

Entre rayas: exilio, erotismo y epistemologías liminales. Huellas de Emily Dickinson en *Otra vez Eros*, de Cristina Peri Rossi

Between Dashes: Exile, Eroticism, and Liminal Epistemologies. Traces of Emily Dickinson in Eros Again, by Cristina Peri Rossi

Elena Vega-Sampayo

The University of Texas Rio Grande Valley
ORCID: 0000-0002-9621-6935

José Dávila-Montes

The University of Texas Rio Grande Valley
ORCID: 0000-0002-0621-8479

Date of reception: 01/02/2024. **Date of acceptance:** 14/06/2024.

Citation: Vega-Sampayo, Elena y Dávila Montes, José. “Entre rayas: exilio, erotismo y epistemologías liminales. Huellas de Emily Dickinson en *Otra vez Eros*, de Cristina Peri Rossi”. *Revista Letral*, n.º 34, 2024, pp. 298-324. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi34.30058>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

El destacado uso de las rayas en Peri Rossi puede interpretarse como un rasgo que conecta su poesía con la de Emily Dickinson, aunadas ambas en la empresa común de tratar de superar los límites sociales de sus respectivos exilios e identidades sexuales (solo aparentemente distantes) y del lenguaje del que está hecho el poema. Las rayas actúan como dislocación, como locus del erotismo, y como disidencia de la lectura oficial. Son una exploración de la otredad, en la búsqueda de formas de expresión que superen imposiciones geográficas, sociales y lingüísticas. Se estudiarán en relación con la lítote, y en su calidad de mecanismo para plantear alteridades, identidades y epistemologías disidentes en dos modalidades muy distintas, pero convergentes, de exilio.

Palabras clave: rayas; exilio; erotismo; alterpoema.

ABSTRACT

The remarkable use of m-dashes in Peri Rossi's poetry can be seen as a trait that connects her production with Emily Dickinson's, as in a joint attempt to breach social limits within their respective exiles and sexual identities (distant in appearance only), as well as that of the very linguistic matter of the poem. M-dashes generate a disjoint, and offer a locus for eroticism and for dissident readings. They explore alterity in seeking for forms of expression that overcome geographic, social and linguistic impositions. They will be studied in relationship with litotes, based on their ability as a mechanism to propose alterities, identities and dissident epistemologies in two very different, albeit convergent, forms of exile.

Keywords: m-dash; exile; eroticism; otherwise poem.



La *otra* entre “*otras*” de *Otra vez Eros*: confluencias de exilio, erotismo y ruptura del límite

Dados el tiempo –un siglo–, la geografía y la lengua que las distancia, ciertamente pudiera parecer paradójico, si no directamente contradictorio, comparar a Emily Dickinson con Cristina Peri Rossi más allá de algún dato autobiográfico como la tendencia lésbica, explícita y combativa en Peri Rossi, o el hecho de que la primera se “enclaustra” y la segunda se “exilia”. Se le podría dar la vuelta a esta antinomia y decir que la poeta de Amherst también se exilia: un radical exilio interior que confunde el autoenclaustramiento o la supuesta agorafobia con un exilio voluntario. Peri Rossi se define “al final de [su] vida” como “extranjera en todas partes” (Peri Rossi, *Detente instante* 29), y la norteamericana apenas salió de su casa en la época adulta, habitando un encierro radical, una especie de insilio (Avila 4), no político sino cultural, de casi la totalidad del mundo exterior contemporáneo del que también era extranjera. Así, la confesa condición de exiliada de Peri Rossi se conecta con la idea de la falta de pertenencia¹, por un lado y, por otro, con el hecho de que dicha condición en la autora es también, y además, interior. Que el exilio no se contempla exclusivamente desde la geografía externa es un hecho que puede constatarse incluso desde los incisivos marcados por el signo tipográfico de la raya en las composiciones de ambas autoras. Por ejemplo, en el poema “Tu belleza” de *Otra vez Eros* (22) encontramos (entre rayas) el verso “–país de exilio donde no se puede vivir mucho tiempo–” en alusión al estado que se alcanza bajo los efectos de la droga. Si bien se centra en la narrativa, Julia González Calderón (178-179) explora en esta línea las formas “no geográficas del exilio en [...] Peri Rossi: el exilio residencial [...] y el exilio interior [que] tiene lugar cuando el sujeto exiliado se mantiene dentro del ámbito físico de un orden autoritario que lo aliena y lo reprime ideológicamente”. También Alejandra Aventín Fontana (50) reflexiona sobre “la situación de marginación de todos aquellos que permanecieron dentro del territorio uruguayo”. No requiere mucho esfuerzo extrapolar dicha situación de marginación moral y opresión intelectual con la que pudiera experimentar otra autora de orientación sexual no

¹ Véanse las conclusiones de Jorgelina Corbatta: “Completando el círculo, retornamos al principio: intertextualidad se vincula con exilio y no pertenencia (geográfica, generacional, de género, y de actitud vital)” (231).

convencional en la sociedad de Nueva Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX en plena moral victoriana. Para Dickinson, su exilio interior se convierte en una forma de resistencia, en una posibilidad de ejercer un lenguaje propio. Según Marisa Anne Pagnattaro (32)², citando en parte a Margaret Dickie,

un aspecto crucial de la biografía de Dickinson es su exclusión autoimpuesta de la rígida sociedad de Nueva Inglaterra que, tal como ha señalado la crítica “la liberó de las limitaciones de esa cultura, de la identidad que ésta pudiera haber permitido y del lenguaje poético que hubiera fomentado” (Dickie, 1991: 171).

En el caso de Peri Rossi, el haber logrado consolidar una voz poderosa y transgresora a través de más de cinco décadas de trayectoria poética y dieciséis poemarios no está reñido con la tradición, y mucho menos con la presencia de huellas o marcas que posibiliten el oficio crítico de entrever al Otro –u Otra– en quien se apoya su producción. Es un hecho profusamente transitado por la crítica que la suya es una escritura intertextual³, que apela e incorpora múltiples voces, y ecos; no solo propios –de sus otros escritos en múltiples géneros–, sino también ajenos. Es evidente “la presencia en su literatura de un orgánico entramado de alusiones” (Gómez-de-Tejada 19). Bajo el amparo de esa característica de la obra de la uruguaya, en el presente trabajo se propone analizar en la poesía de Peri Rossi la raya, signo de puntuación, como una huella de su conexión con Emily Dickinson⁴.

Proponemos que este signo tipográfico ofrece una puerta o una ventana a un espacio liminal epistemológico donde se perfilan confluencias entre el erotismo y la dislocación que impregna todo exilio, tanto el geográfico como el psicológico. Por un criterio de espacio y eficacia, la muestra de estudio queda acotada al poemario central *Otra vez Eros* de 1994, aunque no se evitará incursionar en alguno de sus otros quince poemarios puesto que todos sin excepción hacen uso de incisivos marcados por rayas,

² Ambas citas son traducción propia.

³ Aunque se centran en la narrativa de Peri Rossi, véanse dos estudios de Jorgelina Corbatta: “Texto/Intertexto/Intratexto en la narrativa de Cristina Peri Rossi” y “Cristina Peri Rossi: Arte poética y práctica narrativa intertextual”.

⁴ Meri Torras Francés (763) inscribe a Peri Rossi “en una línea de autores que reclaman el derecho de inventarse a sí mismos como autores y a través de su obra en diálogo con *la literatura*” y, añadiríamos, en diálogo con *otras* autoras, como Emily Dickinson.

incluyendo *Aquella noche* (1996) y, especialmente, *Estado de exilio* (2003)⁵.

Las múltiples voces poéticas de la disidencia sexual

Las concepciones restringidas del exilio que lo circunscriben de manera exclusiva a lo geográfico o sociopolítico, ignoran su dimensión psicosocial, que es la que vincula de manera más clara a ambas autoras. La disidencia sexual puede ser la causa del exilio, y del autoexilio, especialmente cuando ésta constituye uno de los centros de la represión social y, por lo tanto casi siempre, política. Es necesario puntualizar que la figura de Emily Dickinson no aparece en el título de *Otra vez Eros* ni en la cita que lo inaugura: un verso de Safo que se inicia con las tres palabras que constituyen el título de la obra: “Otra vez Eros que desata los miembros / dulce y amargo / monstruo invencible”. Pero puede detectarse una alusión abierta: Dickinson se encontraría en esas “otras” del paréntesis con el que se inicia el primer poema del libro de tan manifiesto título, “Genealogía”, que alude de manera explícita a dos autoras lésbicas, Safo y Virginia Woolf. En el paréntesis se lee: “(Safo, V. Woolf y otras)”, pero en una videograbación del poema (“Genealogía-Cristina Peri Rossi [Voz de su autora]” la misma comienza la lectura de “Genealogía” diciendo: “Este poema está dedicado a Safo, a Virginia Woolf, a Alfonsina Storni y a Alejandra Pizarnik”, y ampliando así en su recitación la nómina genealógica de autoras de dos a cuatro. No por tácita deja de ser menos plausible esa referencia velada a “otra” poeta que, parafraseando el poema⁶, también es dulce antepasada, encerrada y arrogante, igualmente *espléndida en su desafío, soberbia*

⁵ Carmen Alemany Bay explora en este poemario la superposición de la experiencia exilar política y geográfica con la sexual (exiliada mujer) y la de la orientación sexual (exiliada lesbiana), así como las manifestaciones en su poesía de dimensiones psicológicas mediante la “abundancia de imágenes que combinan lo agorafóbico con lo claustrofóbico” (19). Por otra parte, y ciñéndose exclusivamente a la producción en prosa de la uruguaya, Julio Prieto (29-45) define interesantes solapamientos entre el exilio y el deseo (en su relación lacaniana con el erotismo).

⁶ “Dulces antepasadas mías / ahogadas en el mar / o suicidas en jardines imaginarios / encerradas en castillos de muros lilas / y arrogantes / espléndidas en su desafío / a la biología elemental / que hace de una mujer una paridora / antes de ser en realidad una mujer / soberbias en su soledad/ y en el pequeño escándalo de sus vidas” (Peri Rossi, *Otra vez Eros*: 9). Todas las citas de *Otra vez Eros* se refieren a la primera edición de Lumen).

en su soledad, en el exilio por antonomasia del autoenclausamiento.

Otra vez Eros es un poemario de otredades, y la otredad es siempre una lista abierta. Sin aludir de manera explícita a Dickinson, pero dejando la lista abierta por el hecho de haberla ampliado, la relación de autoras incluye también a la poeta de Amherst. Con esa licencia por delante, el presente artículo explora una coordenada estética, que no una referencia moral, en relación a la presencia del signo ortográfico de la raya en las obras de Peri Rossi y de Emily Dickinson, que las hermana en una concepción concreta del poema, en una forma de mirar la composición del mismo, a través de una especie de mecanismo de exploración epistemológico-tipográfico. Se buscará, pues, establecer un relato común, analizando esa coordenada estética concreta. No sería desencaminado justificar la relación entre Peri Rossi y Emily Dickinson en su uso concreto de las rayas como un ejemplo de conexión tanto transatlántica como transtemporal, siguiendo la propuesta de la lectura de Natasha Tanna (22) de las genealogías literarias *queer*, aplicadas a Peri Rossi y a otras autoras. El aspecto del homoerotismo ocupa un lugar central en los debates sobre la dimensión sexual de la poesía amorosa de Emily Dickinson. Sylvia Henneberg (4) reflexiona sobre los múltiples erotismos en su obra concluyendo que no debe restringirse a su homosexualidad o heterosexualidad, afirmando que “un cuerpo, sea sexual o textual –el de Dickinson o el de su obra– puede quedar *marcado* de manera simultánea por un amplio espectro de experiencias sexuales o eróticas”⁷. De la cita anterior se destaca en cursiva la idea de quedar o estar marcado (*be marked* en el original) como elemento conector visual y gráfico entre el erotismo y la poesía, o más bien, entre la corporeización material (marcas) del erotismo en la poesía. Entiéndase erotismo como contacto –o como intento de transgresión de los límites que impiden el contacto– entre la voz poética y otros elementos participantes en la composición, sean objetos, seres animados, personas del mismo u otro sexo, u otros textos. La psicología de Lacan identifica los pliegues de la piel, o cortes en su continuidad, con las zonas erógenas, desde la obvedad de la vagina hasta los párpados, las orejas y los labios y, también como incisiones en lo simbólico, roturas del discurso, en los que lo Real, siempre

⁷ Todas las citas de la autora según traducción propia. En esta, las cursivas son añadidas.

inasible, consigue incursionar en el discurso, siempre simbólico: una grieta entre el significado y el significante donde reside el gozo, o *Jouissance* (Lacan 692-694). Esas incisiones en la piel parecerían corresponderse a los incisos en el poema, donde se abren espacios para nuevas comprensiones, nuevos *loci* para el gozo y para nuevas (múltiples) identidades o identidades inasibles. En este sentido, Hennenberg (1) afirma⁸:

Lejos de limitar las posibilidades eróticas, Dickinson permite que las identidades de sus hablantes [identidad de la voz poética] y de sus destinatarios oscilen entre el lesbianismo y la heterosexualidad, habilitando así que las experiencias eróticas que describe en su poesía amorosa se alternen en ambas direcciones a lo largo de un continuum de *múltiples erotismos*.

De hecho, “lo que la voz poética experimenta no es una relación homosexual ni heterosexual, sino relación textual, una interacción que va más allá de distinciones de género e identidad” (8). Aun así, diversos autores sostienen que los rasgos homosexuales en muchos de los poemas de Dickinson son insoslayables y que estos, de hecho, constituyen uno de los pilares centrales de su obra amorosa. En concreto, se cita la breve composición “All the letters I can write” como “el menos ambiguamente homoerótico de sus poemas” (Bennet [1986], citada por Henneberg: 6). Por su brevedad y relevancia, la reproducimos en cuerpo de texto⁹:

All the letters I can write
 Are not fair as this—
 Syllables of Velvet—
 Sentences of Plush,
 Depths of Ruby, undrained,
 Hid, Lip, for Thee—
 Play it were a Humming Bird—
 And just sipped—me—

(Dickinson, *Poesías completas* 332)

⁸ Cursivas añadidas.

⁹ Según la edición de Visor (332), traducción de José Luis Rey: “Todas las cartas que escribir yo pueda / No serán tan hermosas como ésta – / Sílabas de Terciopelo – / Frases de Felpa, / Profundidades de Rubí, inexploradas, / Esconde mi Labio para Ti – / Solo podría cantarlo un Colibrí – / Que de mí – lo bebiera sorbo a sorbo –”. Nótese el cambio de posición del elemento entre rayas original, “me”, que aquí queda fuera de las mismas.

Ciertamente, la polisemia de la selección léxica del poema en inglés no es fácilmente reproducible en su traducción, pues toda traducción implica cierto juego de elecciones y descartes. De hecho, las traducciones consultadas tienden a caer del lado de lo convencional, y no de la interpretación homoerótica¹⁰. *Letters* pueden ser tanto epístolas como letras (habilitando interpretación iniciática, el *abc* de la alfabetización erótica, así como de relativización de la capacidad del lenguaje escrito –con letras– para transmitir los sonidos más complejos del amor –*syllables*–); *fair* puede referirse tanto a la hermosura como al no hacer justicia el poema –el lenguaje– a la realidad superior –erótica–; *undrained* señala al campo semántico de los líquidos y los humores (corporales, vaginales) y no solo a su dimensión inexplorada; y *play*, planteado en algunas traducciones en el sentido de la interpretación musical (el canto), habilita una referencia al aspecto lúdico de la excitación sexual (*foreplay* o magreo). Las referencias al labio y al sorbo como símbolo del cunnilingus y la vibración del colibrí como excitación son evidentes, pero el original recurre a una manifestación del verbo en forma perfectiva *sipped* (“me sorbí”, y no “lo bebiera”) que apunta también a la culminación del orgasmo, con la primera persona (“me”) entre rayas.

Henneberg (7) se refiere a Kofman (1982) y a su noción de la “sexualización del texto frente a la textualización del sexo” como un aspecto insoslayable en este poema. El texto puede devenir el locus de la *jouissance* lacaniana, quizás mediante, como dice Julia Kristeva “modificaciones de la textura lingüística”; estas “son el signo de una fuerza que no ha sido aún aprehendida por el sistema lingüístico o ideológico” (165-167)¹¹, es decir, una incursión subrepticia desde los espacios liminales hacia nuevas epistemologías, en este caso de lo erótico: el uso de la raya en seis ocasiones, y cerrando cinco de sus solo ocho versos.

Se contempla, pues, este uso prolífico de la raya al final de verso en este poema como modificación de la trama lingüística y

¹⁰ En sentido contrario, del español al inglés, Elisabeth Goemans describe cómo las necesidades sintácticas del inglés a la hora de explicitar el sujeto gramatical mediante pronombre de tercera persona incurren en una elección sistemática del femenino en las traducciones de Peri Rossi al inglés, cuando “la voz poética en los poemas de *Estado de exilio* es a menudo masculina” (101-102), lo cual parecería insistir en la supresión editorial a través de la traducción de lecturas y epistemologías no convencionales (cf. apartado siguiente, “Disrupciones tipográficas y otredades veladas”).

¹¹ Según traducción propia.

como incisión de apertura erótica. De hecho, son muchos los poemas de temática amorosa en la obra de Dickinson con subtexto sexual que echan mano de las rayas como recurso. Por ejemplo, en “The Sun – just touched *the Morning* –” (El Sol –rozó apenas *la Mañana*), un poema que se relaciona con la temática de la única realización social posible de la mujer de la época (ser poseída en sentido amplio por un hombre) utiliza 23 rayas en diversas posiciones dentro de sus cuatro cuartetos, en las que 13 de los 16 versos contienen al menos una raya. En “A Wife – at Day-break–” (Una esposa –al Alba–), presenta 27 rayas en sus 20 versos. Auténticas modificaciones, trasgresiones, rasgones casi, de la trama lingüística, en dos composiciones de marcado carácter erótico.

Disrupciones tipográficas y otredades veladas: la raya como brecha de resistencia y de fuga

El uso de la raya en la poesía de Dickinson ha sido objeto de estudio monográfico en la totalidad de su producción. Victoria Escalera Aguilar señala “la configuración y disolución de identidades a partir de la irrupción de los guiones [sic.]” (22), siendo las rayas en la obra de Dickinson “recursos poéticos que apuntan hacia aquellas posibilidades e imposibilidades del lenguaje” (19). Paul Crumbley (1996)¹² identifica hasta 16 tipos diferentes de rayas en la producción ológrafa de Dickinson: desde rayas cortas y largas, horizontales o inclinadas hacia la derecha o hacia la izquierda en diversos grados sobre la horizontal, hasta otros signos manuscritos tradicionalmente soslayados en la edición impresa. En la publicación de los poemas, mayoritariamente de manera póstuma, esta variedad gráfica se vio con frecuencia eliminada o condensada por la convención editorial y de imprenta a un único signo ortográfico, el inglés *m dash*¹³. Su denominación como “guion de letra ‘m’”, hace referencia a la anchura

¹² Anotación precedente al prefacio, sin paginar: “Print Representation of the Dickinson Holographs”.

¹³ Según la página web del Museo de Emily Dickinson en Amherst, Massachusetts (Emily Dickinson Museum, “The Publication Question”), solo se publicó una decena de poemas en diversos periódicos durante la vida de Dickinson, sin atribución de autoría y posiblemente sin autorización de la poeta. La mitad de ellos contienen rayas en sus títulos, correspondientes por lo general al primer verso de cada composición. En el caso de “Flowers –well, if anybody”, publicado en el *Springfield Daily Republican* en 1864, se aprecia ya un uso tipográfico convencional de la raya del tipo *m dash*.

del tipo, que es superior a la del “guion de letra n” o *n dash*, el cual corresponde a la menor anchura de la letra “n”.

A pesar del efecto homogeneizador que la publicación impresa impuso sobre la variedad gráfica original de Dickinson, la correspondencia entre ambos caracteres y su homólogo en la tipografía de la lengua española (la raya) difiere tanto en forma como en uso. Desde el campo de la traductología se engloban las discrepancias entre dos tradiciones a todo nivel (lingüístico, interpretativo, pragmático y cultural) bajo el término de “anisomorfismo” (Franco Aixelá). Los anisomorfismos, como objeto rutinario de estudio por parte del comparativismo, también abarcan el plano ortográfico, pues hasta los signos ortográficos idénticos no cumplen las mismas funciones en ambas lenguas. En este caso, dos signos ortográficos diferentes en inglés (*m dash* y *n dash*), convergen en uno solo en español (la raya), desplegándose a partir de ahí los anisomorfismos de una manera sutil, pero sorprendentemente compleja. Existe también en inglés el *hyphen*, un signo aún más corto que se correspondería en aspecto y en la mayor parte de sus usos con del guion en español. En un simple plano visual, el *m dash* solo duplica la longitud del *n dash*, aunque la relación entre sus tamaños es variable (Strizver 176). En español, no obstante, la relación entre la longitud de raya y guion queda claramente estipulada: la de la raya cuadriplica la del guion (RAE 402). Si bien es cierto que las tecnologías de autoedición y la hegemonía del inglés como fuente lingüística de la tecnología de consumo han hecho que estas diferencias se diluyan considerablemente en el uso escrito cotidiano de la lengua, no es posible pasarlas por alto en su contribución al ejercicio estético de la poesía: en general, en función de la tipografía utilizada, la raya en español suele ser de mayor longitud que el *m dash* en inglés.

Ahora bien, las ediciones bilingües de las obras completas de Emily Dickinson¹⁴ no suelen ofrecer distinción gráfica entre los *m dash* de los poemas en inglés, pues la maquetación suele utilizar la misma tipografía, y la raya española ocupa su lugar en la versión traducida y en el original, con lo que su uso queda desproblematizado de manera tan simplista como arriesgada¹⁵. Por

¹⁴ En las referencias a este artículo a la obra de Dickinson se utiliza la edición de Visor de 2013. Sin embargo, a efectos indagatorios como en este caso se hará referencia ocasional a la antología de Hiperión de 2001.

¹⁵ De hecho, algunos estudios críticos de la obra de Dickinson traducidos al español o escritos originalmente en esta lengua, utilizan de manera errónea el

ejemplo, uno de los usos que se le otorgan al *m dash* equivaldría al de los puntos suspensivos en español como ruptura del pensamiento, o pausa en el discurrir lógico, lo que la *Ortografía* identifica como el uso de los puntos suspensivos en calidad de “indicador de modalidad” (395-396)¹⁶. Esto difiere de lo que en inglés se denomina *ellipsis* (equivalente tipográfico de los puntos suspensivos) o la omisión de una palabra o conjunto de palabras, de manera intencionada. Dista mucho este uso del valor eminentemente parentético de la raya como signo doble o “como signo delimitador” (373). Tampoco se da en inglés el uso del *m dash* como indicador dialógico en la narrativa, o como introducción de parlamentos en texto dramáticos, usos que la raya sí tiene en español. La simple sustitución del *m dash* por la raya en las traducciones de la obra de Dickinson incurre, por lo tanto, en una eliminación sistemática de epistemologías potenciales.

Según la *Ortografía* de la Real Academia, la distinción entre raya y guion en español “es bastante tardía; de hecho la denominación *raya* y la fijación de las funciones de este signo frente a las del guion no aparecen en la ortografía académica hasta 1880” (373). Dickinson fallece en 1884 y la primera publicación de un poemario completo de la autora tiene lugar en Boston en el año 1890 (Emily Dickinson Museum, “The Posthumous Discovery”), prácticamente un siglo antes de la publicación de *Otra vez Eros*. Para entonces, la tradición queda fijada en el canon dickinsoniano y el conjunto de signos ológrafos de la autora se ve subsumido por un uso más o menos regular del *m dash*, a veces adjunto a la palabra que lo antecede, a veces con un espacio en blanco entre ambos en función del libro de estilo de cada editor. Desde el punto de vista estrictamente gráfico o visual, hay “cierto margen para la licencia artística en el uso de estos caracteres [...], a menudo el *m dash* parece demasiado ancho para las proporciones de la tipografía y genera una brecha abierta en el color y la

término “guion” para designar esta marca tipográfica tan característica de Dickinson.

¹⁶ La *Ortografía* lista para esos puntos suspensivos en calidad de indicadores de modalidad los usos como “pausa transitoria en el discurso”, dejar “el enunciado en suspenso con el fin de crear expectación”, “existencia de pausas que demoran enfáticamente el enunciado” y en los diálogos “silencios significativos de los interlocutores” (396). En buena medida, estos usos de los puntos suspensivos quedan englobados con el *m dash* en inglés, y no con lo que en inglés se denomina *ellipsis* (tres puntos seguidos).

textura del texto” (Strizver 277)¹⁷. Es precisamente en esta brecha visual donde se abren los espacios epistemológicos alternativos y donde caben las voces de disidencia, porque la brecha es más que visual: propicia una dislocación conceptual a través de la sintaxis que invita a la dislocación temporal, espacial y de identidad.

En efecto, la *Ortografía* diferencia además entre la raya y el guion desde un punto de vista sintáctico: la raya se encuadra dentro de los signos de puntuación (RAE 373), en el mismo nodo del árbol conceptual que el punto, la coma, los paréntesis o los signos de interrogación (XXII-XXIV), mientras que el guion se considera un “signo auxiliar” (400)¹⁸. La distinción no es baladí; pues, a pesar de los anisomorfismos ortotipográficos entre las convenciones de ambas lenguas, la diferencia permite encuadrar cierto uso de la raya española con el del *dash*, más allá de cierto grado de disimilitud visual y de las disparidades en alguno de sus usos. En concreto, y en lo que resulta especialmente relevante en nuestro caso, la crítica coincide en señalar la dimensión grafo-céntrica del *m dash* en la obra de Dickinson como una “dislocación sintáctica” o *syntactict disjunction* (Crumbley 1)¹⁹.

El uso de la raya en Dickinson supondría, por tanto, una quirografía muy diversa, consistente en diversos trazos distintos identificables, al servicio del acto poético que señala no solo rupturas de pensamiento o pausas en los razonamientos, sino incluso posibilidades de entonación y prosódicas. Esta intención queda, no obstante, homogeneizada artificialmente en la tipografía única del *m dash*, a pesar de estar compuesta en su origen por multiplicidad de trazos distintivos que habilitaban en realidad una “amplia variedad de significados simultáneos” que, a su vez, servirían para “expandir, más que para restringir, las posibilidades de la voz” poética (Crumbley, 1).

¹⁷ Según traducción propia. El original en inglés de la cita anterior utiliza la expresión *gaping hole*, que se propone aquí “brecha abierta” haciendo eco de la colocación, muy común en inglés, *gaping wound*, que significa “herida abierta” y que presenta interesantes lecturas dentro del uso de la raya en la poesía de Peri Rossi y, en concreto en su poemario, también por su carácter sexual en referencia a las aberturas corporales.

¹⁸ Según el índice de contenidos de la obra, el punto, la coma, el punto y coma, los dos puntos, los paréntesis, la raya, las comillas, los signos de interrogación etc... ocupan el nodo 3.4., correspondiendo la raya al subapartado 3.4.7. El guion, junto con las barras, la llave o el asterisco, entre otros, se ubican en el nodo 4, todo ello dentro del capítulo III sobre signos ortográficos.

¹⁹ Todas las citas del autor son traducción propia.

Según Crumbley (2), el uso del *m dash* y de otros elementos ortotipográficos en la obra de la poeta de Amherst configuran una

estrategia para investir al lector con la autoridad de cuestionar la determinación social del contenido lingüístico [...]. En vez de encontrar una sola voz poética, incluso dentro de poema único, las contracorrientes estilísticas suscitadas sobre todo por la puntuación, el uso de las mayúsculas y la dicción, sugieren de manera invariable un yo dividido.

En ese sentido, “las rayas cumplen una función clave en la disrupción de las pautas de pensamiento convencional” (2), promocionando una polifonía de voces que “suscitan un continuum de lecturas que, en un extremo, respaldan la conformidad social y, en el otro, la rebelión o incluso la anarquía” (3). Así, podrían verse estas rayas como un sutil mecanismo de exilio textual a través de su función disruptiva, contestataria de las formas, en el texto y con el texto. Ciertamente, la voz poética²⁰ en sus poemas perfila a “observadores agudos que vislumbran las limitaciones inescapables de sus sociedades, así como las posibles fugas imaginadas o imaginables” (The Poetry Foundation, según traducción propia). Peri Rossi comparte con la poeta de Amherst ese exilio como fuga imaginable “de las limitaciones inescapables de sus sociedades”. María José Bruña Bragado (137) hablará en referencia a la uruguaya de “líneas de fuga y pliegues de resistencia” de manera pertinente para este enfoque. En los apartados siguientes se analizará ese valor de *vislumbrar más allá de los límites del poema* que el uso de la raya aporta en *Otra vez Eros*, pero antes debe mencionarse que la intrahistoria de la tradición tipográfica en ambas lenguas converge cronológicamente hacia la erosión de la capacidad de transgresión potencial de las marcas ológrafas de Dickinson desde la normalización gráfica de su obra (Crumbley 6). De manera paralela, Martha Nell Smith (50 y ss.) sostiene que el proceso interpretativo y editorial de los poemas autógrafos de Dickinson tendieron con frecuencia a aplanar determinadas ambivalencias que pudieran haberse leído como de carácter homoerótico o, directamente, homosexual, siendo los editores los que han desfigurado las cartas

²⁰ En inglés, *speakers*. En otro anisomorfismo, en este caso de la falta de correspondencia nocional de la crítica literaria, la designación en inglés personifica la voz poética designándola como “el que habla”. El estudio del *speaker* en la producción de Dickinson constituye uno de los pilares centrales de la producción crítica en inglés sobre su obra.

y los poemas perpetuando sus propias interpretaciones erróneas, que tienden a desencaminar al lector haciéndole creer que Dickinson es una mujer heterosexual dirigiéndose a un hombre heterosexual (Henneberg 2), en una suerte de epistemicidio editorial²¹ ejecutado, hasta cierto punto, también desde la tipografía.

Otra vez Eros: la alteridad –que está– en las rayas

Otra vez Eros, publicado en 1994 en Barcelona, contiene 41 poemas que suman un total de 723 versos. La mayoría de las composiciones son de extensión media y no superan la página. Las excepciones, por su brevedad minimalista, son 3 poemas de seis versos y uno de tan solo 3 versos, casi un haikú (“El cielo no son los celos / ni es el cielo / pero se le parece tanto” [33]); por lo extenso, únicamente seis poemas superan los 25 versos. No es proporcional en términos cuantitativos la profusión del *m dash* en la obra de Dickinson con las apariciones de la raya en *Otra vez Eros*, pero la frecuencia de su uso no pasa desapercibida: se dan 32 incisos marcados por rayas en *Otra vez Eros*.

De los 723 versos, 37 versos se encuentran *rasgados* por rayas porque en 5 ocasiones el inciso abarca dos versos. En suma, hay 19 poemas que contienen al menos un inciso marcado por raya y, de esos 19, en 12 de ellos aparece un solo inciso, en 4 dos, y en dos poemas encontramos tres incisos marcados por rayas. Excepcionalmente en un poema de gran carga irónica se incluyen hasta seis incisos marcados por rayas, cuyo título, “Happy End” (23-24), no puede dejar de habilitar una doble lectura de carácter sexual²² que entronca con la temática del envejecimiento de la mujer y de la pérdida del atractivo físico y del narrativo. ¿Cómo no inferir que la consecución de un efecto irónico pueda ser la causa primera o la razón última de la inusual proliferación de rayas en un solo poema de extensión media? Avisa Alicia Salomone (93-94) de que “las figuraciones críticas y/o irónicas [...] suelen

²¹ Desde un punto de vista político, Avila (8-9) reflexiona sobre la “doble exclusión” de las mujeres exiliadas: la exclusión territorial y aquella que se “vincula directamente con el desconocimiento o reconocimiento que ellas han tenido como sujetos políticos”. La publicación póstuma de la práctica totalidad de la obra de Dickinson es un ejemplo de cómo dicha la exclusión original (psicosocial), se extiende radicalmente al ámbito de la artista como sujeto, en el caso de Dickinson como una “cuasi desaparición” literaria (3) en vida.

²² El final feliz de una historia es más frecuentemente en inglés “happy ending”, y se refiere también a la finalización de un masaje sexual con el orgasmo.

ser indisociables en el discurso de mujeres cuando estas adoptan una posición crítica como sujetos frente al mandato sociocultural del silencio y la subordinación”. Es característica de Peri Rossi la ironía. En el caso de Dickinson, privada de libertad de expresión por la convención social, aún mucho más rígida en su época, la ironía es, junto con el uso de las rayas, uno de los rasgos más sobresalientes de su obra²³.

Con solo dos excepciones, casi todos los incisos marcados con rayas aparecen en cuerpo de poema. Esto resulta significativo porque refuerza la idea de que interrumpen, rompen, o *rasgan* el tejido del poema como si de un lienzo se tratara, erotizándolo como los pliegues de la piel en el sujeto lacaniano²⁴. De alguna forma, el recurso del signo de puntuación también recuerda una técnica visual y, de hecho, estamos muy cerca de la poesía visual: el carácter mecánico del uso de rayas rompiendo el poema exige cierto campo, área o lienzo que rasgar y en el que se soporte el roto, de ahí la necesidad puramente material de que haya versos antes y después del desgarró. Cuestión de forma y fondo. Por ello también puede verse el empleo de las rayas como un rasgo más de lo pictórico en la poesía de Peri Rossi desde lo mecánico, desde el procedimiento.

Al respecto del número de palabras que cobija cada inciso, en *Otra vez Eros* hay cinco que contienen una sola palabra, dos de ellos formas verbales del verbo “decir” y tres destacan los términos “-pájaro-” (39), “-lecho-” (46) y “-blanco-” (63). Son también significativos los cinco compuestos por dos palabras, cuatro de ellos abarcando la totalidad del verso: “-ajedrez oscuro-” (19), “-sin coyotes-” (34), “-falos tristes-” (52), “-te amo-” (54) y “La eterna pregunta -quién soy-” (63).

Cabría diferenciar entre los incisos que incluye Peri Rossi entre rayas –objeto del presente estudio– y los generados a partir del paréntesis. En *Otra vez Eros* se utiliza el paréntesis para la

²³ Harold Bloom tilda aspectos de la obra de Dickinson relacionados con el uso de la raya como de “espantosa ironía” (306), mencionando el “estilo que Dickinson inventó es muy difícil de emular y no ha influido demasiado en las mejores poetas de nuestro siglo” (307). Irónicamente también, entre las poquísimas autoras que Bloom trabaja en su canon, nada feminista por cierto, muchas se adscribirían en la lista abierta de “Genealogía” en *Otra vez Eros*: Safo, Sor Juana Inés de la Cruz, George Sand, Virginia Woolf y, por supuesto, Emily Dickinson.

²⁴ Didier Anzieu caracteriza la piel como “una barrera que cierra el paso porque está en contacto y porque, por esa razón, permite el paso parcialmente” (86). Véase Vega-Sampayo (2021) para una reflexión sobre el tacto y la piel como mecanismo literario en la psicogénesis de personajes.

dedicatoria del primer poema del libro, “Genealogía”, y en algunos versos de 7 poemas: “Un virus llamado sida” (28), “Estado de gracia” (30), “Encomienda” (38), “Canto a la letra A” (50), “Periplo” (55), “Cruce de calles” (58) y “Sala de juego” (62). Podría añadirse lo que entrecomilla: la voz de un personaje en “Condición de mujer” (10), los tres últimos versos de “Navegación” (45), el último verso de “Rabelesiana” (36) o una cita que se lee en “Leyendo a S. Freud” (60). El análisis pudiera abarcar múltiples ejemplos de signos de interrogación, de exclamación. El resultado redundaría en toda una *retórica del inciso* en la poesía perirossiana, aunque –a nuestro entender– solo el inciso generado a partir de las dos rayas puede leerse como marca o huella dickinsoniana.

La lítote y lo que –ya– no es

Los espacios públicos no compartidos de la postmodernidad, desde los aeropuertos hasta los campos de refugiados, aquellos en los que el individuo habita en el anonimato y la soledad, han sido caracterizados en parte mediante el concepto del “no lugar” (Augé). Es decir, como lítote geográfica: estar en un “no lugar” no es necesariamente lo contrario a estar en un lugar, pero sí se trata de una “des-ubicación”, concepto que resulta difícil no identificar con el exilio. Resulta relevante que algunas instancias del uso de las rayas en la obra de Peri Rossi contengan lítotes, o que algunas lítotes contengan algunas rayas. Aparte del ejemplo sobre “–país de exilio donde no se puede vivir mucho tiempo–” de “Tu belleza” (22), encontramos “–sin coyotes–” de “Estado de celo II” (34) y también los versos que son una lítote que incluye rayas, como “No era el cerezo que florecía –blanco–” de “Tango” (63). No se trata de un recurso exclusivo de *Otra vez Eros*, ni mucho menos, pues encontramos lítotes salpicando toda la trayectoria poética de Peri Rossi, aunque el poemario en el que este recurso aparece con más frecuencia es el libro que sigue a *Otra vez Eros*, como si en este la poeta hubiera experimentado y, satisfecha con el resultado, quisiera prolongar su efecto: nos referimos al poemario *Aquella noche*.

El tercer poema de *Aquella noche* titulado “Mujer de principios” (669)²⁵ que está vertebrado a partir de la repetición “al mar”, “a la aspirina”, “a los nocturnos”, plantea una bisagra mediante la lítote entre rayas del verso central de la composición: “al mar –no a la montaña–”. A partir de esa bisagra se suceden las lítotes pero no ya entre rayas, y por lo tanto, sin destacar. Se reproducen a continuación los primeros 24 versos del poema para evidenciar el efecto visual del inciso entre rayas:

He sido fiel al blues
 de Sarah Vaughan,
 al mar,
 a la aspirina,
 a Caspar David Friedrich,
 a los nocturnos de Chopin
 y a los diurnos de Van Gogh,
 al cigarrillo,
 a la máquina de escribir
 y a la lectura del periódico.
 Al mar
 –no a la montaña–,
 a la noche
 antes que al día,
 al invierno
 antes que al verano,
 al agua,
 no al fuego,
 a la química,
 no a la geografía,
 a la solidaridad
 más que al sexo,
 a la belleza,
 siempre a la belleza.

(Peri Rossi, *Poesía completa* 669)

En otro poema del mismo libro, “Día gris” (673) se da en un verso otra lítote entre rayas: “se deslizan –sin ser vistos–”, y en el segundo verso del poema “Venerabilidad” (676) dice “–sin darme cuenta–”. Los versos iniciales del poema “Tumba” (719) “Quisiera que mi tumba estuviera en un parque / –no muy lejos de otras tumbas–”, ofrecen otro ejemplo claro, así como “Fracaso del mercado” (691) en el verso “–auto no tengo–”. Otros ejemplos del mismo poemario los constituirían los poemas “Fuera de

²⁵ Esta y todas las referencias a los otros poemarios de Peri Rossi pertenecen a la edición de 2021 de Visor.

moda” (692) con “–escribir no es un buen negocio–” (luego es un mal negocio), y “Simulacro” (708) el verso “con el catálogo en la mano –que no leeré–”. Curiosamente, *Aquella noche* es un poemario con escasez de rayas (con gloriosas excepciones como, precisamente, el poema “Deseo” (700), que usa y abusa significativamente de las rayas), pero las pocas que hay están al servicio del recurso de la lítote. En “Dialéctica de los viajes”, de *Estado de Exilio*, las rayas encuadrarán en verso propio al personaje que es el epítome de todos los exiliados y dislocados, Ulises, seguido de una lítote “y soñar con el regreso / – como Ulises – / sin regresar”. Una clave, si no la clave, del uso de la lítote por parte de Peri Rossi se hallaría en el poema “El arte de la pérdida (Elizabeth Bishop)” (325) precisamente del mismo poemario, que incluye cuatro significativos incisos entre rayas: “plumas fuentes –así se llamaban en mi infancia / las codiciadas e inasequibles estilográficas / Parker y Mont Blanc–”, “Regalo lo que no tengo –dinero, poemas, orgasmos–” (que se repite) y, “Quedé flotando –barco perdido en altamar–”. Se trata de una conciencia patente y dolorosa de la pérdida, la infancia como exilio absoluto, como paraíso perdido donde se inician todas las pérdidas hasta asumir la pérdida como condición existencial: la condición del exiliado. Y la redención se logra con el don de dar; no lo que se tiene, sino lo que no: la ausencia de una posesión. La lítote como recurso insignia de la desposesión reconvertida en libertad²⁶: “El exilio y sus innumerables pérdidas / me hicieron muy liviana con los objetos / poco posesiva” (325). Se trata de conjurar la pérdida, para hacer de la ausencia algo valioso. Es la misma estrategia que se observa en el poema “Noche de insomnio” (975), ahogado de ironía, donde dormir es restarle una noche al ya mermado tiempo de vida, así que se atesora el insomnio quijotesicamente.

Por último, hay un aspecto esencial en el uso de la lítote. Se trata de su valor no-referencial, que pudiéramos calificar como de *alterdeíctico*: “esto no, lo otro”. Con la lítote se produce un señalamiento intrínseco a la alteridad más pura: no lo contrario al referente, sino a todo lo otro que no es el referente, una epistemología de apertura absoluta. No deja de ser, pues, significativa la abundancia de lítotes encuadradas entre rayas de carácter paréntico. Las rayas son a la vez paréntesis que encuadran otra realidad *in nuce*, y a la vez incisos –incisiones– que rasgan el

²⁶ Véase Vega-Sampayo (2020) para un análisis profundo de este y otros aspectos de la lítote como recurso de la poesía del despojamiento.

primer plano referencial, de manera visual, y lo deniegan de manera semántica. El valor erótico, como promesa y deseo de otredad, queda enmarcado ahí, resaltado y restringido, encuadrado y oculto. Para Lacan, la relación entre el deseo y el objeto deseado es siempre indirecta: se trata de una tensión permanente entre la demanda de satisfacción y la necesidad que la genera, una suerte de déficit, de satisfacción incompleta de la demanda: ahí está el deseo (Écrits 580), que siempre hace referencia oblicua a lo inasible, lo identificado pero no alcanzado.

Alterpoema: lecturas alternativas del poema a partir de las rayas.

Parafraseando el primer verso de un poema de Emily Dickinson, “Para hacer una pradera se necesita un trébol y una abeja” (*Poesías completas* 1423), a fin de hacer otro poema dentro del mismo poema (en el mismo poema o con el mismo poema o *sin* moverse del poema) Peri Rossi solo necesita recurrir a las rayas: las rayas obligan al lector a posicionarse desde otro lugar, a mirar desde otra perspectiva, a exiliarse aunque sea por un momento, de la vieja lectura conocida, a incursionar en territorios desconocidos y decidir si quiere morar, o demorarse ahí. Para explotar la alegoría: solo colocando entre rayas una abeja, o un trébol, Peri Rossi construye *otra* pradera. Subrayemos el determinante “otra”: el hecho de rasgar el lienzo del texto con una raya, como si una raja en un cuadro del pintor/escultor argentino Lucio Fontana se tratara. Quizás no muestre nada detrás del lienzo, pero señala que hay otras cosas. Las rayas en el poema no solo dejan vislumbrar una lectura alternativa a través de la abertura, donde quizás encaja una intrusión, otro punto de vista, una sugerencia de texto más allá del texto; sino que, al igual que ocurre con la obra de Dickinson (donde las rayas a menudo se abren pero no se cierran, porque tienen un valor equivalente al español a los puntos suspensivos), también denotan que hay una pausa en la interpretación, una duda en la voz. Se trata casi de un *leitmotif* de la raya como indicador, marca reivindicativa de la alteridad, bien llena de contenido parentético, bien como ruptura de la trama y señalamiento de que hay más que lo dicho.

La misma Peri Rossi afirma en una entrevista que “[t]ener un estilo es tener un solo ángulo para mirar la realidad”, en cambio, “variar un estilo implica variar la relación con el mundo”

(San Román 1043). Así, cabría preguntarse si es válida o legítima una lectura paralela y alternativa únicamente desde las rayas, como la pintura que desvelan los rayos x sobre la que se decidió pintar: si puede dibujarse un nuevo poema a partir únicamente de las rayas. No sería sino una posibilidad lúdica de análisis el preguntarse cómo quedaría el poema, en qué se transformaría si eliminamos las rayas, si extirpamos esos versos como si de órganos valiosos, pero no vitales, se tratase. A ese poema alternativo, no sería en sentido estricto un antipoema porque no es el lado oscuro ni el reverso del poema completo –es decir, con las rayas– sino un *alterpoema*: así podría etiquetarse esa otredad sugerida por las rayas y que quedaría suprimida sin estas. Es el otro poema que está suprimido en el sistema, visible solo entre las ranuras de la puerta cerrada, a través del lienzo rasgado, por las alteraciones de la textura lingüística.

Fuera del poemario que nos ocupa, podemos elegir dos casos para ese experimento. En el primer ejemplo, en *Las replicantes*, despojaríamos al poema “Deseos” (Peri Rossi, *Poesía completa* 1155) de los tres incisos generados por rayas y nos encontraríamos ante la descripción de la anhelante espera en una habitación para dos, una espera gozosa mientras se contempla todo lo que es par en un espacio propio de una postal. De los tres incisos, el primero proporciona un marco espacial no relevante, el nombre de un bello pueblecito costero catalán, y el tercero es un verbo *dicendi*; pero el segundo rasga el poema y lo convierte en un cuadro de Hopper, focalizando toda la composición en esa cama vacía, sin ni siquiera insistir en que se trata de una cama sino haciendo del nombre algo redundante y dejando entre rayas, determinante y adjetivo en soledad, proporcionando a la vacuidad, a la ausencia, todo el protagonismo:

Alquilé la habitación 225
 del hotel La Torre –Calella de Palafrugell–
 una pequeña habitación
 dos camas iguales
 –una vacía–
 dos sillas
 una puerta pintada de blanco [...]

Como segundo ejemplo, podríamos leer el poema “Convalecencia II” (1019) aislado del libro *Playstation* en el que se inscribe. Obviando el inciso entre rayas del cuarto verso y ocultando el título, se puede inferir la descripción de un estado de pereza

existencial, de indolencia, al que se ha visto orillada la voz poética exiliada por una realidad en la que solo hay mirada para lo “horrible”. Devuelto a su lugar el verso entre rayas y destapado el título, el poema resulta ser la consecuencia, más o menos previsible y un tanto prosaica de un atropello que obliga a guardar cama, sin más.

La vuelta de tuerca se encontraría en que la poeta, con esa misma materia del poema *Convalecencia II*, manteniendo intacto el inciso entre rayas del cuarto verso, pero como si de una variación del mismo tema se tratara, plantea en el poema anterior (“*Convalecencia*”) con un *segundo* inciso entre rayas, presidido por una lítote. Lo que en el poema “*Convalecencia II*” (1019) es:

Cuando dejaba de jugar con la playstation
 y encendía la televisión
 todas las cosas que veía eran horribles
 asaltos asesinatos violaciones
 guerras chismes pornografía
 de modo que volvía a la playstation.

en el poema previo (1018) se despliega echando mano de un segundo inciso entre rayas que incluye una lítote:

Cuando dejaba de jugar con la playstation
 y buscaba un libro para leer
 todos eran tristes contaban cosas horribles
 de los seres humanos
 –no necesariamente guerras y torturas,
 sino matrimonios, hijos, divorcios, infidelidades–
 de modo que volvía a la playstation.

Este segundo inciso acrecienta la carga irónica del poema de manera considerable: ofreciendo un punto de vista sobre la realidad, que en el segundo poema se plantea como objetiva.

Siguiendo con este lúdico experimento: ¿y si lo hiciéramos al revés? ¿Y si se extrajera de los poemas lo que introdujo la poeta entre rayas como si de una cuña se tratara y, en lugar de leer el poema con rayas o sin ellas, más allá de considerarlo no-completo, no-finito, o sin contemplar las rayas como un añadido, se observan por el contrario por las rayas como el añadido más valioso del poema, de manera similar a lo que ocurre en las jarchas, quizá la joya del collar? Así, le daríamos la vuelta al razonamiento y nos quedamos únicamente con el contenido de las rayas, exilándolo de su contexto y apelando a lo que lúcidamente escribe Aurora Luque en la introducción a su antología de poesía erótica

griega *Los dados de Eros* –otra vez, Safo–, perdiéndole el miedo a lo fragmentario porque “a estas alturas de la historia estamos suficientemente acostumbrados a leer fragmentos como textos autónomos” (39).

Para poner un ejemplo de lo anterior, que es significativo por muchas razones, acudamos al último poema del último poemario de Peri Rossi hasta la fecha, *Las replicantes*: hasta este final llega la fidelidad al uso de las dos rayas en la poeta. Se trata del poema “Cifras” (1238) de 15 versos. Aisleemos el séptimo verso:

–Stephen Hawking lo sabe–

¿Cómo no acordarse del celeberrimo microrrelato de Monterroso, aunque en lugar de siete sean solo cuatro palabras las que logren poner en marcha la imaginación del lector?

Podría verse aquí la raya doble como un breve descender las cortinas sobre otra realidad, similares a cómo el telón de un teatro abriera, de lado a lado, una función teatral (función que la raya en español, por cierto, sí tiene en el caso del texto dramático, en el que el signo ortográfico “da la palabra” al siguiente personaje). Lo que el telón muestra al abrirse no tendría cabida en su totalidad dentro del poema, por motivos obvios: la cortina se abre brevemente, muestra un instante, otro mundo posible, y se cierra de nuevo. Pero no deja de quedar señalado lo otro, como un nivel de profundidad adicional, como una ventana a otro paisaje, un contacto posible con otras sensaciones, una especie de *strip-tease* epistemológico que, en cierta manera, erotiza la urdimbre y la trama del texto. Reinterpretando a Kristeva y entroncando de manera general con el poemario de Peri Rossi, se generaría una erotización del texto, más allá de una textualización del erotismo: una vez más, las coordenadas temáticas (el erotismo en *Otra vez Eros*) encuentran su manifestación en la forma (las rayas como recurso mecánico y gráfico del erotismo dentro del texto que tanto recuerdan a Emily Dickinson).

A modo de conclusión: identidades entre rayas

Dilucidar en qué difiere y en qué se asemeja la elección de contenido semántico dentro de las rayas de Peri Rossi en comparación con Dickinson invita a un amplio abanico de reflexiones. En

cuanto a la opción disímil, es evidente que si una diferencia sustancial existe esta se encuentra en la posibilidad y la imposibilidad de explicitar un vocabulario sexual, dadas la época y la sociedad de cada una de las autoras. Frente a la evitación de Dickinson, destaca la frecuencia con la que Peri Rossi recurre a las rayas precisamente como marco físico para explicitar lo sexual, lo genital y lo corporal de manera abrupta. De ahí los ejemplos de *Otra vez Eros*: “–quemé mi útero y mis ovarios–”, de “Final del trayecto” (41); “–y del orgasmo masturbatorio–” de “Descripción del goce” (46); o “–falos tristes–” de “Trabajar cansa” (52). Esto, sin embargo, no es óbice para seguir sosteniendo que las rayas desempeñan una función de transgresión. En este caso, incluso la acrecientan, haciendo exhibición del acto de exhibir.

En cuanto a la opción coincidente, examinemos los incisos marcados por rayas que en Emily Dickinson se explicitan con el verbo *to be*; por ejemplo, en uno de sus escasos poemas publicados en vida (el cuarto). Reproducimos solo las dos primeras cuartetas (*Poesías completas* 212):

I taste a liquor never brewed –
 From Tankards scooped in Pearl –
 Not all the Vats upon the Rhine
 Yield such an alcohol!

Inebriate of Air – am I –
 And Debauchee of Dew –
 Reeling – thro’ endless summer days –
 From inns of Molten Blue – [...] ²⁷

La primera versión publicada, de 1980, salió desprovista de casi la totalidad de las rayas y el quinto verso, que contiene la declaración ontológica (*Inebriate of Air – am I –*)²⁸ se desfigura aplanándose en un “*Inebriate of air am I*”, convirtiéndose en un simple hipérbaton que invierte el *I am*, en una forma poética casi vulgar de tan convencional. Las rayas, por el contrario, lo transforman en una declaración y en una duda a la vez, invirtiendo la forma al orden de la frase interrogativa en inglés (y una

²⁷ “Cato ahora un licor jamás destilado– / perla esculpida en jarra – / ¡Ni todas las cubas del Rhin / nos dispensan un vino así! / Ebria de Aire –me encuentro– / Embebida de Rocío – / Meciéndome –infinitos días de estío – / en celestiales cantinas de Azul Derretido – “ (traducción propia, en la que se opta por una selección léxica mediante la que se sustancia la interpretación de lo erótico).

²⁸ Nótese que, una vez más, el “yo” aparece en posición privilegiada por dislocación: entre rayas. Cf. nota 9 sobre el poema “All the letters I can write”.

traducción al español como “Ebria de aire –estoy–”, diluye quizás irremediablemente el sentido ontológico con la dualidad semántica inexistente en inglés entre el ser y el estar –otro anisomorfismo).

También en “I’m Nobody! Who are you?”, el poderoso quinto verso que actúa como el reverso luminoso, e irónico, del primero: “How dreary – to be – Somebody!” (*Poesías completas* 282).

I’m Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there’s a pair of us!
Don’t tell! they’d advertise – you know!
How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one’s name – the livelong June –
To an admiring Bog! [...]

Por un lado, las dos cuartetos parecieran evocar el “pequeño escándalo de sus vidas” del poema “Genealogía” de Peri Rossi –el secreto de la condición sexual cognoscible solo para la voz poética y su audiencia de una sola persona, la pareja, (*Then there’s a pair of us!*), la Otra. Y por otro lado se señala la inaceptabilidad por parte de la sociedad (*Don’t tell! they’d advertise*), a la que se compara con una ciénaga (*bog*).

Pueden conectarse estas composiciones de Dickinson con “Tango”, el metapoema que cierra *Otra vez Eros* de Peri Rossi y que responde o se espeja en aquellos. En “Tango” Peri Rossi empuja el uso del inciso a través de rayas al extremo de la interrogación ontológica sobre la alteridad y el erotismo, en la búsqueda de y con el Otro: “la eterna pregunta –quién soy– / dicho de otro modo: quién sos”. Unos y otro, poemas y poema, se cuestionan sobre la esencia a través de formas verbales de “to be” o “ser” entre rayas, que definen el exilio psicológico como la pregunta sobre lo que se es, a causa en parte de donde no se está, o de donde no se nos deja ubicarnos. Ahí quedan las rayas como huella.

Bibliografía citada

Alemaný Bay, Carmen. “Estado de exilio (2003) de Cristina Peri Rossi: publicación, versiones y modos de poetizar la experiencia del destierro”. *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 11(1), 2023, 15-27. <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2026>

Anzieu, Didier. *El Yo-piel*. Traducido por Sofía Vidaurrazaga Zimmermann. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Avila, M. "El doble exilio de las mujeres: itinerarios de la expulsión". *Estudios De Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 24, 2022, pp. 1-11. Recuperado de <https://qellqasqa.com.ar/ojs/index.php/estudios/article/view/560/490>

Auge, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.

Aventín Fontana, Alejandra. "Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi". *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 2011, pp. 45-54. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2011.38685

Bennett, Paula. *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*. Boston, Beacon Press, 1986.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Traducido por Damián Alou. Barcelona, Anagrama, 1995.

Bruña Bragado, María José. "Abyecto/sublime: líneas de fuga y pliegues de resistencia en la poesía de Cristina Peri Rossi". *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Jesús Gómez-de-Tejada (coord.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 137-152.

Corbatta, Jorgelina. "Texto/Intertexto/Intratexto en la narrativa de Cristina Peri Rossi". *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Jesús Gómez-de-Tejada (coord.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 193-205.

Corbatta, Jorgelina. "Cristina Peri Rossi: Arte poética y práctica narrativa intertextual". *Revista Iberoamericana*, (85) 266, 2019, pp. 217-233.

Crumblely, Paul. *Inflections of The Pen. Dash and Voice in Emily Dickinson*. Lexington, Kentucky University Press, 1996.

Dickie, Margaret. *Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

Dickinson, Emily. *Crónica de plata (poemas escogidos)*. Traducido por Manuel Villar Raso. Madrid, Hiperión, 2001.

Dickinson, Emily. *Poesías completas*. Traducido por José Luis Rey. Madrid, Visor, 2013.

Emily Dickinson Museum. "The Posthumous Discovery of Dickinson's Poems". Recuperado de: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/the-poet-at-work/the-posthumous-discovery-of-dickinsons-poems>, [consulta: 17 agosto 2022].

Emily Dickinson Museum. "The Publication Question". Recuperado de: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/the-poet-at-work/the-publication-question>, [consulta: 17 agosto 2022].

Escalera Aguilar, Victoria. "El guion de Emily Dickinson: aproximaciones desde el silencio hacia los límites del lenguaje y la representación del sujeto". *Opción*, 190, 2015, pp. 18-33.

Franco Aixelá, Javier. "Anisomorfismos". *ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*, AIETI, 2022. Recuperado de <https://doi.org/10.5281/zenodo.6362152> [consulta: 12 agosto 2022].

Goemans, Elisabeth. "La literatura del desplazamiento en traducción: Cristina Peri Rossi y las traducciones al inglés". *Revista Letral*, 29, 2022, pp. 90-110. <https://doi.org/10.30827/rl.vi29.24368>

Gómez-de-Tejada, Jesús. "Cristina Peri Rossi: voces para atisbar la eternidad". *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Jesús Gómez-de-Tejada (coord.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 15-20.

González Calderón, Julia. "Matar al padre: simbolismo y psicoanálisis en algunas narraciones de Cristina Peri Rossi". *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Jesús Gómez-de-Tejada (coord.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 173-190.

Henneberg, Sylvia. "Neither Lesbian nor Straight: Multiple Eroticismisms in Emily Dickinson's Love Poetry". *The Emily Dickinson Journal*, 4 (2), 1995, pp. 1-19. <https://doi:10.1353/edj.0.0164>

Kofman, Sarah. "Ça cloche". *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.), Paris, Galilée, 1982.

Kristeva, Julia. "Oscillation between Power and Denial. Interview by Xavière Gauthier". *New French Feminisms: An Anthology*, Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), Brighton, Harvester, 1981, pp. 165-167.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Traducido por Bruce Fink, Nueva York-Londres, W. W. Norton & Company, 2007.

Luque, Aurora. *Los dados de Eros. Antología de la poesía erótica griega*. Madrid, Hiperión, 2000.

Pagnattaro, Marisa Anne. "Emily Dickinson's Erotic Persona: Unfettered by Convention". *The Emily Dickinson Journal*, 5-2, 1996, pp. 32-38. <https://doi.org/10.1353/edj.0.0015>

Peri Rossi, Cristina. *Otra vez Eros*. Barcelona, Lumen, 1994.

Peri Rossi, Cristina. "Detente, instante, eres tan bello". *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, Jesús Gómez-de-Tejada (coord.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 21-34.

Peri Rossi, Cristina. "Genealogía". Canal de Youtube de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=vZM-oj-E7A8 [visualizado: 4 de agosto 2022].

Peri Rossi, Cristina. *Poesía completa*. Madrid, Visor, 2021.

Prieto, Julio. "Mezclando exilio y deseo: los imperfectos paraísos de Cristina Peri Rossi". *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 11(1), 2023, pp. 29-45. <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2030>

RAE –Real Academia Española. *Ortografía de la Lengua Española*. Ciudad de México, Espasa, 2010.

Salomone, Alicia. "Analogía, ironía y escritura femenina: repensando a Octavio Paz desde la teoría crítica feminista". *Taller De Letras*, 38, 2006, pp. 75-95.

San Román, Gustavo. "Entrevista a Cristina Peri Rossi". *Revista Iberoamericana*, (58) 160-161, 1992, pp. 1041-1048. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5090>

Smith, Martha Nell. *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*. Austin, University of Texas Press, 1992.

Strizver, Ilene. *Type Rules: The Designer's Guide to Professional Typography*. Hoboken (New Jersey), Wiley, 2010.

Tanna, Natahsa. *Queer Genealogies in Transnational Barcelona: María Mercè Marçal, Cristina Peri Rossi, and Flavia Company*. Cambridge, Legenda, 2019.

The Poetry Foundation. "Emily Dickinson". Recuperado de www.poetryfoundation.org/poets/emily-dickinson [consulta: 17 agosto 2022].

Torras Francés, Meri. "Cristina Peri Rossi. Entretejer vida y literatura ante el despojo del tiempo". *Revista Iberoamericana*, (85) 268, 2019, pp. 761-778.

Vega-Sampayo, Elena. "La lítote en *Sin Ruido* de José Corredor-Matheos". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, (11) 21, 2020, pp. 92-108.

Vega-Sampayo, Elena. "Tacto y psicogénesis de personaje en tres novelas de Mercè Rodoreda". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, (12) 24, 2021, pp. 31-49.