rostro que esconde muchos rostros.  
Si descubrimos el último  
todavía nos queda el próximo.*

Peri Rossi, 2005: 822

La evidencia de que *ser universal* significa *no femenina* en las artes y en la literatura ha sido estudiado por la crítica literaria en numerosas ocasiones. María Rosal señala que dejar constancia de que la mujer escribe y que forma parte de la sociedad de igual manera que el hombre es tarea ardua, porque «¿Cómo dar voz a quien siempre ha sido silencio, musa, espejo?» (Rosal Nadas, 2006: 381). Y del mismo modo, Sharon Skeefe Ugalde en su “Estudio preliminar” de la antología *En voz alta* expresa que es la “inaudibilidad” lo que ha caracterizado la recepción de la poesía de mujeres: «no es que ellas no canten, sino que no se las escucha» (2007: 26). Cuando se nombra (la poesía de mujeres) lo más frecuente es que se presente en capítulo aparte o como anexo de la masculina a lo que no es ajena una crítica literaria de tintes patriarcales:

La historia literaria no es obra de una mano invisible; en buena medida es obra de una parte a menudo interesada. Se ha escrito en un contexto que devaluaba o acogía con suspicacia todas las contribuciones culturales de la mujer. Quien se pone a escrutar el tratamiento que se ha dado a la escritura de la mujer se tiene que asombrar de hasta qué punto los críticos se muestran cómplices, conscientes o inconscientes, de la perpetuación de la jerarquía de valores característica de nuestra cultura: lo producido por hombres es la norma, lo masculino es lo humano (y no requiere mayor comentario), mientras que lo producido por mujeres es *femenino*, o diferencia, o de grado menor (Quance, 1987: 78).

La mujer ha quedado relegada a la invisibilidad en todas las disciplinas tanto científicas, como artísticas; y es que la universalidad a la que nos enfrentamos gira en torno al

entramado patriarcal, al heterosexismo que funciona como eje y guía, al menos de nuestra sociedad occidental, como acierta a señalar Monique Wittig:

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que los expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del *tú-serás-heterosexual-o-no-serás* (2006: 52).

Se reconocen las trampas del patriarcado en torno a las mujeres recorriendo la historia que ha negado nuestra sexualidad desde diferentes frentes: religión, política, psicología... limitando, controlando, privando de la integridad que se presupone; creando un peligro mucho mayor, el de la autodestrucción que para Adrienne Rich ocurre cuando no se confía en el poder de crear obras importantes, cuando las necesidades de los demás son más importantes que las de cualquier mujer y cuando se busca continuamente la aprobación masculina (1983: 148-149).

Por eso, cuando Inmaculada Pertusa analiza la voz lírica de Cristina Peri Rossi, no solamente busca la visibilidad del encuentro amoroso y/o sexual entre mujeres —al que Verani, llama «experiencia de amor anticonvencional» (1982: 21)—, sino que insiste en que esas experiencias que sobrepasan el aspecto erótico inciden directamente en desaprobando las normas sociales centradas en lo heterosexual; venciendo así, todas las construcciones y constricciones culturales y sociales que entienden como subversión todo aquello que se desvíe de la norma heterosexual como afirma Carmen Domínguez a propósito del poema “3ª Estación: Campo de San Barnaba” (Peri Rossi, 2005: 435):

solo el silenciamiento, la ocultación, la discreción pueden hacer que los poderes que controlan la sexualidad “perdonen” esta conducta subversiva, ya que

entienden esa conducta como “desviación de la norma heterosexual” (Domínguez, 2010: 151).

Siendo así, cuando abordamos el tema de la mujer en la historia es preciso enfocarlo bajo el prisma de este binomio sexo/género, así como el de la identidad sexual. Esta última es importante en el fortalecimiento de nuestro ser para romper los discursos anteriores y actuales que indican, como escribe Lipovetsky que «las mujeres sólo existen por el amor» (Lipovetsky, 1999: 18). No parece posible romper en algunos contextos la sumisión de la sexualidad femenina siempre a merced de la masculina si no se realiza un desmantelamiento del pensamiento heterosexual. Es por ello que entre la crítica parece estar bastante claro que por ejemplo un poema como “4ª Estación: Ca Foscari” (Peri Rossi, 2005: 436) reivindica «el hecho de poder amar “lo que es igual y no lo que impone el discurso heterosexual» (Domínguez, 2010: 151) o como afirma Nora Almada «el deseo entre mujeres se convierte en un juego de espejos que se resiste a la normalidad» (Almada en Norandi, 2009: 60); Arkininstall a este respecto nos dice que «en este poema el amor entre mujeres es percibido al anular todas las jerarquías socialmente creadas» (Kulawik, Krzysztof 2005: 131).

#### 4ª ESTACIÓN: CA FOSCARI

Te amo como mi semejante  
mi igual mi parecida  
de esclava a esclava  
parejas en subversión  
al orden domesticado  
Te amo esta y otras noches  
con las señas de identidad  
cambiadas  
como alegremente cambiamos nuestras ropas  
y tu vestido es el mío  
y mis sandalias son las tuyas  
Como mi seno  
es tu seno  
y tus antepasadas son las mías

Hacemos el amor incestuosamente  
escandalizando a los peces  
y a los buenos ciudadanos de este  
y de todos los partidos  
A la mañana, en el desayuno,  
cuando las cosas lentamente vayan despertando  
te llamaré por mi nombre  
y tú contestarás  
alegre,  
mi igual, mi hermana, mi semejante.

(Peri Rossi, 2005: 436)

Aunque más adelante relacionaremos deseo y construcción de la identidad en este mismo poema es preciso tener en cuenta como dice Parizad Dejbord que en Peri Rossi «se impone el proyecto de **defensa del deseo propio**<sup>55</sup> como estrategia oposicional que se enfrenta a las prohibiciones de la ley simbólica y a los mecanismos constrictivos que regulan la familia y la sociedad» (Parizad Dejbord, 1998:59).

Las relaciones humanas se han forjado en torno a un desequilibrio de poder que surge de la diferencia de sexos, que no son dos (masculino y femenino) pero como si lo fueran, porque están en el imaginario colectivo de la mayoría de las personas. A su vez, respondemos al discurrir propio que nos hace portadoras del conocimiento heredado y transmisoras de un deseo que, como señala Michel Foucault, ha sido convertido en discurso por el poder (1998: 15). La propia Judith Butler en su libro *Deshacer el género* nos hace reflexionar sobre el significado de género y cómo la vida del deseo se imbrica con la construcción de género, porque hay deseos que no se originan en nuestra individualidad, en nuestra soledad, sino que dependen de un reconocimiento social que los valide como tales (2006: 14).

Esta estrategia social parte del modelo heterosexual que ha construido un entramado, un tejido discursivo que no nos permite identificar imágenes, códigos, metáforas que

---

<sup>55</sup> El énfasis es mío.

atiendan a la pluralidad afectivo sexual, simplemente porque no se nos han mostrado; y, si en algún momento histórico se hizo, los discursos (médicos, psicológicos, religiosos...) fueron modelados y tergiversados en su mayoría por hombres para hacerlos desaparecer.

Es por ello que este epígrafe responde a una reflexión sobre el “deseo” como una de las emociones que se posiciona desde el ser mujer, como sujeto político, abandonando, de esta manera, la tradicional posición de objeto impuesta a la mujer por el poder heterosexista perpetuada a través de la educación y el entorno cultural en el que vivimos.

En el poema “El deseo de las mujeres” (*Aquella noche*, 1996) se muestra con claridad esa disonancia entre el masculino, presente en su amigo Ticas y lo femenino; o, como afirma María Jesús Fariña Busto: «El otro, por su parte ha construido al sujeto femenino sin conocerlo y sin comprender su placer» (2003: 246), es evidente que como se indica al final del poema lo masculino no ha alcanzado en muchas ocasiones a conocer el deseo femenino:

#### EL DESEO DE LAS MUJERES

La mujer que viene a visitarme  
¿quiere un prólogo o un orgasmo?  
«Es confuso el deseo de las mujeres»,  
dice mi amigo Ticas  
Está sola  
es verdad que la amaron algunos hombres  
(que no usaron, en la cama, el verbo amar,  
considerado cursi:  
sólo aman las mujeres  
y ellos eran machos, muy machos)  
[...]  
Él quiso publicar un libro  
él quiso muchos orgasmos  
Pero no sabe qué desea esta mujer.

(Peri Rossi, 2005: 660-661)

Se hace necesario precisar que partimos de la significación de *deseo* no desde el punto de vista de la crítica psicoanalítica, ya que nos volveríamos a introducir en el ámbito conceptual de lo sexual como punto de partida, sino que remitiremos a la tradición hegeliana, tal y como la recoge Butler, que afirma que todo deseo es

un deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento (...) Los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables. Y, en ocasiones, los mismos términos que confieren la cualidad de “humanos a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus, produciendo así un diferencial entre lo humano y lo menos que humano” (1999: 14).

En ese reconocimiento no quedan al margen, ni nuestra identidad sexual ni la percepción de la sociedad. Así pues, se evidencia la siguiente cuestión: ¿es el deseo, un deseo construido desde el entramado heterosexista y patriarcal? La poeta cree tenerlo bien claro en el poema “Fracaso del mercado” donde nos ofrece una panorámica de la sociedad capitalista en la que vivimos y de cómo el deseo puede llegar a escaparse de aquello que sí podemos asegurar:

#### FRACASO DEL MERCADO

Es muy difícil venderme alguna cosa  
ando siempre con los mismos pantalones  
una chaqueta —de preferencia blanca—  
y blandos mocasines  
Soy un fracaso para los vendedores  
no aseguro nada:  
ni la puerta de mi casa  
ni los muebles

—auto no tengo—  
y en cuanto a asegurarme la vida,  
sería muy difícil:  
fumo demasiado  
escribo demasiado  
amo demasiado  
No insistan, señores:  
el deseo  
—ese deseo que siento por ti—  
nadie puede asegurármelo  
Ni siquiera yo misma.

(Peri Rossi, 2005: 677)

El poema de tintes autobiográficos, refleja la poca importancia para la poeta que genera el comprar o asegurar los objetos en esta sociedad del siglo XXI, se constituye de esta manera en una “rara avis” de la sociedad en la que vivimos. El valor y el sentido para Peri Rossi se encuentra en el deseo constituido desde la individualidad, desde la soledad y que probablemente, sea invalidado por la mayor parte de la sociedad occidental actual. A pesar de que es válido para la autora, aunque nadie le otorgue valor (“nadie puede asegurármelo”), avanza en este discurrir al plantear que ni siquiera nosotras mismas somos capaces de asegurar lo que sentimos por otras mujeres, es algo que se escapa de toda lógica humana, que fluye, que es valioso, solamente mientras existe.

Siempre que nos cuestionamos en torno a la sexualidad y a las relaciones que establecemos subyace un deseo. En ese deseo está implícito el poder preguntar, conocer y abrazar la realidad aportándole un sentido. Dicho sentido nos aportará una manera determinada de conocer el mundo que nos rodea lo que conlleva un posicionamiento. Como recogen Marta Segarra y Àngels Carabí, recuperando el pensamiento de Gayatri Spivak, las posiciones no son fijas ya que «nuestro yo puede ocupar diversas posiciones: estar lesbiana» (2000: 137). A su vez, este posicionamiento se construye socialmente puesto que «[e]l otro está en mí y debo saber y poder reconocer los lugares en los que con más o menos consciencia puedo ocupar, ocupo o puedo estar ocupando»

(2000: 137). Se hace imprescindible por tanto, no sólo el reconocimiento de un sujeto activo y plural, sino que la(s) mujer(es) han de posicionarse en el rechazo a la pasividad a la que fue(ron) sometida(s) por la mirada masculina –«Los ciegos no pueden amar a las mujeres / porque no ven las palabras, bajo las que ellas andan / disfrazadas» (Peri Rossi, 2005: 58)– lo mismo ocurre en el siguiente poema que comentamos y en donde Carmen Domínguez hace explícito que: «Lo que nos propone la hablante lírica no es sólo una imagen de la mujer como sujeto, activa, desfilando por las calles de Nueva York, sino que además aparece inmersa en un proceso de liberación personal transgrediendo la norma» (Domínguez, 2010: 150).

A los poetas que alabaron su desnudez  
les diré:  
mucho mejor que ella quitándose el vestido  
es ella desfilando por las calles de Nueva York  
—Park Avenue—  
con un cartel que dice:  
«Je suis lesbienne. I am Beautiful».

(Peri Rossi, 2005: 249)

Carmen Domínguez (2010: 150) manifiesta en el comentario a este poema que percibimos claramente cómo la voz lírica, la poeta, manifiesta el “orgullo de ser lesbiana” y de “asumir el lesbianismo como goce”. Lejos está la posición de Kaminsky que como recoge Parizad Dejbord (1998:72) evitará el establecimiento de una “identidad estable”: «Si, como indica Kaminsky, Cristina Peri Rossi no ha afirmado hasta la fecha “Yo soy lesbiana”, es muy poco probable que lo haga en el futuro. La escritora, sistemáticamente, se resiste a la categorización».

No se cuestiona que el ocupar una identidad fija facilita y aclara los conceptos, pero desde la crítica literaria feminista, y, sobre todo, desde la crítica literaria feminista lesbiana se abre un abanico multidisciplinar al que debemos atender y prestar especial atención a la segunda advertencia de Spivak recogida por Segarra y Carabí sobre la necesidad de cuestionarnos no sólo desde «qué lugar hablamos» sino también



«preguntarnos desde qué lugar nos escuchan y cómo nos escuchan» (2000: 138). En este sentido Inmaculada Pertusa es clara:

las autoras son portadoras de discursos que presentan a la mujer ya no como objeto sino como sujeto de deseo [...] la mujer puede reconocer a otras mujeres en calidad tanto de sujetos como de objetos del deseo femenino.

[...]

no se trata sólo de presentar la temática lesbiana como una «defensa del amor libre», sino de emplear la opción de las relaciones lesbianas como un medio para hacer ver que la mujer también tiene el poder de acceder al deseo desde la posición de sujeto, y no únicamente desde el objeto del mismo (Pertusa Seva, 2005: 31).

El deseo de desterrar el pensamiento heterosexual obligatorio no es algo nuevo, Gayle Rubin, Monique Wittig, Adrienne Rich y la misma Judith Butler, que lo identifica como *la matriz universal*, han aportado suficiente literatura para hacernos reflexionar y para producir cambios que ocurren, aún hoy, no con toda la fuerza necesaria. En Cristina Peri Rossi podemos leer a un sujeto enunciador posicionado e identificado como sujeto activo y deseante y que nos hace receptoras libres de un imaginario en torno a las mujeres, pocas veces expresadas con tanta sencillez, humor y claridad. En el siguiente poema (*Diáspora*, 1976), Peri Rossi enfatiza la construcción social de la mujer heredada durante siglos como ser predestinado a satisfacer las “necesidades” del hombre:

Vienes fabricada  
por veinte siglos  
de predestinación  
en que te hicieron así  
los hombres anteriores  
para amarte según sus necesidades  
e imperios  
y esa tradición  
si injusta  
y violatoria  
no es, en resumen,

el menor de tus encantos.

(Peri Rossi, 2005: 219)

Es la rebelión de las mujeres, es su resistencia y la negativa a ser tratada como objetos lo que hace que el sujeto lírico que crea Peri Rossi intente romper con el orden anclado y caduco que representa el patriarcado, como ya comentamos en el poema de *Diáspora*, (Peri Rossi, 2005: 208) y en el que vemos como emplea la palabra “objeto” en varias ocasiones y cómo la poeta entiende que sólo escribiendo es capaz de romper esa tradición, norma o convencionalismo.

La resistencia es clara y el desafío existe, como en el poema “La Bacante IV” (Peri Rossi, 2005: 226), en el que nos habla de una criada de cara de ninfa y cuerpo de varón que acabará vistiéndose de este último; o, en el siguiente poema titulado “Diáspora” (227): «[...] con aquellas ropas que desafiaban las normas / pero eran otras normas / las normas de la diferenciación [...]».

No obstante, el resultado de esta mujer-objeto creada como deseo masculino es apropiado por una voz poética femenina que reconoce la imposibilidad de separar el propio concepto de “mujer” del sistema de opresión “injusta” y “violatoria” desde el que se nutre. Parece Peri Rossi rescatar la concepción wittigiana, según la cual, la categoría de mujer se origina como producto de un sistema de pensamiento heterosexual del cual es inseparable.

De este modo, no sólo el heterosexismo, sino también el sexismo se perpetúa socialmente y se incorpora a nuestra vida. Toda la sociedad se encarga de difundir insistentemente, a través de todos los instrumentos disponibles (publicidad, series televisivas, fiestas sociales y familiares...) los roles que mujeres y hombres han de repetir y, por tanto, perpetuar.

Meri Torras nos dice que «los sujetos *somos* un proceso por los enredos pluridireccionales de los discursos de poder/saber» (Torras, 2007: 22) y nuestra labor ha de ser mostrar y demostrar repetida y machaconamente esos mecanismos de poder que aparentan ser prácticas naturales, pero no lo son.

Y es por eso que A. Rich en su libro *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, ya desde el prólogo nos indica que lo escribió para «animar a las feministas heterosexuales a analizar la heterosexualidad como institución política que debilita a las mujeres» (Rich, 1980: 15).

Con ciertas dosis de humor Cristina Peri Rossi lo refleja en su poema «Una historia de revoluciones» donde encontramos esos *enredos pluridireccionales* que nos configuran como personas:

De joven quería cambiar  
el mundo. Se hizo guerrillera,  
pero comprendió que para cambiar el mundo  
había que cambiar a los hombres.  
Consiguió sobrevivir  
y se hizo feminista,  
pero comprendió que para ser feminista  
era necesario cambiar a las mujeres.  
Entonces, abrazó una religión.  
Pero religiones había muchas,  
de modo que pronto se cansó.  
Ahora, se limita a cambiar  
el canal de la televisión.

(Peri Rossi, 2005: 673)

Sin caer en la inanidad, describe el proceso de muchas biografías femeninas; o quizás: tener el valor de ser diferente, en ocasiones, se queda sólo en eso, deseo. Pero en ese deseo de hacer presente lo ausente, de obviar lo común y poner nombre a lo “extraordinario”, la poeta vuelve a jugar con el lenguaje y nos deja el poema «Contra lo ordinario»:

Nadie ha podido demostrar hasta ahora  
de manera fehaciente  
que los pequeños deseos  
son más fáciles de conseguir que los grandes.  
Sólo se ha podido demostrar  
de manera fehaciente  
que son más numerosos.

(Peri Rossi, 2005: 789)

Una invitación a no soñar con grandes acontecimientos, sino que el deseo de una tarea pequeña reconocida y aceptada puede suponer mayor esfuerzo, sí, pero también mayor gratificación. Sin obviar la carga irónica que se desprende, ya que a veces, tener esos pequeños deseos, tampoco garantiza que se puedan cumplir.

Así que, por qué no dar un paso más y *cruzar el puente*, sabedoras de que nos mirarán, pero aún más importante, nos reconocerán, sin necesidad de justificaciones biológicas, religiosas o políticas. Es un deseo que se quiere hacer realidad, que se hace realidad discretamente, torpemente o violentamente en miles de ocasiones. Ya Foucault argumentó «que los deseos no son entidades biológicas preexistentes, sino que, más bien, se constituyen en el curso de las prácticas sociales históricamente determinadas» (Rubin, 1989: 14) y que de esa forma nos “evalúa” la sociedad, una evaluación limitada al discurrir heterosexual. Cristina Peri Rossi rompe en este poema, “3ª estación: campo de San Barnaba”, con los prejuicios sociales, porque el deseo de dos semejantes es mucho mayor que cualquier lógica heteropatriarcal:

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

Sobre los canales ha llovido una lluvia fina de algodón;  
nadie sabe el nombre de estas mariposas blancas  
que vuelan sobre los ríos de Venecia  
como plumas  
que cubren las aguas y los puentes.  
Y el vaporetto se desliza suavemente  
entre estas flores blancas sin tocarlas  
rozándolas apenas  
como ronda el deseo en pos de ti  
en pos de mi

densa película que nos unta

enardeciente,  
húmeda,  
dual y semejante.

(Peri Rossi, 2005: 435)

El poema sugiere la relación amorosa, y por tanto subversiva, del sujeto poético femenino hacia un tú también femenino. El deseo y el amor lesbiano quizá no sea tan diferente al heterosexual, “las mariposas”, metáfora del enamoramiento simbolizan de igual manera, no distingue ni sexo ni género, se confunde entre “todos los normales”; lo que sí es diferente es cómo lo perciben los demás, cómo buscan esa discreción y cómo los discursos patriarcales (“sin necesidad de llamar al...”) hacen que esa homofobia siga latente.

Nos preguntaremos, si este simple hecho, pasear juntas de la mano, es importante para entender el deseo de las mujeres lesbianas. Desde un punto de vista crítico, la respuesta es afirmativa puesto que confiere identidad y visibilidad, que son los primeros pasos para adquirir la aceptación y romper con el etiquetaje y el marcaje férreo de la sociedad. La antropóloga Olga Viñuales realiza un espléndido trabajo en torno al lesbianismo y analiza aquellos estereotipos distorsionados y simplificados en muchas ocasiones por la realidad social y reitera la importancia de saber cómo somos vistos por los demás:

La identidad tiende a «explicarse en términos de conciencia de la diferencia y del contraste» (Pugadas, 1993). Esta conciencia surge de la interacción entre individuo y sociedad. Es una conciencia moral, ya que el valor que damos a la pregunta *¿Quién soy yo?* proviene del valor que los demás asignen a la respuesta. En la relación cotidiana interactuamos con los demás basándonos no tanto en lo que somos realmente, sino en nuestros pensamientos sobre nosotros mismos y los demás (Viñuales, 2002: 111).

Las recreaciones del deseo son múltiples y pluridireccionales, ¿reflejo de una sociedad o reflejo de una identidad? Aparecen y se difuminan, se resignifican una y otra vez, pero están ahí aportando sentidos varios a las personas y su forma de vivir la sexualidad, el mundo.

Es por ello que en los poemas de Peri Rossi nos encontramos con una mujer que conoce lo que es naufragar que, como bien indica Inmaculada Pertusa, «simboliza la necesidad de una huida, de abandonar el espacio limitado de la sociedad y adentrarse en un mundo donde la mujer pueda dedicarse a experimentar los sentimientos que hasta ahora había reprimido e ignorado» (2005: 126), conoce el arte de la pérdida (Peri Rossi 2005: 326-327) en parte por el exilio, o simplemente por no querer sentirse de ningún lugar, la misma autora expresa en la entrevista a Claudia Pérez ese deseo de “no pertenencia”:

El ser humano tiene dos anhelos: el de pertenencia y el de libertad, y añora uno u otro [...] y mi curiosidad ilimitada me llevó a poner en tela de juicio todas las identidades. Adoré Montevideo, y me tuve que ir. Adoraba dar clases, y tuve que dejar [sic]. Y la diferencia de conducta sexual siempre ha sido un estigma, mucho más en el Montevideo de mi juventud. Pero creo que es preferible la no pertenencia a la pertenencia. [...]

He tenido que padecer muchas de esas dificultades identitarias. Por ejemplo para los españoles soy una escritora uruguaya y para los uruguayos una escritora española (Peri Rossi en Pérez, 2014).

Aún así y a pesar de que a la poeta no le gustan las categorizaciones, las etiquetas, porque efectivamente llevan a una «percepción unívoca y reduccionista del “ser”» (Dejbord, 1998: 52), sus poemas alcanzan el erotismo que siempre es subversivo pero

mucho más si se reconoce el amor lésbico: «Este último pone en peligro el sistema político y económico creado desde la perspectiva dominante heterosexual» (Seydel, 1996: 396).

Para la poeta, dos imágenes atraviesan de manera reiterativa alguno de sus poemarios, una es el arte de la navegación, navegar «equivale a poseer a la mujer» (Narváez, 1988: 79), así lo recoge sobre todo en sus poemarios *Descripción de un naufragio* y *Lingüística general*; en este último, en su segunda parte titulada “Cuaderno de navegación” encontramos el siguiente poema

### BITÁCORA

No conoce el arte de la navegación  
quien no ha bogado en el vientre  
de una mujer, remando en ella,  
naufogado  
y sobrevivido en una de sus playas.

(Peri Rossi, 2005: 410)

El significado del título ya es relevante, ya que ese cajón siempre va al lado del timón, símbolo claro de querer guiar la vida personal. También, en ese cajón siempre está la brújula para no perdernos y guiarnos adecuadamente. Ya el título nos aporta que es en torno a una mujer donde ella quiere vivir, no importa cuántos hayan sido los naufragios ni las veces que haya que sobrevivir, el arte de la navegación tiene nombre femenino.

Y la segunda, el mundo de lo sagrado, presente de manera evidente en su primer poemario *Evohé* (1971), en el que integra el erotismo y el mundo de la pasión más virulenta como un deseo de humanizar (o sacralizar) el amor homosexual; también en *Lingüística general* encontramos esa pertenencia del amor lesbiano y sublime al mundo de la divinidad y del que Carmen Domínguez señala que

la subversión que Cristina Peri Rossi proclama incluso desde la irreverencia religiosa, atacando al mismo tiempo al poder religioso que ha ejercido un fuerte

control sobre la sexualidad y que ha mantenido una postura decididamente represora contra todas las manifestaciones homosexuales (2010: 151).

es otra de las posturas a tener presente en la escritura de la poeta. El poema al que nos referimos es bastante explícito a este respecto:

#### DOLCE STIL NUOVO

Si has sido hecha  
a imagen y semejanza de Dios  
he de decir  
que mucho más que al Padre,  
amo a la hija imperfecta.

(Peri Rossi, 2005: 421)

Y en esa irreverencia hacia la divinidad se sitúa la poeta en su poema “La extranjera” (Peri Rossi, 2005: 528) en el que la voz lírica opondrá ese «bautismo natal» al que se refiere en el primer verso a la «identidad», seña que cierra el poema con una carga significativa importante y del que Ute Seydel nos dice: «... ajena a la creación divina y se mueve en ella como una intrusa. El ser extranjero es la condición “per se” de la mujer dentro de la sociedad patriarcal [...] Por tanto ella experimenta también el discurso masculino como algo ajeno» (1996: 400).

En este mismo poemario *Babel bárbara* encontramos más adelante un poema titulado “Identidad” que cuenta con un solo verso que dice así: «Te nombro, luego existes» (Peri Rossi, 2005: 581). Según Ute Seydel «Babel reivindica el derecho de las mujeres de participar en la creación del lenguaje y en el “gozo de nombrar”» (Seydel, 1996: 402). La poeta nombra una realidad y con ello le da existencia, proceso clave a la hora de visibilizar, de salir del armario dentro del colectivo Lgbti. Y, es que, como bien afirma Carmen Domínguez cuando reflexiona sobre las relaciones de poder y control en torno a la homosexualidad y que previamente ya había sido tratado por Foucault



Peri Rossi subvierte el decreto de prohibición y silencio que se había aplicado a las sexualidades periféricas como la homosexualidad y el incesto. Nombrándolas restituye su existencia y les devuelve una entidad que les pertenecía y les había sido negada (Domínguez, 2010: 145).

En el poema titulado “Condición de mujer” del que «según la autora es su declaración de identidad» (Acebrón, 2007: 18) encontramos varios aspectos que ya se han evidenciado, el primero es cómo este sujeto femenino ha interrumpido al orden establecido, al sistema fijado y marcado desde la heteronormatividad (versos 1-8); el segundo es cómo Peri Rossi juega en su escritura de manera consciente con la ambigüedad sobre la atribución genérico sexual (vv. 9-12) y la tercera y última podría ser una clara definición de lesbiana (vv. 22-25), para terminar rechazando una vez más el orden canónico

#### CONDICIÓN DE MUJER

Soy la advenediza  
la que llegó al banquete  
cuando los invitados comían  
los postres

Se preguntaron  
quién osaba interrumpirlos  
de dónde era  
cómo se atrevía a emplear su lengua

Si era hombre o mujer  
qué atributos poseía  
se preguntaron  
por mi estirpe  
“Vengo de un pasado ignoto –dije–  
de un futuro lejano todavía  
Pero en mis profecías hay verdad  
Elocuencia en mis palabras

¿Iba a ser la elocuencia  
atributo sólo de los hombres?  
Hablo la lengua de los conquistadores  
es verdad,  
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen”

Soy la advenediza  
la perturbadora  
la desordenadora de los sexos  
la transgresora

Hablo la lengua de los conquistadores  
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.

(Peri Rossi, 2005: 598-599)

Es inevitable recordar en este poema los versos de Sor Juana Inés de la Cruz en los que cuestiona la razón masculina, como en su famosa redondilla cuyo comienzo es: «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis» (de la Cruz, 1968: 177-178) en el que desbarata la elocuencia de aquellos intelectuales que adoptan una postura hipócrita, egoísta e incluso burlona ante las mujeres, aquellos que por un lado “solicitan” y por otro “acusan”. Y así, Peri Rossi recoge el testigo de Sor Juana Inés de la Cruz en estos versos: «¿Iba a ser la elocuencia / atributo de los hombres?» apostando por la autoridad de la(s) mujer(es): «Hablo la lengua de los conquistadores / pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen» así, acaba el poema, previamente hace toda una declaración de la identidad que nos configura como mujeres con palabra, con voz: «Soy la advenediza / la perturbadora / la desordenadora de los sexos / la transgresora» transformando con ello el imaginario patriarcal que nos configura desde antaño.

Volvemos a la condición de extranjería<sup>56</sup>, de ese estar fuera de, de vivir en los márgenes, para evidenciar, una vez más, que dicha posición identitaria es el hilo conductor de su producción poética, de su sentir y significarse desde el lesbianismo, por ello el poema “Berlín, 1980 III” (*Europa después de la lluvia*, 1987) se carga de atracción erótica al observar la complicidad en sus miradas, se llena de deseo entre mujeres:

### BERLÍN, 1980 III

He olvidado el nombre de esa *konditorei* de Berlín  
donde te gustaba comer pasteles de manzana.  
En cambio recuerdo el óvalo de los espejos  
la luz mercurial de la tarde  
el temblor del viento en los cristales  
y la complicidad de nuestra mirada de extranjeras.

(Peri Rossi, 2005: 500)

La carga erótica puede llegar a ser de tal intensidad que parezca que se ha sobrevivido a una catástrofe o a una guerra, de tal intensidad que se vive tal y como titula el poema, como una pasión

### LA PASIÓN

Salimos del amor  
como de una catástrofe aérea  
Habíamos perdido la ropa  
los papeles  
a mí me faltaba un diente  
y a ti la noción del tiempo  
¿Era un año largo como un siglo

---

<sup>56</sup> En el poema “Extranjera” (Peri Rossi, 2005: 801), Peri Rossi habla de esa dificultad de tener una identidad fija (Acebrón, 2007: 32) y Claudia Pérez (2007) vuelve a insistir en la imposibilidad de “identificación total” aunque la voz lírica se encontrara en un bar gay.

o un siglo corto como un día?  
Por los muebles  
por la casa  
despojos rotos:  
vasos fotos libros deshojados  
Éramos los sobrevivientes  
de un derrumbe  
de un volcán  
de las aguas arrebatadas  
Y nos despedimos con la vaga sensación  
de haber sobrevivido  
aunque no sabíamos para qué.

(Peri Rossi, 2005: 573)

Ya María Rosal le dedicó un epígrafe extenso al amor y al erotismo en su tesis y deja constancia de que el erotismo femenino pasa a ser

Uno de los aspectos más significativos a partir de los años ochenta, en cuanto a la toma de postura de nuevos sujetos líricos femeninos, se manifiesta en la expresión textual del amor y del erotismo. La independencia que como sujetos autónomos van adquiriendo las mujeres tiene su correlato en la enunciación poética (Rosal, 2006: 672).

De este cambio en la poesía de mujeres, tanto Ana Rossetti como Cristina Peri Rossi se constituyen en las adalides en el panorama español a partir de los años ochenta de la subversión por medio del erotismo, aunque los poemas de Peri Rossi cuentan con una doble transgresión al enmarcarse dentro del amor entre mujeres, rompiendo así, por completo todo el entramado heterosexista. Marcela Lagarde considera el lesbianismo como un «erotismo entre mujeres, transgresor del orden de la sociedad y del cosmos» (Lagarde, 2006: 241)

## LEY DE GRAVEDAD

Te amo con la inmutabilidad de las leyes físicas.

La tierra atrae a los cuerpos  
como tú me atraes hacia tu centro.

Igual que las piedras  
caigo sobre ti desde mi altura.

(Peri Rossi, 2005: 575)

Podríamos decir que la identidad se manifiesta a través de la consecución de nuestros deseos y que esos deseos llegan a transgredir la heteronormatividad en el caso de un sujeto activo femenino y/o lesbiano, como bien expresa Ángel Loureiro: «El lesbianismo, por consiguiente, funciona como deseo, placer y posibilidad; como un deseo que transgrede las fronteras convencionales, no sólo las fronteras entre una misma y los demás sino también los límites en torno a la “identidad” en sí» (1984: 368).

## HUMILDAD

Nunca he pretendido que una sola idea  
explicara la diversidad del mundo  
ni un Dios  
fuera más cierto que numerosos dioses  
Nunca he pretendido que la psicología  
excluyera a la biología  
ni que tener un sexo  
excluyera al otro.

Nunca he pretendido que una sola persona  
colmara todos mis deseos  
ni satisfacer todos los deseos  
de una sola persona.

Nunca he pretendido vidas anteriores  
ni vidas futuras:  
no creo haber sido

nada más que lo que soy  
y eso, a veces,  
con grandes dificultades.

(Peri Rossi, 2005: 658)

Peri Rossi rechaza una concepción fija y monolítica en torno a la diversidad del mundo, critica ese modo anclado de entender la vida que ha asumido la religión, la psicología y el patriarcado como sistema dominante. Nos presenta con naturalidad y sencillez su modo de abordar el deseo, desestabilizando la concepción tradicional en torno al tipo de relaciones (monógamas) que establecemos; su deseo no es normativo. Va forjando su identidad desde el presente, como sujeto activo y deseante, sin por ello deje de ser consciente de las múltiples realidades que nos atraviesan.

### 6.3. La posición de una lectora activa: leer el deseo

Peri Rossi afirma que «la literatura no tiene sexo, no tiene cuerpo, pero sí lo tienen quienes la leen, quienes la escriben» (Peri Rossi en Mora Varcárcel y García Morales, 2003: 13). Podemos decir que, si las diferentes miradas pueden llegar a configurar las distintas identidades que nos configuran a nivel socioafectivo, por qué las diferentes lecturas no van a configurar los diferentes textos que leemos a nivel identitario. Si en el epígrafe anterior prestábamos atención a “quién escribe”, en este nos centraremos en “quienes leen” y de manera más certera o concreta en mi ser como lectora, otra de las identidades que nos configura.

Tanto la lectura como la escritura «no son procesos neutrales» (Sánchez Dueñas, 2009: 176) y esto nos lleva a entender el texto dentro de una serie de experiencias sociales, políticas o culturales semejantes y/o diferentes para escritores y lectores. Hay dos formas de acercarse a la literatura, la primera de ellas es para buscar la conformación de una identidad y la segunda, justamente para todo lo contrario, para evadirse por un instante (al menos lo que dura la lectura) de nuestra propia identidad (o identidades), es decir, existe un deseo de identificarnos o de confrontarnos a nosotros/-as mismos/-as en ese proceso de lectura activa. Así, el juego de perspectivas desde las que se posicionan escritora y lectores puede ser tan polivalente e intercambiable como en el siguiente poema en el que nos encontramos a la autora en las funciones de voz poética y lectora al mismo tiempo dando paso al ejercicio de implicación con esos lectores potenciales que realizan el mismo ejercicio de búsqueda:

En las páginas de un libro que leía, perdí a una mujer.  
En cambio, a la vuelta de la esquina, he hallado una  
palabra.

(Peri Rossi, 2005: 55)

Y esa lectura activa desde la crítica feminista lesbiana tendrá presente la construcción sexo/genérica, la visibilización de la mujer lesbiana... algo que ha olvidado la crítica de

la recepción canónica, como ha olvidado las diferentes lecturas entre hombres y mujeres o ignorado los conflictos de raza y clase, por poner solamente algún ejemplo. Aún así

la crítica feminista, que defiende una teoría de la lectura atenta a la variante de género, es considerada una forma de lectura sesgada ideológicamente, y mientras *que la perspectiva del crítico hombre es asumida como sexualmente neutra, la lectura feminista es vista como un caso de defensa especial y un intento de forzar el texto con un molde determinado* (Culler en Suárez Briones, 2002).

Lo que para la crítica feminista es una lectura atenta y activa con la identificación del sujeto mujer o mujeres, la crítica literaria canónica se autoimpone la neutralidad como rasgo característico. En el siguiente poema vemos como el sujeto mujeres identificado en esas “amadas” toman un papel activo, dándole voz a sus palabras, rompiendo con el retablo tradicional en la que cumplían un papel pasivo como puede ser la acción de dormir. El sujeto poético se reconoce como “el escriba” forzando de un modo u otro la cuestión de si en la antigüedad no existían mujeres escritoras ya que este poema nos deja veladamente la presencia de la figura de Safo desde una lectura subjetiva, personal y política:

### PAISAJE CLÁSICO

Cuando las amadas pueblan con palabras cotidianas  
el retablo donde solíamos dormir

bueno es ser el escriba de las amadas  
y seguir la huella de sus pies desnudos  
humildemente recoger esa gota de miel  
que destilan sus labios o la toalla.

(Peri Rossi, 2005: 254)

Es en este ejercicio de lectura y re-lectura donde se construye todo el aparato crítico de la poesía de Peri Rossi, tendríamos que volver cada vez más a reconocer en la poesía su cercanía con la filosofía como ella misma afirma en una entrevista, es decir, saber desde dónde estamos dispuestos a no hacer generalizaciones y a admitir lo singular porque el



ser humano es: singular y plural, permanente y cambiante; es, en definitiva, saber posicionarnos y/o situarnos:

Porque hay un momento en que tenemos que aceptarnos a nosotros mismos como complicados, como cambiantes, como de una identidad que permanentemente se está formando, a pesar de todos los deseos y de todas las presiones para clasificar [...] No se puede explicar un texto desde un solo lugar. Cada texto es diferente y en cada texto habrá miradas, sobre todo, porque lo bueno del texto está abierto a la mirada y a la lectura, y a la relectura... (Peri Rossi en Pérez Sánchez, 1995: 66).

Es así que un texto puede ser muchos textos a la vez y que la poesía no representa una realidad objetiva, aséptica, infranqueable o inmóvil, sino que “evoca” de manera melódica aquello que las palabras representan. Y, como en este poema podemos percibir, a veces olvidamos aquello que leemos y que forma parte de nuestro conocimiento compartido quizá porque no sea necesario recordarlo y encasillarlo en compartimentos encajados. Con nuestras lecturas vamos aportando nuevos significados, nuevas miradas a la experiencia de ser y estar en el mundo a través de la historia. Por último, señalar cómo la autora resuelve en indicar el masculino y femenino para la acción de leer (“lector” y “lectora”) por un sentido universalizador e integrador a la par que consciente de la diferencia entre las dos miradas:

## VII

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  
–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,

lectora,

haces ahora.

(Peri Rossi, 2005: 375)

Expresado también en este otro poema de manera más directa, y que como bien afirman Sandra Gilber y Susan Gubar: «la mujer poeta, incluso más que la novelista, supone una amenaza para el orden heteronormativo y la estabilidad del binarismo de género...» (Castro, Elena 2014: 10):

## GÉNERO

Poderosa ley gramatical

obliga a pluralizar en masculino

allí donde el género femenino predomina

pero no es el único absoluto

Contra este despotismo

sentimiento primario de justicia

justifica si yo, al escribir,

especifico: lector,

lectora.

(Peri Rossi, 2005: 712)

Somos los sujetos activos tanto en el proceso de escritura como en el de lectura aquellos que con nuestra mirada construimos una visión del mundo y de los seres humanos de

manera plurisignificativa. Verani ya decía de la poesía de Peri Rossi que era «una escritura plural» (Verani, 1982: 22); desde la crítica literaria feminista también defendemos esa lectura plural y enriquecedora.

## XIX

La práctica literaria  
o la lectura crítica pluridimensional  
no pueden explicar, en definitiva,  
por qué la imagen de la realidad  
como la fotografía  
tiene ese gramo de metafísica  
que falta a la realidad sin imagen  
[...]

(Peri Rossi, 2005: 390)

Encontramos a lo largo de la poesía de Peri Rossi manifestaciones que desvelan el carácter unidireccional de otros discursos literarios tradicionales, a los que la autora, como bien dice Narváez, intentará buscar otras formas de interpretación, quebrando o rompiendo con esa lectura pasiva «manifestación irreverente contra los discursos logocéntricos de voces poéticas imperiales monológicas» (Narváez, 1988:85).

## XXV

Irresistible trama de sobreentendidos  
que permiten descubrir en un texto de Borges  
diez mil textos anteriores  
[...]  
y que convierten una lectura, una visión,  
en múltiples lecturas, múltiples visiones.  
[...]

(Peri Rossi, 2005: 397)

En este sentido transgresor, que rompe con los discursos canónicos, Cristina Peri Rossi es consciente también del poder activo que tiene el lector o la lectora, tanto que el proceso de identificación es bidireccional y forma parte del proceso de descodificación en la actividad lectora, por eso nunca leemos los textos y nos aportan el mismo sentido, porque en ello va el deseo y la identificación/interpretación que le queramos asignar, esa es nuestra “tarea” como así se recoge en su poema

#### LECTURA

No saber qué dice cuando dice  
ni qué calla cuando calla  
es el secreto de tu deseo,  
estratagema con la que te envuelve  
como la araña a la mosca,  
pero descifrar es tu tarea.

(Peri Rossi, 2005: 588)

Una tarea activa porque el proceso lector así lo exige, nuestra tarea exegética determina al fin y al cabo el mensaje, la misma autora lo reconoce en el poema “Mensajes” (2005: 715), en la que la escritora lanza la botella al mar y los lectores y lectoras recogen esa botella, pero que en el momento en el que están leyendo el mensaje; «...quien envió el mensaje / está ya en otra cosa». Miguel Riera recoge, en una entrevista a la escritora, una reflexión en torno a la identificación entre la expresión y recepción bastante clarificadora por parte de la autora:

tú planteas una identificación entre una manera de expresarse y una manera de ser. “Sé de lo que hablo”, podría decirse. Pues no. “Soy quien me oye”. Lo que yo digo lo determinas tú, de la misma manera que lo que tú dices lo determino yo. Lo que yo escribo no lo determino yo, lo determina el lector. Sólo es mío el libro que

yo escribo, un ejemplar. Pero en el momento en que lo lees es tu libro, es tu **lectura** (Peri Rossi en Riera, 1996: 19)<sup>57</sup>.

Tanto escritura como lectura van a suponer un proceso de identificación de la vida con los deseos y pensamientos de modo individual y social ya que ambas actividades parten de nuestro conocimiento aprehendido en el mundo en el que nos hallamos insertos. Al fin y al cabo, lectura y escritura se agarran a las palabras y nosotros/-as nos agarramos a ellas para no naufragar en la vida, como dice la poeta:

## LECTURA

Se atraviesa un libro  
como se vadea un río

las palabras  
son las piedras para asirse  
Impiden naufragar.

(Peri Rossi, 2005: 740)

Y en esa simbiosis con la vida –real o ficticia– donde las palabras se hacen eco de las diferentes realidades y experiencias personales que no discriminan en cuanto a las diferentes posiciones o identidades en el mundo, la voz poética es capaz de sorprendernos con ese giro irónico:

## BIOGRAFÍAS

Y no olvides nunca  
que para cada cual  
(para la ingenua doméstica recién casada

---

<sup>57</sup> El énfasis marcado en negrita es mío.

como para el guerrillero de Chiapas)  
su vida es siempre una novela.

Pero por favor,  
por lo menos,  
que esté bien escrita.

(Peri Rossi, 2005: 763)

La poeta está atenta tanto al proceso lector como a su mismo proceso de escritura. Sánchez Dueñas afirma que

La confluencia y el diálogo de ambas actividades [lectura/escritura] se ven materializadas en el texto literario, resultado de la materialización textual de la experiencia social, política, ideológica, artística o cultural aprehendida a través de otros textos... (Sánchez Dueñas, 2009: 174).

Adentrándonos en esa experiencia social, artística o cultural a la que estamos haciendo referencia, la poeta describe esta materialización en un poema que encontramos en *PlayStation* titulado “Recitales de poesía” (2009: 44-48) donde podemos apreciar la crítica al capitalismo voraz sin la mayor pretensión que aparentar y, por supuesto, “blanquear dinero”. Así comienza el poema: «Me habían invitado a un festival de poesía / en un pueblucho de gente adinerada / gente con pretensiones / –o sea, gente que no lee poesía– / Pensé que el Ayuntamiento necesitaba / blanquear dinero...» (vv. 1-6). Ese capitalismo también comprende la destrucción de nuestro hábitat natural (el ecologismo): «...vi como sepetecientos mil pareados / y ningún árbol / la costa es así / donde había árboles / ahora hay chiringuitos...» (vv. 27-31) y un futuro generacional atrapado en las nuevas tecnologías: «...el vagón iba repleto de adolescentes / y adolescentas / que gritaban / por los móviles / de modo que yo no podía estar de malhumor en paz...» (vv. 22-26) incluyendo, una vez más, o quizá, con mayor rotundidad, la marca de género.

Dos consideraciones más en este poema. La primera es que en las sociedades volcadas en el capitalismo y en la rapidez informativa, la lectura de poemas no tiene ningún valor y, la segunda es una cuestión de cuota de género, los poetas que fueron a recitar fueron

en total seis, cinco hombres y una mujer solamente, en la evidencia está la reivindicación: «La lectura fue en un teatro / entrada gratis / para que la gente no tuviera que pagar / por escucharnos / (seis poetas, yo la única mujer)...» (vv. 38-42).

Quizá también podríamos añadir siguiendo la cita de Sánchez Dueñas una materialización textual más, la de la experiencia afectivo-sexual. Muestra de esa confluencia encontramos los poemas “Literatura” y “Literatura II” de *Habitación de hotel*:

## LITERATURA II

«Todo lo conviertes en literatura»  
me reprochas, llorando

«cuando te deje, seguro que escribes  
una novela contra mí»

no exageres, mujer,

no da para una novela

quizás sólo para algún poemita

que luego leeré en público

y nadie sabrá que eras tú.

«Todo lo conviertes en literatura»  
me reprochas, llorando

«cuando te deje vas a escribir contra mí»

entonces no me dejes,  
te digo, besándote en los ojos.

(Peri Rossi, 2007: 61)

Del mismo modo en su casi relato descriptivo del poema “Entrevista” (Peri Rossi, 2009: 27-30), la voz lírica contesta a cuestiones como: ¿Por qué escribe usted? (v. 15), ¿para quién escribía? (v. 35), ¿existen dificultades entre sexo y literatura? (vv. 58-59), ¿la literatura sobrevivirá a las nuevas tecnologías? (v. 69), mostrando su modo de construir su propia identidad:

1. Las universidades siguen ancladas en una práctica académica inalterable, invariable: «Así son las universidades: tienen ideas fijas» (v. 13).
2. La escritura de la voz lírica responde a un modo de construir autoplacer que poco o nada tiene que ver con la vida personal ya que esta se mueve en inevitables paradojas vitales: «...Virginia Woolf escribía para no volverse loca, pero según los médicos, igual se volvió loca...» (vv. 28-29).
3. Que se escribe para recibir afecto independientemente de la relación que el aspecto económico pueda variar el objetivo primero: «[escribo] para que la gente me quiera» (vv. 38-39).
4. Como ha repetido en varias ocasiones, la identidad sexual de la poeta no guarda relación con la literatura: «... le contesté que en general había tenido problemas con ambas cosas, pero no juntas, sino por separado. Aunque a veces las había tenido también juntas...» (vv. 59-62).

Es Marina Llorente Torres quien recoge en su libro *Palabra y deseo* (2000) la cercanía que existe entre realidad y la construcción de dicha realidad en torno a la literatura y nuestro modo personal de construirla tanto en el proceso de escritura como el de lectura:

La literatura tiene una capacidad descriptiva e inscriptiva: registra la realidad y la manipula inscribiendo en ese proceso los cambios en la atmósfera filosófico-social. [...]

Linda Hutcheon expresa que la realidad es siempre una construcción y que el ser humano crea sus propias versiones de esa realidad. [...] También, Hutcheon utiliza el término metaficción historiográfica para apuntar que la realidad es siempre una construcción. A partir de esta metaficción nos cuestionamos como



representamos o construimos nuestra visión del mundo, de la realidad y de nosotros mismos (Llorente Torres, 2000: 22).

Se hace evidente pues que el ámbito literario recoge una construcción identitaria no solamente de la escritora, de cualquiera de los sujetos líricos que utilice, sino también de los y las lectoras que en su papel activo configurado por un bagaje personal en torno a diversas variables como pueden ser la formación y las experiencias vitales se reapropian del texto para construir diversas realidades.

## CONCLUSIONES

**Para “reconocer”, hay que conocer.** No se puede ni se debe, en pleno siglo XXI, seguir invisibilizando a las mujeres en cualquier ámbito, el literario es el que nos ocupa.

Existe una enorme labor crítica ya realizada que ha quedado patente en la primera parte de este trabajo de investigación. Máxime cuando ya desde la misma legislación española queda explícito: en la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres y en su artículo 26<sup>58</sup> que recoge todo lo relativo a la creación artística e intelectual, se impulsan una serie de actuaciones para crear ese equilibrio real que desde el heterosexismo normativo se sigue negando en premios, ediciones, canon, libros de texto...

Si hemos aceptado la crítica histórica y social porque esta nos ayuda a comprender las posiciones y estructura de la sociedad, tenemos que abordar y aceptar la construcción de sujetos desde un proyecto o crítica feminista, María Rosal ya lo recoge en el 2006, pensar en la inclusión de las mujeres escritoras sería «un acto subversivo y de justicia que daría lugar a una nueva historia literaria» (Rosal Nadales, 2006: 117), y aún con el

---

<sup>58</sup> *Artículo 26 La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual*

**2.** Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:

**a)** Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. **b)** Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. **c)** Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. **d)** Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. **e)** Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. **f)** En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.

trabajo crítico aportado y con la ley de nuestra parte (efectiva pero no real), no se ha conseguido generar un cambio tal que podamos hablar de “la historia de la literatura” sin evidenciar el patente desequilibrio entre hombres y mujeres escritoras. Se ha “enterrado en la memoria” como acierta a decir Adrienne Rich:

Todo lo que no es nombrado, no descrito en imágenes, todo lo que se omite en las biografías, lo censurado en las colecciones de cartas, todo lo que se disfraza con un nombre falso, lo que se ha hecho de difícil alcance y todo cuanto esté enterrado en la memoria por haberse desvirtuado su significado con un lenguaje inadecuado o mentiroso, se convertirá no solamente en lo no dicho sino en lo inefable (Rich, 1983:235).

**Que no se conozca, no significa que no exista.** Aceptar la experiencia lesbiana conlleva “dar(se) a conocer”, “salir del armario” y ser conscientes de que estamos conformadas por una serie de identidades, que guardan relación con el concepto de interseccionalidad y con el aspecto relacional entre las personas que conformamos la sociedad; como bien afirma Elvira Burgos «que una mujer pueda definirse como lesbiana para su identificación no encierra ni agota todo lo que ella es. Cada individuo está tejido en la multiplicidad que lo constituye» (en Suárez Briones, 2013: 52). Y si ya nadie cuestiona un posicionamiento individual que identifica como una persona de un sexo, raza, clase, nivel económico y cultural, por qué se cuestiona la identidad sexual. Especialmente cuando se aborda como opción política que desestructura el sistema androcéntrico, que rompe con el binarismo anclado y la estructura monolítica y fija que limita las identidades plurales, en movimiento, fluidas, en un ir y venir constante del centro a la periferia, como acertadamente señala Angie Simonis «que no se conozca apenas la presencia histórica de las lesbianas en España no significa que no exista, sino que no se ha investigado» (en Norandi, 2009: 13). Desde las identidades lesbianas se rompe con el discurso supremacista masculino, es la mujer que encuentra a otras mujeres plenas de significado, otorgándole el rango de sujetos activos individuales y plurisignificantes y el discurso literario y poético es capaz de integrar y manifestar esta realidad. De nuevo A. Rich incide en “lo inefable”: «La palabra “lesbiana” debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en el juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo inefable» (Rich, 1983: 239).

**Investigar para construir significados, para enseñar.** El objetivo de este trabajo tiene, a largo plazo, una finalidad didáctica (anexo IV). La importancia de ello recae en la transmisión de saberes en un proceso sincrónico y diacrónico. Pero no es fácil cambiar la historia literaria, una historia en la que se ha expresado la hostilidad contra las mujeres lesbianas en múltiples ocasiones; ya en 1983, A. Rich se cuestionaba sobre este aspecto: «¿cómo nosotras, como mujeres, podemos enseñar a las estudiantes, un cuerpo de literatura que consistentemente ha excluido o despreciado la experiencia femenina?» (Rich, 1983: 281). Teniendo en cuenta que nos hemos formado en una serie de criterios estéticos impuestos desde la “norma”, que dificultan leer y estudiar críticamente que impiden conformar un canon literario diverso y plural. El mismo acto de crítica literaria es, en ocasiones, un mero pretexto para «convertir situaciones políticas en ocasiones hermenéuticas» (Hunter, 1996: 129) que han ajustado el canon literario a intereses partidistas y que han generado libros didácticos, antologías y premios en una clara situación ya expresa de desequilibrio; con todo ello, «es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad» (Man Paul de, 1990: 13). Ya que no es verdad que solamente existan escritores, porque ese es el sentir de cualquier alumno o alumna cuando acaba la enseñanza obligatoria. No es verdad que no existan escritoras de calidad, porque de nuevo se crea la falacia en el alumnado universitario. Y si alguna docente impone el criterio equitativo en la enseñanza de la literatura, los comentarios por parte de la comunidad educativa son siempre despectivos: “es la feminista, la lesbiana o la rara” y por ello se empeña en una labor ingente que debería estar amparada por las instituciones políticas y educativas, si realmente queremos enseñar historia de la literatura sin sesgos, sin cortes, sin situaciones de poder que llevan a las mujeres y a las lesbianas al ostracismo.

**Los exilios, los cuerpos, los deseos son legibles.** Se hacen palabra más allá de la norma androcéntrica, los textos literarios como afirma M<sup>a</sup> Jesus Fariña «no remite(n) al sujeto que escribe, remite a los sujetos escritos, a sus cuerpos, sus preocupaciones, su malestar, sus deseos» (Fariña Busto en Gómez-de-Tejada, 2017: 79).

Y entre esas preocupaciones y malestar se inscriben los exilios de los que como dice Parizad T. Dejbord, es Peri Rossi quien «se apropiaba directamente de las estructuras axiológicas del exilio para dar cuenta de su propia experiencia personal como mujer,

escritora, disidente política y exiliada» (1998: 12) porque exilio implica abandonar certezas, apostar por el relato no oficial, aquello “que no aparece” en los libros porque habla de “lo otro”, que nos acerca a los márgenes, a la frontera, en un constante ir y venir que intenta resistir ese discurso heterosexual dominante; la profesora y crítica Milena Rodríguez (2009: 119) nos presenta la dificultad que tiene asumir una identidad en constante movimiento, una identidad no estática.

Por ello los cuerpos (textuales o sexuales) aún posicionados, no son estáticos, inmóviles, inmutables, están llenos de significados plurales que más allá de las huellas del sometimiento histórico en el que se inscriben, como si de un palimpsesto se tratara, se construyen, avanzan, porque «el cuerpo se convierte en un lugar fronterizo entre el adentro y el afuera» (Torras, 2007: 15). Y como bien dice Nora Almada

El cuerpo (objeto de deseo y objeto poético) existe porque entre él y el yo de quien mira, hay una forma de mirar que va haciéndose desde diferentes perspectivas. Somos las personas lectoras quienes contemplamos y asumimos también esas miradas, expandiendo los cuerpos con nuestras lecturas, dando, a su vez, la posibilidad de hacer nacer un cuerpo nuevo, un nuevo significado que se agrega a los ya dichos. Es la mirada del deseo la que tiene la llave que se utilizará solo en función del goce, la seducción y el amor, nunca para la destrucción o la violencia (Almada, 2009: 72).

Leemos el cuerpo como ciudad y como texto porque en él se materializan los discursos de poder/saber, porque son manifestaciones patentes de la producción cultural y social, porque se impone la acción continua de construcción y deconstrucción, «leer la ciudad es también preguntarse por sus gramáticas y sintaxis corporales, las maneras pertinentes y transgresoras de recrear las normas que producen sentido del lugar y de relación social» (Lawless Cecilia, 1995: 18). De este modo: cuerpos, textos y ciudades se configuran no como una identidad fija sino cambiante, convirtiendo dichos espacios en un posicionamiento político, en un posicionamiento en el que el deseo se configure como un espacio de liberación.

**Una lectura lesbiana de los poemas de Peri Rossi.** Es posible reconocer y establecer la obra poética de la autora como poesía lesbiana por varias razones. No porque esté

escrita por una lesbiana, ni porque muchos de sus poemas recojan dicha identidad (incluso un poemario completo como *Evohé*) sino porque incluso aquellos que no son tan explícitos manifiestan un espacio para la subjetividad lesbiana, reconocida como sujetos atravesados por múltiples interseccionalidades que dan cuenta de ese espacio transgresor (contra la heterosexualidad), fluido (como las ciudades) y desde los márgenes (el exilio). Porque el sujeto (independientemente de su marca de género gramatical) es un sujeto activo y siempre agente de deseo. Y, no hay mayor deseo que situarse/encontrarse fuera del patriarcado (como escritora o como lectora).

Pero, ¿cómo leer/escribir poesía desde una perspectiva homoerótica sin caer en las etiquetas o encasillamiento, sin recurrir a la identidad “lesbiana”?

No se hubiera caído en el esencialismo si “el continuum lesbiano” del que hablaba Adrienne Rich hubiera alcanzado la fuerza y potencia necesaria dentro del feminismo “no lesbiano”, pero a veces, se olvida que muchos de estos feminismos también reproducen ideas patriarcales y esta es una más; como recogen las editoras de la antología *Las voces de Lilith*, a pesar de que el foco iba dirigido a la temática, muchas autoras declinaron la invitación, autoras heterosexuales y homosexuales y señalan también que en aquellos lugares en los que las políticas identitarias están más arraigadas, como en Argentina, las escritoras (lesbianas o no) tienen menos problemas a la hora de presentar y visibilizar los textos.

La crítica se resiste incluso a etiquetar los textos como lesbianos, pero puede calificar a una poeta como “posmoderna”. Es difícil no nombrar, no etiquetar, pero debemos saber que no estamos conformados/-as solo por un nombre, nos atraviesan múltiples interseccionalidades. Es la resistencia lo que, a mi modo de ver, ejerce mayor esencialismo y hace ver al lesbianismo como lo no nombrable, lo diferente, lo otro y, por tanto, de menor categoría que cualquier texto, autora o lectora heteronormativo/-a.

Por lo tanto, a veces, desde la misma crítica literaria se vislumbran aspectos homofóbicos en el análisis aportado. Así, Alejandra M<sup>a</sup> Aventín Fontana (2011) en su artículo llega a hablar de transgresión y del “erotismo humanizador” (48) que encontramos en *Evohé*, nos muestra a una Peri Rossi comprometida como “mujer” y como “ciudadana”, de su “sentimiento de escisión” (51) en torno al exilio. Pero evita en

todo momento, utilizar la palabra “lesbiana”. Milena Rodríguez (2009) nos muestra a una “poeta trasatlántica” como bien reza el título de su artículo, con unas características (invisibilización, marginación, exclusión...) propias del género femenino, pero no realiza ninguna referencia a la exclusión por identidad sexual. M<sup>a</sup> Clara Umpiérrez Nova (2009) señala en su artículo lo erótico como subversión, pero ninguna referencia a lo homoerótico. Noni Benegas hace alusión a la dificultad de situar a la poeta entre las españolas o latinoamericanas, pero ninguna mención en su estudio al lesbianismo. Autoras como Cecilia Dreymüller que reconoce el valor de Peri Rossi y la hace precursora del erotismo femenino en España, pero, de nuevo, ninguna referencia al homoerotismo. Para acabar, en la última tesis doctoral defendida en 2016 y titulada “El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, su autora M<sup>a</sup> Cristo Martín Francisco, en el momento de analizar su primer poemario *Evohé*, afirma: «¿Se puede definir *Evohé* como una obra de orientación lesbiana? Directamente no, pero tampoco se puede decir lo contrario» (2016: 36) y aunque sigue diciendo «a Peri Rossi no le interesa definirse como “lesbiana” –suponiendo que supiéramos lo que esto significa...» (2016: 37) entra en clara contradicción con el modo de leer a la poeta y a sus textos, se advierte que identificación va ligado a la “extensión de un discurso homofóbico” y, si bien es cierto que a la autora no le interesa ese encasillamiento, como lectora es evidente que sus poemas van mostrando características identitarias de lo “no normativo” si queremos seguir empleando eufemismos.

Junto a estas críticas, es cierto que también hay críticas que hablan abiertamente de su lesbianismo como Claudia Pérez, Inmaculada Pertusa Seva, Carmen Domínguez, Beatriz Suárez Briones, Nora Almada o María Jesús Fariña Busto, de la que dejamos una de sus reflexiones en torno a la poesía de la poeta

La presencia de la sexualidad lesbiana convivirá en los poemas con la visibilización de otras formas de placer y sexualidad y también con la crítica a la discriminación sistémica de las mujeres dentro del patriarcado, desvelándose de ese modo la construcción simbólica de los sujetos, que se perpetúa a través de estereotipos y de normas y regulaciones que los discursos culturales, la literatura entre ellos, recrean y transmiten (en Gómez-de-Tejada, 2017: 80).

La última entrevista hasta la fecha, se recoge en el monográfico de la Universidad de Sevilla titulado *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, en el 2017. En ella, Claudia Pérez vuelve a preguntar si existe o es metodológicamente útil hablar de literatura femenina, literatura lesbiana. Esta es la respuesta de la poeta:

... El arte es justamente lo apuesto al deber ser. [...] Hace unos años, en Barcelona, me propuse hacer una recopilación de cuentos sobre tema lesbiano. Se lo propuse a varias escritoras, algunas de conducta homosexual, otras completamente heterosexual. Solo las homosexuales aceptaron y el libro no se publicó. **Qué limitación por favor**<sup>59</sup>... (Peri Rossi en Gómez-de-Tejada, 2017: 368).

Ha sido el objetivo perseguido a lo largo de este trabajo, romper limitaciones.

---

<sup>59</sup> El resaltado en negrita es mío.



## BIBLIOGRAFIA

## OBRA POÉTICA DE CRISTINA PERI ROSSI

- Peri Rossi, Cristina (1971). *Evohé*. Montevideo: Girón.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1976). *Diáspora*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Lingüística general*. Valencia: Prometeo.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Europa después de la lluvia*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Babel Bárbara*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Aquella noche*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Inmovilidad de los barcos*. Victoria: Bassarai.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Poemas de amor y desamor* (antología). Barcelona: Plaza&Janés.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Estado de exilio*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Estrategias del deseo*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Poesía Reunida*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Mi casa es la escritura* (antología). Montevideo: Linardi y Risso.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Habitación de hotel*. Barcelona: Plaza&Janés.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Runas del deseo* (antología). México: Ed. UACM.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Playstation*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (2014). *La noche y su artificio*. Palencia: Cálamo.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Las replicantes*. Palencia: Cálamo.
- \_\_\_\_\_ (2016). *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor.

## OTRAS OBRAS DE CRISTINA PERI ROSSI

Peri Rossi, Cristina (2008). “Me honra ser la primera mujer que gana el premio Loewe de poesía” (26 de noviembre de 2008). *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/26/cultura/1227705589.html>

## SOBRE CRISTINA PERI ROSSI

Almada, Nora (2009). “Cuerpos poéticos. Erotismo y subversión en la poesía de Cristina Peri Rossi” en Elina Norandi (coord.), *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura en castellano*, Barcelona-Madrid: Egales.

Aventín Fontana, Alejandra M<sup>a</sup> (2011). “Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi”. *Revista de Filología Románica*, Añejo VII, pp. 45-54.

Berguero, Adriana J., (coord.) (1993). “«Yo me percibo como una escritora de la Modernidad»: Una entrevista a Cristina Peri Rossi”. *Mester XXII*: 1, pp. 67-87.

Bienal Uruguay-Catalunya: entrega del Premio Delmira Agustini a Cristina Peri Rossi (22 de abril de 2013). *Casa Amèrica Catalunya*. Recuperado de <http://casaamerica.omatech.com/es/comienza-la-bienal-uruguay-catalunya-con-la-entrega-del-premio-delmira-agustini-a-la-escritora-cristina-peri-rossi>

Camps, Susana (1988). “La Pasión desde la pasión. Entrevista con Cristina Peri Rossi”. *Quimera: Revista de Literatura* 81, pp. 40-49.

Chirinos, Eduardo (1998). “Babel en la noche oscura de los significantes”. *Revista Cifra Nueva, Trujillo*, 7, Enero-Junio, pp. 27-38.

- Cuevas-Morales, Silvia (2009). "Homenaje a la polifacética y prolífica autora uruguaya. Cristina Peri Rossi". Recuperado de <https://silviacuevas-morales.blogspot.com.es/p/articulos-articles.html>
- Fariña Busto, M<sup>a</sup> Jesús (2000). "Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi", en Beatriz Suárez, Belén Martín y María Jesús Fariña (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y Políticas*. Barcelona: Icaria, pp. 235-248.
- Gilmour, Nicola (2000). "Una entrevista con Cristina Peri Rossi". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 6:1, pp. 117-136.
- Golano, Elena (noviembre 1982). "Soñar para seducir: Entrevista con Cristina Peri Rossi", *Quimera* (Barcelona) 25, pp. 47-50.
- Gómez-de-Tejada, Jesús (coord.) (2017). *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Editorial Universidad de Sevilla.
- Haro, Manuel (abril 2007). "Entrevista a Cristina Peri Rossi" para *Anika entre libros*. Recuperado de <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>
- Karageorgou-Bastea, Christina (2003). "Una trayectoria amorosa: de Pedro Salinas a Cristina Peri Rossi", *Acta Poética*, Vol. 24, N<sup>o</sup> 2, pp. 181-212.
- Kulawik, Krzysztof (2005). "Lenguaje en celo: análisis de la transgresión sexual en los poemas de *Evohé* de Cristina Peri Rossi". *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXXIX, No 1 (Enero), pp. 129-151.
- Martín Francisco, María Cristo (2016). *El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi*. Tesis doctoral: ULL.
- Moix, Ana M<sup>a</sup> (1980). "Encuentro con Cristina Peri Rossi". *Camps de l'arpa*, n<sup>o</sup> 82, año IV, pp. 58-62.

Montagut, M. Cinta (2008). “Cristina Peri Rossi. la escritura múltiple”. Recuperado de:  
[http://www.barcelonareview.com/63/s\\_ent.html](http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html)

Narváez, Carlos Raúl (1988). “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi”. *INTI: Revista de literatura hispánica*, Vol. 1, N° 28, article 9. Recuperado de  
<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/9>

Pérez-Sánchez, Gema (1995). “Cristina Peri Rossi. Entrevista”. *Hispanamérica*, 24, N° 72, 59-72.

Pérez, Claudia (abril 2014). “Allá en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi”. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, año IV, 8, 13-20.

\_\_\_\_\_ (2017). “Entrevista a Cristina Peri Rossi”, en Gómez-de-Tejada, Jesús (coord.) *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 361-372.

Pertusa, Inmaculada (1991). “Revolución e identidad en los poemas lesbianos de Cristina Peri Rossi”. *MonographicREview/Revista monográfica*, 7, pp. 236-250.

\_\_\_\_\_ (2005). *La salida del armario: lecturas desde la otra acera: Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*. Asturias: Llibros del Pexe.

Prinz, Ulrike (2008). *Literatura es libertad. Entrevista a Cristina Peri Rossi*. Barcelona. Recuperado de <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>

Ragazzoni, Susanna (1983). “La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Studi di letteratura ispano-americana*, (Milano) 13-14, pp. 227-241.

Riera, Miguel (1996). “Cristina Peri Rossi. Médium de sí”, *Quimera*, n° 151, pp. 15-24.

- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2009). "Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 38, 111-133. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110111A>
- Roffé, Reina (2001). *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de espuma, pp. 231-253.
- Rowinsky, Mercedes (ed. e intr.) (2003). *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*. Montevideo: Trilce. (Artículos periodísticos de Cristina Peri Rossi).
- San Román, Gustavo (1986). "Entrevista a Cristina Peri Rossi". Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5090/5248>
- Seydel, Ute (1996). "Un espejo que al reproducir evoca. La poesía de Cristina Peri Rossi". *Debate Feminista*, Vol. 13, pp. 395-405.
- Vich Flórez, Cynthia (1992). "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Scriptura*, N° 8-9, pp. 228-238.

## CRÍTICA FEMINISTA Y/O LESBIANA

Acebrón, Julián y Rafael M. Mérida (2007). *Diálogos gays, lesbianos, queers*, Edicions Universitat de Lleida.

Arriaga Flórez, Mercedes (2006). *Mujeres, espacio y poder*. Madrid: ArCiBel.

Beauvoir, Simone de (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bielsa, María (CFLM) (1986). “Niña-muerde-perro o de por qué no existe el lesbianismo”. *Rev. Nosotras que nos queremos tanto*, núm. 4 (marzo). Recuperado de [https://www.pilarbellver.com/descargas/Nina\\_muerde\\_perro.pdf](https://www.pilarbellver.com/descargas/Nina_muerde_perro.pdf)

Butler, Judith (1999). *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press.  
\_\_\_\_\_ (2006). *Deshacer el género*. Madrid: Paidós.

Burgos Díaz, Elvira (2008). *Qué cuenta como una vida: la pregunta por la libertad en Judith Butler*. Madrid: Machado Libros.

Expósito Molina, Carmen (2012). “¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España”. *Investigaciones Feministas*, Vol. 3, 2002-222.

Falquet, Jules, (2006). *De la cama a la calle: Perspectivas teóricas lesbico-feministas*. Bogotá: Ediciones Antropos, págs. 13-51.

Fariña Busto, M<sup>a</sup> Jesús (2003). “De *puro cuerpo* a un *cuerpo propio*. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas”, *Versants* (Friburgo), 46, pp. 243-259.

\_\_\_\_\_ (2013). “Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas”. *Sociocriticism*. Vol. XXVIII, 1 y 2, pp. 199-231.

- Fausto-Sterling, Anne (2006). *Cuerpos sexuados. La política del género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Ed. Melusina.
- Fe, Marina (coord.) (1999). *Otramente: lectura y escrituras feministas*. México: FCE.
- Forcinito, Ana (2002). Los “Desastres íntimos” del post-feminismo: género, erótica y performance en la era post-Beijing. *Letras Femeninas, Vol 28, n. 2 (Otoño)*, pp. 115-136.
- Golubov, Nattie (2011). “La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas”. *Revista Discurso, Teoría y Análisis*, n. 31, pp. 1-9. Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Guerra, Lucía (2008). *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Chile: Cuarto Propio.
- Haraway, Donna (1991). “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Herbón Ordoñez, Miriam. Entrevista a Nuria Varela en *siglo XXI*: “El feminismo es una necesidad incómoda”. Recuperado de: <https://soundcloud.com/miriam-herbon-ordonez/el-femenismo-es-una-necesidad-incomoda>.
- Jeffreys, Sheila (1996). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra.
- Juliano, Dolores y Osborne, Raquel (2008). “Las estrategias de la negación. Desentenderse de las entendidas” en Platero (coord.). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.



- Kaminsky, Amy (1992). "Cristina Peri Rossi and the Question of Lesbian Presence", en *Reiding the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, pp. 115-133.
- Lagarde, Marcela (2006). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Laurertis, Teresa de (ed.) (1986). "Feminist Studies. Critical Studies: Issues, Terms and Contexts". En *Feminist Studies. Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- Lipovetsky, Gilles (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- López Penedo, Susana (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Lorde, Audre (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas, pp. 115-120.
- Loureiro, Ángel G. (Coord.) (1984). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Martín Armas, Dolores (2002). "Literatura lesbiana de los noventa: tres modelos". Céfiro: Enlace hispano cultural y literario, nº 2, pp. 4-8. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3144441>
- Medina, Raquel (2004). "Mujer y poesía: inscripción de la subjetividad femenina y la conciencia creativa del lenguaje poético" en Cruz, Jacqueline y Zecchi, Barbara, *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona: Icaria, pp. 219-234.

- Mérida Jiménez, Rafael (ed) (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria.
- Millet, Kate (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Moi, Toril (1988). *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra.
- Navas Ocaña, Isabel (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Norandi, Elina (coord.) (2009). *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura en castellano*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Palma Borrego, M<sup>a</sup> José (2006). “La literatura lesbiana española: un lugar casi desierto”. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/216030584/LA-LITERATURA-LESBIANA-ESPANOLA>
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francès, Meri (eds.) (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Pérez Vera, Jaime (2013). “Entonces, ¿existe la literatura gay?”. Recuperado de <http://www.revistaintemperie.cl/2013/06/20/entonces-existe-la-literatura-gay-por-jaime-perez/>
- Platero, Raquel (Coord.) (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Quance, Roberta (1987). “Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres”, *La balsa de la Medusa*, n° 4, pp. 73-96.
- Rich, Adrienne (1980). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. *DUODA, Revista d’Estudis Feministes*, núm. 10-1996.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.

Rodríguez, Rosa M<sup>a</sup> (1994). *Femenino fin de siglo: la seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Rubin, Gayle (1989). "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En Vance, Carole S. (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Ed. Revolución, págs. 113-190.

Sánchez Dueñas, Blas (2009). *La literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: ArCiBel.

Segarra, Marta (ed.) (2007). *Políticas del deseo*. Barcelona: Icaria.

\_\_\_\_\_ y Carabí, Àngels (eds.) (2000). *Feminismos y crítica literaria*, Barcelona: Icaria.

Simonis, Angie (2008). "Yo no soy esa que tú te imaginas: Representación y discursos lesbianos en la literatura española". En Platero (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Suárez Briones, Beatriz (1997). "Desleal a la civilización. La teoría (literaria) feminista lesbiana". En Buxan, Xosé M., *Conciencia de un singular deseo*. Barcelona: Laertes.

\_\_\_\_\_ Martín Lucas, M<sup>a</sup> Belén y Fariña Busto, M<sup>a</sup> Jesús (eds.) (2000). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.

\_\_\_\_\_ (2002). *Sexualidades: Teorías literarias feministas*. Alcalá de Henares: Instituto de la Mujer.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2013). *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. Barcelona: Icaria.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2014). *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*. Madrid: Plaza y Valdés.

Trujillo Barbadillo, Gracia (2007). *Identidades y acción colectiva, un estudio del movimiento lesbiano en España, 1977-1998*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2013). “Legados e inspiraciones para los feminismos queer”, en Suárez Briones (ed.). *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. Barcelona: Icaria.

Varela, Nuria (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones BSA.

Viñuales, Olga (2000). *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*. Barcelona: Bellaterra.

\_\_\_\_\_ (2002). *Lesbofobia*. Barcelona: Bellaterra.

Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

Wolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Zavala, Iris M. (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana*, Vol. II, Barcelona: Antrhopos.

## **SOBRE EXILIO, CUERPO Y DESEO**

- Aguirre Arturo, Sánchez Cuervo Antolín, Roniger Luis (2014). Tres estudios sobre el exilio: Condición humana, experiencia histórica y significación política. Madrid-México: EDAF-BUAP.
- Aguilar, Miguel Ángel y Soto Villagrán, Paula (coord.) (2013). *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las Ciencias Sociales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bocchino, Adriana (2011). “Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni”. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4, pp. 92-109. Recuperado de [http://www.452f.com/pdf/numero04/bocchino/04\\_452f\\_misc\\_bocchino\\_trad\\_eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero04/bocchino/04_452f_misc_bocchino_trad_eu.pdf)
- Bordieu, P. (1986). “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en Varela, Julia (eds.). *Materiales de sociología crítica*. Madrid: La Piqueta.
- Brossard, Nicole (1985). *The Aerial Letter*. Toronto: The Women’s Press, 1988.
- Burgos, Elvira (2010). “Transdeseante: la aventura de la identidad”. En *Granada, treinta años después: aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, pp. 45-48.
- Calafell Sala, Núria (2009). “Atopias de ficción: el tratamiento del exilio en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi”. *Etudes romanes de Brno*, 30, No. 2, pp. 129-139.
- Calvo, Beatriz (2009). “Identidad y exilio en el poemario Estado de exilio de Cristina Peri Rossi”. *Romanitas. Lenguas y literaturas romances* 3: 2. Recuperado de [http://romanitas.uprrp.edu/vol\\_3\\_num\\_2/calvo.html](http://romanitas.uprrp.edu/vol_3_num_2/calvo.html)

- Castro, Elena (2009). “Identidad lesbiana: ausencia y presencia en la poesía de Gloria Fuertes”, en Norandi. *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*. Barcelona-Madrid: Egales.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- Cavalín, Iván (2003). “Cristina Peri Rossi: exilio y humo”. *Clarín. Revista de nueva literatura*, N° 46, julio-agosto, pp. 40-45.
- Coleman, Vera (2013). *Cuerpo y universo: acercamientos poshumanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña*. Tesis. Arizona State University.
- Cordero, Diana (2005). *Acoples subvertidos. Roles sexuales en las parejas de lesbianas*. Fem-e-Libros. Recuperado de: <https://archive.org/details/AcoplesSubvertidos>
- Deredita, John F. (Enero-abril 1978). “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi”. *Texto Crítico*, Año IV, n° 9, 131-142.
- Domínguez, Carmen (2010). “Lesbianismo e identidad sexual en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6:2, 145-156.
- Esteban, Mari Luz (2003). “Género, cultura y poder: el cuerpo como agente”. Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea (Comunicación presentada en el Simposio “Cultura, salud y poder” en el Congreso de Antropología de septiembre de 2003 de Barcelona).
- Foucault, Michel (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

- Galarce, Carmen J. (2005). "El exilio y el discurso de la distancia". *CEME-Centro de Estudios "Miguel Enríquez"*, pp. 1-8. Recuperado de [http://www.archivochile.com/Mov\\_sociales/exilio\\_cl/MSexiliocl0001.pdf](http://www.archivochile.com/Mov_sociales/exilio_cl/MSexiliocl0001.pdf)
- Guattari, Felix (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guerra, Lucía (2013). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Chile: Cuarto Propio.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: Literatura y Exilio*. Barcelona: Cuaderns Crema.
- Guillén Álvarez, Jorge (1969). "Dos encuentros con Jorge Guillén". *Cuadernos*, 40. París: Centre de recherches de l'Institut d' Études Hispaniques.
- Husserl, Edmund (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: UNAM.
- Kristeva, Julia (1986). "A New Type of Intellectual: The Dissident". Trad. Seán Hand. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, pp. 292-300.
- Lawless, Cecilia (1995). "El cuerpo posmoderno en tres cuentos de Cristina Peri Rossi". En Rómulo Cosse (ed.). *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Olivera-Williams, Maria Rosa (2012). "El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades". *Acontracorriente, Vol. 10*, No. 1, pp. 59-87.
- McDowell, Linda (2000). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

- Mirizio, Annalisa (2000). “¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo”. En Segarra y Carabí. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- Mora Varcárcel, Carmen de y García Morales, Alfonso (eds.) (2003). *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Secretariado de publicaciones, Universidad de Sevilla, pp. 13-19.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Edaf.
- Norandi, Elina (2008). “Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo”. En Platero (coord.). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Parizad Tamara Dejbord (1998). *Cristina Peri Rossi: Escritura de exilio*, Buenos Aires: Galerna.
- Pérez, Claudia (2007). “Closet e imaginario lesbiano en *Estrategias del deseo* de Cristina Peri Rossi”. Ponencia presentada en las Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras 26 y 27 de octubre. Recuperado de: [http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Claudia%20Perez/Closet%20e%20imaginario%20lesbiano%20en%20Estrategias%20del%20deseo.htm#\\_ftnref13](http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Claudia%20Perez/Closet%20e%20imaginario%20lesbiano%20en%20Estrategias%20del%20deseo.htm#_ftnref13)
- Pérez Firmat, Gustavo (2000). *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí.
- Popea, Marina (2015). “Exilio, sujeto lírico y lenguaje en la poesía de Cristina Peri Rossi”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 5, pp. 179-206.
- Ruido, María (2005). «El deseo como empresa. Tres casos de estudio: fuga, consumo y suspensión en las imágenes del placer». En Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch (eds.). *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*. Valencia: Excultura.



- Sennett, Richard (2003). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Spinoza, Baruch (de) (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.
- Szurmuk, Mónica (2003). “Extranjería y exilio en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi” en Blanck-Cereijido, Fanny y Yankelevich, Pablo, *El otro, el extranjero*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 89-109. También en [www.scribd.com/doc/52202353/Deshacer-el-genero-Judith-Butler](http://www.scribd.com/doc/52202353/Deshacer-el-genero-Judith-Butler).
- Said, Edward W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Barcelona: DEBATE.
- Torras, Meri (2007). «El delito del cuerpo». En Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*, Barcelona: Edicions UAB.
- Valcárcel, Amelia (2012). *Salud y poder*. Conferencia. Recuperado de: <https://www.mujeresparalasalud.org/amelia-valcarcel-salud-y-poder/>
- Vera Coleman, Ruth (2013). *Cuerpo y Universo: acercamientos poshumanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña*. Tesis doctoral. Arizona State University.
- Verani, Hugo J. (1982). “La rebelión del cuerpo y el lenguaje. (A propósito de Cristina Peri Rossi)”, *Revista Universidad de México*, v. 37, núm. II, pp. 19-22.
- Weil, Simone (1996). *Echar raíces*. Madrid: Trotta.
- Zambrano, María (2014). *El exilio como patria*. Edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos.

## SOBRE POESÍA, LITERATURA Y OTROS ESTUDIOS

Alberola, Dolors (2000). *El medidor de las cosas*. Ayuntamiento de Miranda de Ebro.

Amorós, Amparo (1991). *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Andrés Argente, Josefina (de) y García Rayego, Rosa (2005). *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir.

Ávila, Antonio María (2017), "La oferta editorial de libros". En Millán, José Antonio (coord.). *La lectura en España. Informe 2017*. Federación de Gremios de Editoriales de España. Recuperado de [http://www.fge.es/lalectura/docs/La Lectura en Espana.pdf](http://www.fge.es/lalectura/docs/La_Lectura_en_Espana.pdf)

Balcells, José María (2003). *Ilimitada voz. Antología de Poetas Españolas, 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Baranda Leturio, Nieves (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.

Barthes, Roland (1975). "Sur la lecture". En *Oeuvres complètes* (1994). París: Seuil, p. 379.

Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (eds) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid: Hiperión.

Beneyto, María (1954). *Criatura múltiple*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Buenaventura, Ramón, (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.

Casado, Miguel (1990-1991). “Crítica y ficción (Acerca del estatuto de la crítica como género literario)”. *La balsa de la medusa* 15, 16,17, pp.3-28.

Castro, Juana (2012). “La escritura de mujeres, un capital simbólico que no se hereda”. Texto publicado originalmente en “Mujerarte, Premios Literarios 2012”, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Delegación de Igualdad, Lucena 2013. Recuperado de [http://www.tendencias21.net/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda\\_a20098.html](http://www.tendencias21.net/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda_a20098.html).

Cixoux, Hélène (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos-Dirección General de la Mujer.

Culler, Jonathan (1984). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.

De la Cruz, Sor Juana (1968). *Obras escogidas*. Bruguera.

Dreymüller, Cecilia (1993). “La presencia de la mujer en las antologías poéticas”. *Zurgai*, nº 20-22 (junio), Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, pp. 20-22.

\_\_\_\_\_ (1999). “El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti”, en Elsa López (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Irún, Cabildo Insular de Lanzarote, pp. 65-80.

Díaz-Diocaretz, Myriam (1999). “La palabra no olvida de donde vino”. “Para una poética dialógica de la diferencia”. En Díaz-Diocaretz, M.; Zavala, I.M. (1999). *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia)*, Barcelona: Anthropos, pp.77-124.

Foucault, Michel (1998) [1976]. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo Veintiuno.

García Martín, José Luis (1992). *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento.

\_\_\_\_\_ (1999). *La generación del 99*. Oviedo: Ediciones Nobel.

García Rayego, Rosa y Sánchez Gómez, Marisol (eds.) (2008). *Que sus faldas son ciclones*. Madrid-Barcelona: Egales.

\_\_\_\_\_ (2016). *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales*. Madrid: Huerga y Fierro.

Ghezzi, Melissa y Salazar, Claudia (2011). *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*. Lima: Estruendomundo.

Hunter, Ian (1996). "Literary Theory in Civil Life", *South Atlantic Quarterly*, 95, nº 4, pp. 1107-1131.

Lamas, Marta (1996). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género", pp. 327-366. En VV.AA.(1996). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México. PUEG. UNAN.

Lanseros, Raquel y Merino, Ana (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor.

Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.

López Vilar, Marta (2016). *(Tras)Lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby Editores.

Llorente Torres, Marina (2000). *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990*, Universidad de Málaga.

Luna, Lola (1996). *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*. Anthropos: Barcelona.

- Maillard, Chantar (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.
- Man, Paul de (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Montagut, M. Cinta (2014). *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. México: Aresta.
- Moreno, Carmen (2012). *Mujeres que aman a otras mujeres*. Madrid: Vitruvio.
- Muñoz Álvarez, Vicente (2009). *23 Pandoras. Poesía alternativa española*. Tenerife: Ediciones de Baile del sol.
- Muriel García, Nieves (2013). *La luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mulvey, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Negróni, María y Silvia BonZini (2003). *La maldad de escribir. 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*, Tarragona: Igitur.
- Nichols, Geraldine (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI.
- Pertusa, Inmaculada y Vosburg, Nancy (2009). *Un deseo propio. Antología de escritoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Bruguera.
- Pino, Luis Daniel (2011). *Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*. Madrid: Sial.
- Pizarnik, Alejandra (2018). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

- Prior, Balbina (coord.) (2010), *Trato preferente. Voces esenciales de la poesía actual en español*. Madrid: Sial Ediciones.
- Pulido Tirado, Genara, (2003). “La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario”. *Debate actual de la literatura*, Jaén: Diputación Provincial.
- Quance, Roberta (1987). “Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres”, *La balsa de la Medusa*, nº 4, pp. 73-96.
- Reisz, Susana (1996), *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Universidad de Lleida.
- Rosal Nadales, María (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- \_\_\_\_\_ (2006a). *Con voz propia. Estudio y Antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento.
- Saval, Lorenzo y García Gallego, Jesús (1986). “Litoral Femenino”. *Revista Litoral*, nº 169-170.
- Stabile, Uberto (comp.) (2012). *Mujeres en su tinta*. Bilbao: A Fortiori Editorial.
- Storni, Alfonsina (1999). *Obras*. Tomo I Poesía. Buenos Aires: Losada.
- Torre, Guillermo de (1978). “Prólogo” a *Montaña adentro* de Marta Brunet, apud Correas de Zapata, Cecilia. *Ensayos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ugalde, Sharon Keefe (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1993). “El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina en castellano”. En *Zurgai “Mujeres poetas”*, junio, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, pp. 28-34.

\_\_\_\_\_ (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.

Villena, Luis Antonio (de) (2002). *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*. Madrid: La esfera de los libros.

Vitale, Ida (2016). *La voz de Ida Vitale. Poesía en la Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

VV.AA. (2017). *Correspondencias. Una antología de poesía contemporánea LGBT española*. Madrid/Barcelona: Egales.

## ANEXOS



**ANEXO I. ANTOLOGÍAS DE POESÍA ESPAÑOLA DE TEMÁTICA  
HOMOSEXUAL**

<b>AÑO</b>	<b>ANTOLOGA- DOR/-A(S)</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>EDITORIAL</b>
2002	Villena, Luis Antonio (de)	<i>Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica</i>	Madrid	La esfera de los libros
2011	Ghezzi, Melissa y Salazar, Claudia	<i>Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lesbica en Sudamérica</i>	Lima	Estruendomundo
2011	Pino, Luis Daniel	<i>Blanco Nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última</i>	Madrid	Sial
2012	Moreno, Carmen	<i>Mujeres que aman a otras mujeres</i>	Madrid	Vitruvio
2017	VV.AA.	<i>Correspondencias. Una antología de poesía contemporánea LGBT española</i>	Madrid/Ba rcelona	Egales



**ANEXO II. PREMIOS DE POESÍA  
RECIBIDOS POR CRISTINA PERI ROSSI**

AÑO	PREMIOS OBTENIDOS POR CRISTINA PERI ROSSI
1968	Premio de poesía el Diario <i>El Popular</i> por el poema "Ellos los biennacidos"
1973	Premio Canarias por el poemario <i>Exactamente como los argelinos en París</i>
1973	Mención en poesía Premio Casa de las Américas por <i>Estado de Exilio</i>
1987	Finalista del Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana por <i>Europa, después de la lluvia</i>
1991	Premio Ciudad de Barcelona por <i>Babel Bárbara</i>
1992	Premio Award Book de Poesía
1994	Premio Award Book de Relato
1994	Beca John Simon Guggenheim de USA que materializará en su poemario <i>Aquella noche</i>
2000	Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti por <i>Estado de exilio</i>
2006	Premio Internacional de Poesía Ciudad de Torreveja por <i>Habitación de hotel</i>
2008	Premio Poesía Fundación Loewe por <i>PlayStation</i>
2013	Premio Don Quijote de Poesía por <i>Estrategias del deseo</i>
2013	Premio Delmira Agustini que se concede a personalidades del arte y la cultura (Uruguay)

**ANEXO III. NAVEGANDO CON CRISTINA PERI ROSSI. PROPUESTA DE ACTIVIDADES DE UNA POSIBLE UNIDAD DIDÁCTICA PARA ESTUDIANTES DE 4º DE ENSEÑANZA SECUNDARIA OBLIGATORIA Y BACHILLERATO**

**JUSTIFICACIÓN**

*Investigar para construir significados, para enseñar.*

En las conclusiones de este trabajo de investigación indiqué que uno de los objetivos, a medio y largo plazo, es aportar en la consolidación de un aparato teórico y reflexivo que genere nuevos conocimientos en la comunidad educativa (profesorado y alumnado) en la que me encuentro trabajando como docente. Es un ejercicio de justicia social y literaria, integrar a las mujeres escritoras en nuestros currículos, programaciones, unidades didácticas de Secundaria y Bachillerato. En nuestro imaginario colectivo, al fin y al cabo. Así que, lo que se plantea en este anexo es un breve bosquejo de lo que podría ser, integrar la poesía de las mujeres, de Cristina Peri Rossi, en la enseñanza a través de la propuesta de una unidad didáctica. Se trata de un bosquejo, de una primera propuesta. Lo que vamos a proponer concretamente en este Anexo son algunas actividades que hemos diseñado a partir de la experiencia como docente.

## INTRODUCCIÓN

*Para “reconocer”, hay que conocer.*

Cristina Peri Rossi es una escritora nacida en Uruguay (1941) que por motivos políticos fue exiliada a España en 1972, concretamente a Barcelona, donde ha residido la mayor parte de su vida desde que se marchó de Montevideo.

Ha escrito innumerables novelas, cuentos, poemas, ensayos, artículos periodísticos. En esta situación de aprendizaje nos centraremos en Peri Rossi como poeta con casi una veintena de poemarios publicados y traducidos a otras lenguas. Es una de las más importantes poetas en lengua castellana del último cuarto del siglo XX, continuando su labor escritora en la actualidad.

A pesar de que, en la España de ese último cuarto de siglo, ya podemos hablar de una incipiente democracia y, por tanto, de un afianzamiento de las libertades, hay que tener en cuenta la dureza con que nuestro país trata, ya desde entonces, a la gente que huye de otros lugares, sean los motivos que sean, en este caso políticos. Tampoco se puede olvidar la poca visualización que tienen las mujeres escritoras, independientemente de la calidad de su escritura. Se trata más bien, de las resistencias que opone una sociedad machista, recién salida de una dictadura fascista, a que la mujer participe como ciudadana; en este sentido, mucho menos como escritora. Y no se diga ya como lesbiana.

La primera actividad, contextualizadora, y a la que hemos llamado "La fábrica del género", persigue como objetivo el que seamos conscientes de una realidad literaria que sigue vigente, por mucho que estemos en el siglo XXI.

Con esta actividad se pretende demostrar cómo se fabrica el género, cómo se hace pasar como natural lo que es construido, cómo se le endosan atributos supuestamente innatos (rosa y azul) y objetivos (los niños no lloran) que solo responden a los intereses del grupo de poder en ese momento.

	<b>LA FÁBRICA DEL GÉNERO</b>
<b>ETAPA/CURSO</b>	4º ESO y Bachillerato
<b>ÁREA/MATERIA</b>	Lengua y Literatura Castellana, Educación Plástica y Visual, Música, Ciencias Sociales
<b>DESTREZAS</b>	Habilidades para el conocimiento y la indagación
<b>TIEMPO DE REALIZACIÓN</b>	Dos sesiones. La última sesión puede alargarse dependiendo de si queremos tratar todos los apartados o solamente uno
<b>CONTENIDOS</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escritores y escritoras en la literatura universal</li> <li>2. Un tema, perspectivas diferentes</li> </ol>
<b>COMPETENCIAS</b>	Lingüística, digital y tratamiento de la información, social y ciudadana, aprender a aprender, autonomía e iniciativa personal y conciencia y expresiones culturales
<b>PERFIL DEL ALUMNADO</b>	Alumnado entre 15 y 17 años
<b>MATERIALES</b>	Internet, fichas literarias, pictóricas, DVD o reproductor de música

## SESIÓN PRIMERA: ESCRITORES Y ESCRITORAS DE LA LITERATURA

Escribe diez nombres de grandes escritores. Después escribe otros diez nombres de grandes escritoras.



- a) ¿Cuál ha sido la lista más difícil de elaborar, la primera o la segunda?
- b) ¿Por qué crees que es así?
- c) ¿A qué épocas pertenecen los escritores?
- d) ¿Y las escritoras?
- e) ¿Cuántas de estas escritoras aparecen en los libros de texto que utilizas?
- f) ¿Cuáles son los últimos tres libros que has leído?
- g) ¿Cuál de ellos nos recomendarías como no androcéntrico? ¿Por qué?

## SESIÓN SEGUNDA: UN TEMA, PERSPECTIVAS DIFERENTES

<p><b>Ausencia</b></p> <p>Ir y quedarse, y con quedar partirse, partir sin alma, y ir con alma ajena, oír la dulce voz de una sirena y no poder del árbol desasirse;</p> <p>arder como la vela y consumirse haciendo torres sobre tierna arena; caer de un cielo, y ser demonio en pena, y de serlo jamás arrepentirse;</p> <p>hablar entre las mudas soledades, pedir prestada, sobre fe, paciencia, y lo que es temporal llamar eterno;</p> <p>creer sospechas y negar verdades, es lo que llaman en el mundo ausencia, fuego en el alma y en la vida infierno.</p> <p>Lope de Vega</p>	<p><b>Yo fui una vez una muchacha risueña</b></p> <p>Yo fui una vez una muchacha risueña que andaba con su risa por toda una ciudad que le pertenecía.</p> <p>Yo fui una vez una mujer poeta que salía con un poema nuevo, como quien sale con un hijo, a enseñarlo, a gozarlo.</p> <p>Yo fui una vez la madre de dos niñas preciosas y andaba segura de mi felicidad, desafiando al viento y a las cosas, Ahora, yo soy una mujer que no conoce la tierra donde vive, sin amor, sin risa, sin Nicaragua, soy una poeta que escribe a escondidas en oficinas serias y casas de huéspedes, soy una muchacha que llora debajo de un paraguas cuando la muerde el recuerdo, soy una madre que añora la alegría de sus hijas.</p> <p>Ahora, soy un canto de lluvia y de nostalgia, soy de ausencia.</p> <p>Gioconda Belli</p>
---	---



<p><b>Ausencia</b></p> <p>Se va de ti mi cuerpo gota a gota.  Se va mi cara en un óleo sordo;  se van mis manos en azogue suelto;  se van mis pies en dos tiempos de polvo.</p> <p>¡Se te va todo, se nos va todo!</p> <p>Se va mi voz, que te hacía campana  cerrada a cuanto no somos nosotros.  Se van mis gestos, que se devanaban,  en lanzaderas, delante tus ojos.  Y se te va la mirada que entrega,  cuando te mira, el enebro y el olmo.</p> <p>Me voy de ti con tus mismos alientos:  como humedad de tu cuerpo evaporo.  Me voy de ti con vigilia y con sueño,  y en tu recuerdo más fiel ya me borro.  Y en tu memoria me vuelvo como esos  que no nacieron ni en llanos ni en sotos.</p> <p>Sangre sería y me fuese en las palmas  de tu labor y en tu boca de mosto.  Tu entraña fuese y sería quemada  en marchas tuyas que nunca más oigo,  ¡y en tu pasión que retumba en la noche,  como demencia de mares solos!</p> <p>¡Se nos va todo, se nos va todo!</p> <p>Gabriela Mistral</p>	<p><b>Ausencia</b></p> <p>Habré de levantar la vasta vida  que aún ahora es tu espejo:  cada mañana habré de reconstruirla.  Desde que te alejaste,  cuántos lugares se han tornado vanos  y sin sentido, iguales  a luces en el día.</p> <p>Tardes que fueron nicho de tu imagen,  músicas en que siempre me aguardabas,  palabras de aquel tiempo,  yo tendré que quebrarlas con mis manos.  ¿En qué hondonada esconderé mi alma  para que no vea tu ausencia  que como un sol terrible, sin ocaso,  brilla definitiva y despiadada?  Tu ausencia me rodea  como la cuerda a la garganta,  el mar al que se hunde.</p> <p>Jorge Luis Borges</p>
--	---

Al alumnado se les presenta los poemas sin autoría y se les pide que indaguen si pueden ser de hombre o mujer y que aporten sus razones.

Puede dividirse el grupo clase en varios grupos para que ellos puedan indagar de manera dialógica.

- a) ¿Qué diferencias percibes entre estos poemas sobre la ausencia?
- b) ¿Podrías decir que uno es más literario que el otro?
- c) ¿Cuál de estos poemas se parece más al mudo en que tú representarías la ausencia de algo importante para ti?
- d) ¿Localizas expresiones, giros, ...propios de las mujeres o de los hombres que te permite identificar su autor o autora? ¿Las chicas y los chicos hablamos diferente? ¿Por qué?
- e) Resalta los recursos literarios de los poemas, explícalos. ¿Son más elaborados, mejores lo de las poetas?
- f) Localiza la fecha de los poemas, país y contextualiza el contenido del poema con el momento histórico
- g) Con acceso a internet, tiempo limitado y buscador de imágenes (DuckDuckGo, Bing, Pixabay...), busca una imagen que mejor exprese el poema.

*Que no se conozca, no significa que no exista.*

La segunda actividad, titulada "Navegando con Cristina Peri Rossi", tiene el objetivo de familiarizar al alumnado con conceptos claves en la obra de la escritora como: exilio, ciudad y deseo lesbiano.

	<b>NAVEGANDO CON CRISTINA PERI ROSSI</b>
<b>ETAPA/CURSO</b>	4º ESO y Bachillerato
<b>ÁREA/MATERIA</b>	Lengua y Literatura Castellana, Educación Plástica y Visual, Música, Ciencias Sociales
<b>DESTREZAS</b>	Habilidades para el conocimiento y la indagación
<b>TIEMPO DE REALIZACIÓN</b>	Entre diez y doce sesiones de trabajo
<b>CONTENIDOS</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. "Navegar y/o naufragar" El exilio.</li><li>2. "Navegar y/o descubrir". Las identidades.</li><li>3. "Navegar y/o posicionarse". Las ciudades.</li></ol>
<b>COMPETENCIAS</b>	Lingüística, digital y tratamiento de la información, social y ciudadana, aprender a aprender, cultural y artística y autonomía e iniciativa personal
<b>PERFIL DEL ALUMNADO</b>	Alumnado entre 15 y 17 años
<b>MATERIALES</b>	Internet, fichas literarias, pictóricas

## 1. NAVEGAR Y/O NAUFRAGAR

Probablemente, si pronunciamos la palabra "navegar", nos vengan a la memoria los semas positivos de "disfrute y descanso en el mar" o incluso, sin salir de casa, "navegar por las redes sociales"... Y, de hecho, utilizaremos internet para conocer y disfrutar de la poesía de Cristina Peri Rossi: quién es, qué ha escrito, por qué es relevante en la historia de la literatura y muchas más cuestiones a las que daremos respuesta.

Pero, lo primero que vamos a tener en cuenta es, que "navegar" no ha sido siempre una acción placentera. Ha habido navegantes forzados y forzadas a navegar, a marcharse de su país de origen si no querían perder la vida. Por tierra o por mar, los hemos llamado "exiliados y exiliadas".



1. Busca la etimología de la palabra *exilio*
2. ¿Qué semejanzas y diferencias existen entre las siguientes palabras: deportación, diáspora, migrante, refugiado/-a, expatriado/-a?



3. Navega en la web<sup>60</sup>:

[http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/WEB\\_SECCIONES\\_14\\_8\\_10/EXILIO\\_DIA\\_SPORA/PDF\\_EXILIODIASPORA/Mujeres\\_escritoras\\_exiliadas.PDF](http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/WEB_SECCIONES_14_8_10/EXILIO_DIA_SPORA/PDF_EXILIODIASPORA/Mujeres_escritoras_exiliadas.PDF)

Aquí encontraremos a las autoras de las siguientes citas. Tenemos que elegir a una de ellas y profundizar en su obra y biografía. El trabajo lo haremos en grupos (4 o 5) con una exposición oral final para que el grupo-aula sea partícipe del conocimiento.

---

<sup>60</sup> El comité español de ACNUR rinde un homenaje a las escritoras que han continuado su labor en el exilio con motivo de la celebración del 20 de junio "Día Mundial del Refugiado" y, en esta ocasión, "de las Refugiadas".

«[...] Eran ya diferentes. Tuvieron esa revelación: no eran iguales a los demás, ya no eran ciudadanos de ningún país, eran exiliados, desterrados, refugiados... [...], vencidos que no han muerto, que no han tenido la discreción de morirse, supervivientes.»

*(Delirio y destino)*

«Hoy habrá un frente menos  
Con su carga de heridos  
Y el tropel en huida  
Hacia un frente lejano.

Estrellas de otro cielo  
Cobijarán piadosas  
Sus soledades juntas.  
¿A dónde vamos todos?

Ya no hay nadie en la aldea.  
Un fusil de juguete naufraga entre los charcos  
Y un carricoche cojo  
Cierra el largo desfile.»

*(Primer exilio)*

«Hasta los campos de concentración, hasta nuestra angustia iban llegando las noticias [...] No podíamos dormir. Nos parecía que traicionábamos con nuestra suerte de respirar aún a tantos compañeros hundidos en la sombra de las cárceles. ¡Cuántos cientos de miles de muertos! ¡Cuántas fuerzas perdidas! ¡Cuánto dolor inútil!»

*(Memoria de la Melancolía)*

«Aprendí pronto que al emigrar se pierden las muletas que han servido de sostén hasta entonces, hay que comenzar desde cero, porque el pasado se borra de un plumazo y a nadie le importa de dónde uno viene o qué ha hecho antes»

*(Paula)*

«¿En nombre de qué justicia se olvidan los cientos de presos políticos, no reconocidos como tales sólo porque un hombre decide que son presos contrarrevolucionarios? ¿En nombre de qué justicia se justifican los miles de desaparecidos en el mar, cuya cifra aún no se ha podido calcular? ¿En nombre de qué justicia se borra de la historia a dos millones y medio de personas en el exilio...?»

(*Milagro en Miami*)



4. CRISTINA PERI ROSSI es también una de las escritoras, que en 1972 debió abandonar su país, Uruguay, ante el golpe de estado militar. Toda su obra fue prohibida durante la dictadura uruguaya, su nombre proscrito y se le retiró la nacionalidad. Fue expulsada de su cátedra de Literatura Comparada en la Universidad de Montevideo y del semanario *Marcha*, uno de los más conocidos de América Latina, a cuya redacción pertenecía, y que fue clausurado por los militares.

Fundó el Comité Español de Apoyo a los Presos Políticos Uruguayos en Barcelona, donde reside. En la actualidad, cuenta ya con la doble nacionalidad y en 2014 recibió el Premio Delmira Agustini, galardón que se concede a personas relevantes del arte y la cultura uruguaya.

Son muchos los textos (narrativos, periodísticos y poéticos) en los que la autora nos habla del exilio.

De hecho, será *Estado de exilio* (1973-2003), uno de sus poemarios más emblemático donde se manifiestan el dolor, la pérdida, la ruptura, la escisión, de una tierra que queda atrás (sus raíces) y una nueva geografía desconocida

Elegimos dos poemas de *Estado de exilio* para "navegar":

## **CABINA TELEFÓNICA 1975**

El exilio es tener un franco en el bolsillo  
y que el teléfono se trague la moneda  
y no la suelte  
—ni moneda, ni llamada—  
en el exacto momento en que nos damos cuenta  
de que la cabina no funciona.

Peri Rossi, *Estado de exilio*, 312

## **BARCELONA 1976**

El exilio es gastarnos nuestras últimas  
cuatro pesetas en un billete de metro para ir  
a una entrevista por un empleo que después  
no nos darán.

Peri Rossi, *Estado de exilio*, 314

1. ¿Qué ocurre en España en torno a la fecha que se indica en el título?
2. Las cabinas telefónicas existen por ley, pero han dejado de tener la utilidad o el uso de aquellos momentos. ¿Has utilizado alguna vez una de ellas? En caso negativo, ¿alguna vez te has visto en la necesidad de contar algo urgente y no has tenido saldo en el móvil? ¿Qué has sentido en ese momento?
3. Los dos poemas remiten a una situación concreta, tangible y actual de cualquier persona exiliada. Elabora un texto en el que expongas la realidad que reflejan estos poemas.
4. "El exilio es...", así comienzan estos poemas. Escribe un poema en el que de manera anafórica continúes la definición de exilio, construidas a través de imágenes recurrentes y que completen dicha definición con todo lo que hemos aprendido.

## 2. NAVEGAR Y/O DESCUBRIR

Navegamos a mar abierto, con nuestras identidades en cubierta y reflexionando sobre la construcción del deseo.

Antes de abordar este trabajo, es preciso tener en cuenta que no podemos partir de la nada. En nuestro barco, ya hemos cargado materiales tan importantes como la reflexión en torno a la invisibilización de las mujeres escritoras, nociones tan importantes como la diferencia entre ser objetos y/o sujetos de deseo, las características de la poesía española en el último tercio de siglo...



Un trabajo previo<sup>61</sup> que nos puede ayudar, lo encontramos navegando por:

<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/delegate/content/6255d291-39ab-4521-8ca0-21040b7ef559>



Nadie es una isla. Como personas construimos nuestra identidad a la vez que crecemos. Somos adolescentes, chica, chico, chique; hemos nacido en un lugar determinado, tenemos una serie de gustos o preferencias en todos los ámbitos de la vida, queremos y proyectamos nuestro futuro...

La identidad sexo-genérica también forma parte de nuestra construcción individual y social y aprender a vivir la diversidad es aprender a vivir en sociedad.

1. ¿Qué es la identidad? ¿Cómo se construye? ¿Sólo hay una? ¿Es siempre la misma?

---

<sup>61</sup> Portal de educación de la Junta de Andalucía en materia de Igualdad. El trabajo que aparece en esta página forma parte del "Proyecto para la elaboración de materiales curriculares de ámbito", en el apartado "Igualdad entre Mujeres y Hombres" (Dirección General de Participación e Innovación Educativa. Convocatoria 2011-2013), del que formé parte como coordinadora.



2. ¿Conocemos qué es la diversidad sexo-genérica?
3. ¿Qué significan las siglas LGBT?

Navegamos para encontrar respuestas en la web<sup>62</sup>:

[http://www.inmujer.gob.es/actualidad/NovidadesNuevas/docs/2015/Abrazar\\_la\\_diversidad.pdf](http://www.inmujer.gob.es/actualidad/NovidadesNuevas/docs/2015/Abrazar_la_diversidad.pdf)



3. ¿Cuántas mujeres escritoras lesbianas conocemos?
4. Por grupos, trabajaremos la vida y obra de alguna de ellas.

Navegaremos por el siguiente enlace<sup>63</sup>:

<https://es.calameo.com/books/00593055746c5bec3734a>

Las poetas seleccionadas siguen un criterio cronológico, pero también he intentado conocer todas las realidades de habla hispana, así como el reconocimiento de aquellas que ya no están y las que continúan su labor poética:

1. Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957)
2. Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998)
3. Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972)
4. M<sup>a</sup> Mercè Marçal (Lérida, 1952-1998)
5. Tatiana de la Tierra (Colombia, 1961-2012)
6. Damaris Calderón (Cuba, 1967)
7. Txus García (Tarragona, 1974)
8. Valeria Flores (Argentina, 1976)

---

<sup>62</sup> "Abrazar la Diversidad. Propuestas para una educación libre de acoso homofóbico y transfóbico", documento elaborado por José Ignacio Pichardo Galán (coord.) y editado por el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades en julio de 2015.

<sup>63</sup> "Calameo" es una herramienta que te permite crear publicaciones interactivas. En este caso, he creado un libro virtual donde aparecen las poetas seleccionadas a continuación.

9. Elvira Sastre (Segovia, 1992)



CRISTINA PERI ROSSI escribe desde el deseo de las mujeres, sobre la alegría de los encuentros gozosos, a veces, de su brevedad, del hallazgo y la pérdida de los amores con un lenguaje sencillo a la vez que subversivo, porque con ello, desequilibra el sistema heteronormativo.

Su primer poemario, *Evohé* (1972) provocó un pequeño escándalo, como dice la autora en el prólogo de su *Poesía Reunida* por la exaltación del amor homoerótico. Y a lo largo, de toda su obra, las mujeres aparecen como sujetos deseados y deseantes. Pero hemos seleccionado un poema de *Lingüística general* (1979):

**3ª ESTACIÓN: CAMPO DE SAN BARNABA**

Esta noche, entre todos los normales,  
te invito a cruzar el puente.  
Nos mirarán con curiosidad –*estas dos muchachas*–  
y quizás, si somos lo suficientemente sabias,  
discretas y sutiles  
perdonen nuestra subversión  
sin necesidad de llamar al médico  
al comisario político o al cura.  
Sobre los canales ha llovido una lluvia fina de algodón;  
nadie sabe el nombre de estas mariposas blancas  
que vuelan sobre los ríos de Venecia  
como plumas  
que cubren las aguas y los puentes.  
Y el vaporetto se desliza suavemente  
entre estas flores blancas sin tocarlas  
rozándolas apenas  
como ronda el deseo en pos de ti  
en pos de mí

densa película que nos unta

enardeciente,  
húmeda,  
dual y semejante.

Peri Rossi, *Lingüística general*, 435

- (a) ¿Qué expresa este poema?
- (b) Trata de definir "normalidad" y "subversión".
- (c) ¿Qué representan las figuras del médico, el comisario, el político o el cura?
- (d) Escribe un poema, un cuento breve, en el que se exprese el rechazo a la lgtbifobia.

### 3. NAVEGAR Y/O POSICIONARSE

Y, por último, por qué no navegar por nuestras ciudades, aquello que también nos identifica. Somos de tal o cual lugar; las ciudades cobran vida a partir de la vida que aporta la ciudadanía, nosotros y nosotras. Efectivamente, es así, que personificamos las ciudades tanto que las hay amables, generosas, hospitalarias, dicharacheras frente a otras terriblemente tristes...

En una entrevista con M. Cinta Montagut (2008) en la revista digital *Barcelonareview* Cristina Peri Rossi le responde que la ciudad es el escenario y marco de muchos de sus poemas: «Mi poesía es urbana, contemporánea... Para mí el gran escenario de la literatura a partir del siglo XX es la ciudad [...] Las ciudades modernas son fuentes de ocio, de placer, de conflictos, nos atraen y nos repelen al mismo tiempo».



Reflexiona y escribe en torno a la ciudad en la que vives. ¿Qué significa para ti? ¿Qué te ha ofrecido? ¿Qué aspectos de ella te gustaría cambiar porque no te sientes identificado/-a?

Las ciudades duermen, viven, aman... Trabajaremos con la personificación como recurso literario. Podrías escribir un diálogo entre la ciudad y tú o simplemente, un relato en la que la ciudad parezca un personaje más.



CRISTINA PERI ROSSI ha vivido en varias ciudades (Montevideo, Barcelona, París, Berlín...). En ellas ha luchado, ha amado, ha sufrido y ha disfrutado. En muchos de sus poemas encontramos referencias a estos lugares. Ha sido terriblemente observadora como en *Playstation* (2009), donde advertimos una crítica

directa a una civilización que prefiere jugar en el ordenador en lugar de hacer el amor, por ejemplo.

En el siguiente poema que vamos a trabajar y que pertenece a su poemario *Habitación de hotel* (2007) nos muestra de manera encadenada, sucesiva, sin pausas, va enumerando los problemas que nos conciernen a nivel global, que pertenecen al mundo que habitamos y a los que debemos prestar atención puesto que vulneran los Derechos Humanos. Aunque la enumeración se hace incisiva, la autora no nos deja con una sensación negativa, sino que llega a arrancar una sonrisa irónica y empática con un final cotidiano que provoca el extrañamiento.

### **CONSIDERANDO**

Teniendo en cuenta y considerando  
el progresivo deshielo de los mares  
el efecto invernadero  
la veloz extinción de las especies  
el hambre feroz en África y el sida  
las guerras religiosas en Oriente  
los miles de mujeres asesinadas  
por sus hombres más cercanos  
la progresión del cáncer  
la infibulación de las niñas  
el aumento del precio del petróleo  
el turismo sexual en Tailandia  
las múltiples torturas impunes  
el numeroso grupo de dictadores  
y dictablandos  
el tráfico de armas  
el tráfico de órganos  
el tráfico de blancas  
las matanzas los genocidios  
las violaciones y los accidentes automovilísticos

el hecho de que tú y yo ya no hagamos el amor  
es sencillamente irrelevante.

Peri Rossi, *Habitación de hotel*, 24-25

a) Por grupos vamos a elegir alguno de los problemas sociales y universales que nos atañen y realizaremos una exposición oral en la que se visibilicen todas aquellas circunstancias que atentan contra los Derechos Humanos.

b) Si es posible, redactar un manifiesto, un decálogo y hasta una canción de crítica social actual.

## ARRIBANDO DESPUÉS DE LA FAENA

La actividad final consistirá en la elección de uno de los poemas de Cristina Peri Rossi y recitarlo de manera individual en clase. Nos podremos servir de una imagen audiovisual que exprese aquello que el poema nos aporta, del mismo modo que lo hizo Cristina Peri Rossi en su libro *Las musas inquietantes* (1999). También, enriquecerlo con la música, y poder comparar "Un virus llamado Sida" con la canción de Rozalén "Comiéndote a besos" que trata este tema. Son muchas las posibilidades que ofrecen los poemas de Cristina Peri Rossi. Se trata de celebrar y apostar por una lectura íntima que de algún modo nos haya enriquecido. Esta es una pequeña selección, aunque en la web: <https://www.calameo.com/books/0059305577fb25fa24a06> podemos encontrar una selección de tres poemas por cada uno de sus poemarios.

**XXX**

En el mar

hay gritos que me desgarran el alma

Voces que se estremecen

como vientre en el alumbramiento

En la noche del mar

yo quisiera no haber viajado nunca

No haberte mirado a los ojos

no escuchar los lamentos desolados

de tus manos, tus amigas

No conocer los raros textos

que escribieras con tus señas

allá en la playa

en mi piel

No haberte mirado a los ojos

No descifrar los raros textos

escritos en tu vientre

Ni navegar

en el cálido hogar de los sargazos

Ni conocer

las numerosas islas

donde con canciones

y música de barcos

acechas a los cansados viajeros

de una navegación tan larga

No haberte mirado nunca a los ojos

No descifrar los manuscritos de tu vientre

las calles de tus miembros

las casas de tus senos

protectoras como abuelas





## UN VIRUS LLAMADO SIDA

Cuando ya nadie moría por amor  
ni por cambiar el mundo  
(escépticos ante los estremecimientos de la piel  
y las abyecciones del poder)

este pequeño retrovirus,  
de la familia de la varicela  
y de la gripe  
entrometido en la sangre  
como en las sábanas,  
mezclado con las lágrimas escasas  
y los sudores lentos  
parásito de los besos castos  
como de los perversos  
mudo y escondido  
traicionero morador de nuestras células

instala otra vez la muerte

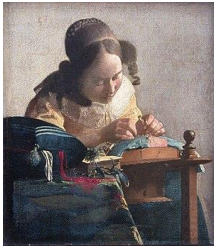
entre los escépticos  
entre los cómodos  
y los cautos.

Ah, el peligro de amar lo desconocido  
—y en efecto: ¿quién nos conoce?  
¿quién nos es conocido?—

tan intenso, ahora,  
como cambiar el mundo.

Peri Rossi, *Otra vez Eros* (1994)

## CLAROSCURO



(LA ENCAJERA, Jan Vermeer de Delft)

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.

Peri Rossi, *Las musas inquietantes* (1999)

## FIDELIDAD II

En esos cuarenta años  
han pasado algunas cosas  
murieron Marilyn el Che  
Kennedy y Luther King  
Cortázar escribió Rayuela  
García Márquez Cien años de soledad  
cayó el muro de Berlín  
y cayó la Unión Soviética  
la gente empezó a pincharse  
algunos ganaron mucho dinero en la Bolsa  
hubo un escándalo por una mamada que alguien le hizo a  
Clinton  
alguien que no era su esposa  
las esposas no hacen esas cosas

hubo mucha hambre en África y en Sudán  
los chinos no dejaban tener más que un hijo  
con preferencia varón  
y en Asia infulaban a las niñas

Yo seguía escuchando a Mina  
cantando Margherita de Coccieante  
y a las mujeres que yo amaba les gustaba

En esos cuarenta años  
pasaron algunas cosas  
tsunamis campeonatos de fútbol  
desaparecidos en Argentina en Uruguay

en Chile  
más hambrunas

también hubo una princesa que murió en un accidente de  
auto  
o la asesinaron

siempre hay cosas así

en España mataban a varias mujeres por día

hombres que decían haberlas amado  
También hubo una guerra en los Balcanes  
Estados Unidos invadió Irak

después mataron a Sadam Hussein  
que había matado a muchos más

yo seguía escuchando a Mina  
cantando Margherita de Cocciante

y las mujeres que amaba les gustaba

Murió Antonioni  
que había hecho películas sobre la incomunicación  
el gran tema del siglo XX  
(el tema de dos Guerras Mundiales)  
Yo seguía escuchando a Mina cantando Margherita  
de Cocciante

y a las mujeres que amaba les gustaba

Murió Simone de Beauvoir  
que había descubierto el Segundo sexo

Bill Gates inventó Internet

muchísima gente que yo no conocía  
empezó a enviarme emails  
que yo no contestaba

Me dijeron que el Google era mejor  
que la Enciclopedia Británica  
pero yo no me lo creí

Un mensaje decía: Usted acaba de tener el honor  
de ser incluida entre los mil mejores autores vivos del mundo

(¿por cuánto tiempo estaré entre los mil vivos?)

Yo escuchaba a Mina cantando Margherita  
de Cocciante

y a las mujeres que amaba  
les gustaba.

Peri Rossi, *PlayStation* (2009)

## EXILIO

A los veintinueve años me exilié  
con pocas cosas:  
una maleta vieja  
(tan vieja como la de Walter Benjamin  
como la de Antonio Machado)  
un libro de versos inéditos  
y muchas hojas en blanco  
Lloraba en los andenes  
lloraba en la calle Balmes  
Barcelona  
hija putativa de Vallejo.  
Cristóbal Toral pintó todas las maletas  
del exilio  
de los inmigrantes  
yo me perdí en las calles de una ciudad  
Barcelona  
que va a dar al mar  
que es el morir y navegué en sueños  
que no tienen fronteras  
El amor fue la barca  
Eros el barquero.

Peri Rossi, *Las replicantes* (2016).

