

REVISITANDO *LOS MUSEOS ABANDONADOS*, CRÓNICA SIMBÓLICA DE UN MUNDO EN DESCOMPOSICIÓN

REVISITING *LOS MUSEOS ABANDONADOS*,
A SYMBOLIC CHRONICLE OF A DECOMPOSING WORLD

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO

Universidad de Vigo

mbusto@uvigo.gal

Recibido: 30.08.2022

Aceptado: 20.03.2023

RESUMEN: Este artículo se centra en tres de los cuatros relatos reunidos en *Los museos abandonados*, libro editado en Montevideo en 1969 y por el que Peri Rossi había obtenido el "Premio de los Jóvenes 1968" de la editorial Arca. "Los juegos", "Un cuento para Eurídice" y "Los refugios" poseen una unidad temática, estructural y estilística que ya la propia escritora señaló en el momento de su publicación, a lo que se añade una similar carga simbólica. Los tres se desarrollan en el espacio de un museo y los tres giran en torno a una pareja de personajes, uno masculino y otro femenino, que deambulan por las estancias expresando su furor o su melancolía. En cada una de estas parejas destaca el personaje femenino, dos Ariadnas y una Eurídice extraídas de los mitos para dotarlas de una nueva dimensión y que sirvan de vehículo a nuevos significados. A través de este andamiaje narrativo, los relatos apuntan a un mundo en descomposición, que necesita urgentemente reflexionar sobre sí mismo y configurar otras coordenadas culturales y colectivas. El artículo busca dar cuenta de todas estas particularidades, analizando algunos elementos significativos de cada texto poniéndolos en relación con el conjunto y valorando cuestiones relativas al arte, la memoria, la historia, el deseo y la insumisión.

PALABRAS CLAVE: Cristina Peri Rossi, *Los museos abandonados*, el museo como símbolo, memoria, conciencia, deseo, insumisión

ABSTRACT: This article focuses on three of the four stories gathered in *Los museos abandonados*, a book published in Montevideo in 1969 and for which Peri Rossi won the "1968 Youth Award" from the Arca publishing house, "Los juegos", "Un cuento para Eurídice" and "Los refugios" have a stylistic, structural and thematic unity that the writer herself highlighted at the time on its publication, unity to which is added a similar symbolic charge. The three stories take place in the space of a museum and all three revolve around a couple of characters, one male and one female, who roam the rooms expressing their fury or melancholy. In each of these couples, the female character stands out: two Ariadnes and one Eurydice drawn from myths to give them a new dimension and to serve as a vehicle for new meanings. Through this narrative scaffolding, the stories point to a world in decomposition, on which to reflect urgently to configure other cultural and collective meanings. The article seeks to account for all these particularities, analyzing some significant elements of each text, putting them in relation to the whole and valuing issues related to art, memory, history, desire and insubordination.

KEYWORDS: Cristina Peri Rossi, *Los museos abandonados*, The museum as a symbol, Memory, History, Desire, Insubordination



En su artículo "Cristina Peri Rossi: del otro lado de la puerta", afirma Fernando Aínsa que su literatura lo es "no solo de denuncia, sino de 'alarma' sobre un mundo en vías de extinción", a lo que añade: "Un mundo incapaz de captar su propio proceso degenerativo, no por falta de lucidez, sino por estar inmovilizado en las estructuras lingüísticas que impiden la comprensión de situaciones existenciales a las que debe hacer frente" (1992: 219). Tal afirmación puede tomarse como un horizonte relevante a la hora de considerar los tres relatos de *Los museos abandonados* (1969) sobre los que trataré en las páginas que siguen: "Los juegos", "Un cuento para Eurídice" y "Los refugios".¹

Los museos abandonados fue la segunda y última colección de relatos que Cristina Peri Rossi publicó en Uruguay.² Tres años después, como es sabido, la autora se vería obligada a salir de su país huyendo de una situación de estado de emergencia previa a la toma del poder por las Fuerzas Armadas que, en junio de 1973, dio comienzo a "una de las dictaduras más rígidas, oscurantistas y sis-

¹ La colección se completa con un cuarto relato, "Los extraños objetos voladores", muy distinto en apariencia a los otros tres, aunque coincidente con ellos en algunos temas primordiales. En relación con el mismo, puede verse Pitarello (1983), Castillo (1987) y Medori Castro (2019).

² Anteriormente había publicado *Viviendo* (1963), donde agrupa tres relatos de protagonismo femenino. En cuanto a *Los museos abandonados*, en España apareció en 1974 publicado por la editorial Lumen, en una edición donde se utilizaban páginas de distintos colores para los distintos relatos.

tematizadas de América del Sur”.³ Esta situación de conflicto y de limitación de derechos que anticipaba un futuro desgarrador late en el trasfondo de los relatos de *Los museos abandonados*, como lo hace también en *Indicios pánicos* (1970), libro igualmente publicado en Uruguay y cuyo título remite en parte a aquella atmósfera “enrarecida, llena de presagios”⁴ que la rodeaba. Ambos libros comparten un estilo experimental de mucha querencia para Peri Rossi, que considera que, “en general, son los críticos quienes se sienten incómodos por la dificultad de clasificar algunos textos; el lector los acepta o los rechaza por otros motivos” (1981: 12). En el discurso de “Los juegos”, “Un cuento para Eurídice” y “Los refugios”, el registro poético y el narrativo conviven armónicamente y, al lado de una narración donde predomina una descripción morosa y muy elaborada, aparecen fragmentos en los que la sintaxis se quiebra y se quiebran asimismo las líneas de la prosa, que se disponen en la página a manera de versos.⁵

Para la configuración de estos tres relatos, Peri Rossi parte de la evocación de dos mitos clásicos convenientemente subvertidos (los de Teseo y Ariadna, y Orfeo y Eurídice) y sitúa a los personajes en el espacio de un museo: extraños minotauros en extraños laberintos. Este motivo es uno de los más antiguos y arraigados en su universo creativo, como ella misma se encargó de señalar, hace ya cuarenta años, en una entrevista con Elena Golano: “Además de los grandes símbolos de la historia del hombre, están los símbolos individuales de cada autor y uno vive en relación dialéctica con ellos. En lo que yo escribo hay tres importantes: el museo, el mar y el viaje” (1982: 50). Efectivamente, los museos son una constante en sus textos: después de *Los museos abandonados*, reaparecen, por ejemplo, en el cuento que abre y da nombre a otra colección, “El museo de los esfuerzos inútiles” (1983), así como en “La rebelión de los niños”, del libro de igual título (1980), y en “La condena”, de *Una pasión prohibida* (1986), aunque en estos dos últimos el interés de la historia se desplaza desde el espacio hacia uno de los objetos que acoge (una escultura y un cuadro, respectivamente). Son, además, mencionados en otros muchos relatos y el arte en general posee una presencia y una relevancia importante en toda la obra de la autora, sea narrativa o poética.⁶

De ser en su origen templos consagrados a las Musas y destinados al estudio y a la creación, los museos se convirtieron en edificios que albergan y exponen piezas artísticas o científicas consideradas dignas de ser preservadas en tanto que expresiones significativas de los diversos momentos de la historia. Se trata, por tanto, de una institución marcadamente archivística y memorialista, aunque conviene no olvidar, incluso si parece obvio, que la conformación de un

³ En esos términos la califica Peri Rossi en un artículo publicado en la revista *Triunfo* (1979: 36).

⁴ Son palabras de la autora en su prólogo a la primera edición española de *Indicios pánicos* (1981).

⁵ Idéntico procedimiento se emplea en muchas de las páginas de la novela *El libro de mis primos* (1969).

⁶ En otro ámbito, el de la crítica, el discurso museográfico puede servir de marco desde el que interpretar los hechos textuales, como hace Analhi Aguirre en su Tesis doctoral *Espacio museográfico, género y psicoanálisis en tres novelas de Cristina Peri Rossi* (2015).

museo no resulta independiente de un determinado modo de concebir la cultura y los objetos culturales, es decir, de un determinado sistema de valores;⁷ de ahí que no solo el diseño del propio espacio, sino sus conexiones con la sociedad y las decisiones sobre qué objetos y de quiénes entran a formar parte de su colección, se inscriban dentro de ese marco axiológico, bajo el cual se decide qué tipo de memoria se quiere producir y difundir.⁸ En lo que concierne a los museos donde se desarrolla la acción de los tres relatos de los que me ocupo aquí, pareciera tratarse más bien de mausoleos, pues los objetos que los habitan carecen ya de todo significado: por un lado, “su vieja ciencia se había perdido en los cajones donde tantos papeles atestiguaban acerca de cosas pasadas” (así se dice en “Los juegos” [1974: 84]),⁹ y, por otro, serán sometidos a un proceso de destrucción que acabará por eliminar todo su posible valor. La funcionalidad de su salvaguarda, en consecuencia, se convierte en inoperante.

Por el interior de ese espacio cerrado que es el museo (un espacio caracterizado siempre como oscuro, frío, desierto y abandonado), dos personajes, uno masculino que asume la función de narrador y otro femenino, transitan imaginando juegos o inventando historias para sobrevivir. Esta notoria similitud en la disposición de los tres relatos (que es temática, estructural y estilística) fue notada ya por la escritora cuando, en el mismo año en que el libro recibe el Premio de los Jóvenes 1968, instituido por la editorial Arca, fue entrevistada para el semanario *Marcha*. Decía allí:

Los museos abandonados incluye cuatro cuentos, tres de los cuales están estrechamente vinculados entre sí, por algo más que por desarrollarse en lugares físicos llamados museos. No concebí un plan previo en esa conexión íntima; surgió sola; sorpresivamente, aun para mí, encontré que había escrito, en tiempos diversos, tres relatos que se desarrollaban en museos, que estaban muy vinculados y que había una progresión de símbolos y significados, que los hacía inseparables y progresivos. Los tres están protagonizados por una pareja que vive una situación límite: la destrucción del mundo, de una civilización, de un orden social, de una estructura, de un tipo especial de cultura, de una manera de concebir el amor, el arte, la sociedad: es el mundo de “ellos” que se

⁷ En este sentido, es interesante comentar como, nada menos que después de medio siglo, la Asamblea del Consejo Internacional de Museos aprobó el día 24 del mes de agosto de 2022 una nueva definición del término, dejando fuera algunas cuestiones que los museos de los países en desarrollo proponían incluir (por ejemplo, descolonización, repatriación y restitución). La nueva definición dice: “Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Operan y se comunican de manera ética, profesional y con la participación de las comunidades, ofreciendo variadas experiencias para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”.

⁸ A propósito de este aspecto, es muy elocuente la intervención artística llevada a cabo en 2007 por la colombiana Libia Posada en el Museo Histórico de Antioquia, su ciudad natal, colgando en una sala dedicada a la pintura del siglo XIX, entre retratos de próceres, una serie de imágenes (que eran fotografías retocadas) de mujeres maltratadas. He comentado sobre esta y otras acciones de la artista en Fariña Busto (2016).

⁹ Aunque el libro fue publicado en 1969, cito a partir de la edición española de 1974.

viene abajo: en el primero la respuesta a la destrucción de su mundo es otro nivel de destrucción: la pareja se evade a través de lo erótico, hasta destruirse ellos mismos como individuos; en el segundo, responden a través del sueño y del ensueño, refugiándose en una irrealidad permanente, solo sacudida por la angustia de la muerte que se aproxima; en el tercero, la situación es más compleja, porque tienen la posibilidad de participar en la destrucción del viejo orden y en la creación del nuevo pero sus limitaciones personales –síquicas y sociales– en definitiva los dejan, otra vez, marginados. (Peri Rossi 1968: 29)

1. ARIADNAS Y EURÍDICE EN SUS LABERINTOS

Por medio de las palabras de su entrevista Peri Rossi sintetiza el sentido fundamental de estos tres relatos de *Los museos abandonados*, que examinaré a continuación buscando desentrañar las estrategias de las que se vale para materializar ese sentido. En “Los juegos”, la pareja de personajes se desafía en un divertimento particular que los lleva a esconderse y a buscarse por las diversas salas, galerías y corredores del museo para, en el momento en que uno sea descubierto, someterse a los deseos del otro; pero ese deambular deviene, al mismo tiempo, y entre otras varias cosas, en un paseo por los restos de la historia: fragmentos de una cultura destinados a la contemplación, pero también al silencio y al olvido; una historia yerta, inútilmente reservada, como escribí arriba, para conocimiento de los tiempos futuros. Y la vida está encerrada también, reducida a un entretenimiento aparentemente estéril: como estatuas, aunque sea de otro orden y estén en movimiento, los personajes inventan su juego para “huir de la tristeza” (1974: 84) y apuran el tiempo esperando no se sabe qué destino. En su reto de pasión y de delirio, destrozan a su paso las huellas del pasado (estatuas, columnas, cuadros, esqueletos), símbolos de la historia ahora despedazados, convertidos en escombros, como comenta el narrador: “en todos lados veíanse tristes despojos de nuestros juegos [...] trozos de yeso y mármol, papeles, tiaras, innúmeros restos sin dueño, manos grises, hombros inertes, espaldas desmontadas, senos chirles...” (1974: 100). Por otra parte, y simultáneamente a esta, tiene lugar otra destrucción, igual o más decisiva que la anterior, pues el juego programado por los personajes, cuyo desenlace culminaría en el encuentro amoroso, acaba alterándose la noche en que Ariadna desaparece, confiada a las decisiones y los impulsos de su voluntad. El propio narrador consigna este hecho:

Cuando amanecía comprendí que había perdido el juego, y que Ariadna, escondida, por primera vez inalcanzable, se me había escapado de entre los dedos [...]; triunfante navegaba, esta vez, por sus propios periplos elegidos, conduciendo su nave y su timón con independencia de mis deseos y mis mapas, circunnavegando solitaria y todopoderosa. (Peri Rossi 1974: 101-102)

Se produce, de esta forma, una vuelta de tuerca en relación con el desarrollo del mito evocado por la autora. Si en el relato clásico Teseo era salvado del Minotauro –de la muerte– por amor (el hilo que Ariadna le facilita le permite salir del laberinto y lo convierte en héroe y él, a cambio, la abandona en la isla de Naxos),

aquí es el narrador quien es abandonado "en el centro del museo"¹⁰ (en cierto modo traslación de una isla), herido y derrumbado ridículamente en el suelo por el golpe de un ropero.¹¹ Mientras, Ariadna huye, libre, hacia una vida diferente.

Afirmaba Peri Rossi, a propósito de este relato, que, en él, "la pareja se evade a través de lo erótico, *hasta destruirse ellos mismos como individuos*" [su-brayado mío]. En el caso del personaje femenino, sin embargo, oriento mi lectura en un sentido de insubordinación, entendiendo que Ariadna, adoptando una posición activa frente a la construcción que de ella hace el personaje masculino, ha suspendido conscientemente el juego y escapado del museo en busca de horizontes propios. Contradice, de esa forma, la expectativa del narrador, que la percibe "como el medio para conseguir su transformación personal", según palabras de Mavel Velasco (1988: 210),¹² e inicia su camino construyéndose a sí misma lejos de las pautas y los modelos de un mundo arruinado e insostenible.

En el caso de "Los refugios", Ariadna ha acudido al museo en busca de una protección invalidada externamente por fuerzas represoras a las que la esperanza, aunque limitada por el miedo, todavía resiste. Ya en el interior del museo, es incapaz de dormir porque no puede alejar de su cabeza los gritos de los jóvenes que se manifestaban en la calle ni la forma brutal en que eran silenciados.¹³ El personaje asocia la posibilidad del sueño con el triunfo de los gritos, símbolo de la esperanza.¹⁴ Aquí la vida está afuera; dentro del museo, los refugiados –ella y el narrador– sobreviven al margen de esa vida. Las experiencias de uno y otra tienen algo en común, aunque sea por oposición, pues el narrador ha vivido dedicado a las estatuas, reconstruyendo el museo en el que se encuentran,¹⁵ y Ariadna ha vivido como una estatua, poniendo su belleza al servicio de una existencia alienante.¹⁶ Sin embargo, la conmoción provocada por las escenas de la calle la ha colocado frente a otra realidad y a través de su voz, contrapunto de

¹⁰ El narrador lo expresa del siguiente modo: "El día transcurrió sin que ella volviera. Yo [...] ya no la llamaba: entredormido, esperaba que ella descendiera, bienvenida, desde el aire o desde el espacio, hasta mi lugar en el centro del museo" (1974: 103).

¹¹ Dice el texto: "un ropero que solía guardar los abrigos afelpados de los visitantes, en las tardes del museo" (1974: 107).

¹² Esta posición activa de Ariadna, que, a su vez, activa significados, es contemplada también por Kildina Veljacic en su trabajo "Representaciones de lo femenino en 'Los juegos' de *Los museos abandonados*", donde afirma: "Su fuga, su desplazamiento introducen un espacio de vacío que aviva el deseo, que resulta liberador y que habilita la posibilidad de la revuelta evitando la clausura, dando lugar a nuevas formas del decir, del ser, del estar, del relacionarse con el otro" (2019: 162).

¹³ "–¿Dónde estarán? Anoche no dormí, pensando en ellos, escuchándolos. Vi caer algunos, por la calle, quebrados por los disparos que bajaban desde los balcones" (1974: 140).

¹⁴ "–Los gritos. Tantos gritos. El recuerdo de los muchachos sacudiendo los carteles, agitándolos en el aire" (1974: 136).

¹⁵ "Ya tenía pronta una nave, para marcharme, cuando me propusieron esto. El museo, reconstruirlo. No bien lo vi, decidí instalarme en él, habitar los dulces cementerios de cera. Los grandes salones azules, con sus frisos. Las salas espaciosas. Y las estatuas" (1974: 135).

¹⁶ "Nunca hubo tiempo. Todo estaba así, como previsto y ordenado. Vinieron a mi casa, conmigo, a la salida de la universidad. Dijeron: 'Esta es', y a los quince minutos estaba haciendo pruebas en el estudio. Tenía el cuerpo que se necesitaba" (1974: 141).

la del narrador, se muestran algunas cuestiones nucleares en la cosmovisión de Peri Rossi: la función del arte, la necesidad de comprensión de la historia de una forma no sesgada, la reflexión sobre las relaciones interpersonales y sociales. En un escenario de transformación social, el arte no puede convertirse en un sustituto de la vida, en un espacio aparte, encerrado y vuelto sobre sí mismo; no puede reducirse a una colección de falsos artilugios, de construcciones vaciadas de una dimensión política, es decir, solidaria y colectiva. Así, mientras Ariadna recrimina al narrador que se refugie en su mundo perfecto y se olvide de la lucha de los jóvenes,¹⁷ e incluso del significado y la carga social de algunas palabras,¹⁸ él defiende su trabajo con las estatuas "para que los tiempos futuros, cuando las busquen, las encuentren intactas, ilustres, sanas, perfectas, restauradas, nobles, sin tacha" (1974: 143). Ironía tremendamente atroz, teniendo en cuenta que, en oposición a esas estatuas perfectas, cuidadas y protegidas dentro del museo, afuera la rebelión es reprimida con violencia y los cuerpos de los jóvenes perseguidos y torturados.¹⁹

La carga política del relato es evidente. Ariadna descubre el poder y la crueldad de las fuerzas represoras al escuchar a los jóvenes. No sabe qué significa "Paz" ni "Socialismo", vive doblegada por un trabajo y una concepción de la realidad enajenantes; sin embargo, una vez estimulada su conciencia, incluso estando recluida en el museo ("un espacio que ya le era insuficiente" [1974: 147]), no puede sino permanecer despierta aguardando impaciente la llegada de esos jóvenes cuyo avance se escucha a lo lejos "como una montaña en movimiento, como un monte puesto a andar, como un mar que muge y se levanta" (1974: 147). Solo cuando ese "terremoto" (1974: 146) alcance las puertas del museo Ariadna conseguirá por fin dormir. El narrador la instará para que salga, pero ella, acostada sobre una gran losa de mármol, se ha quedado dormida para no despertar. Es lo que aguardaba, el sueño, que le sobreviene con la llegada de los jóvenes; estos, con la colaboración del narrador, colocan dinamita dentro y fuera del museo para hacerlo saltar por los aires. La espera de Ariadna ha terminado, no importa que el museo vuele hecho pedazos ni que ella sucumba, dormida, dentro de él. Aunque carezca de energía para participar en la construcción de un orden nuevo, su deseo se ha cumplido y el narrador, que había insistido para que abandonase el museo, en ese último momento la arropa y se queda a su lado, "adentro, hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable viscera descompuesta" (1974: 149). Se hace necesario derrumbar las

¹⁷ "Usted quizá estuviera construyendo su pájaro de acero o su trinomio, en tanto los jóvenes echaban a rodar sus arengas como frutas maduras por las calles [...]. O se quedó entre sus estatuas, haciéndoles el amor y protegiéndolas" (1974: 143).

¹⁸ "¿Qué quiere decir 'luchar'? He olvidado el sonido y el sentido de esa palabra" (1974: 141).

¹⁹ "Los han perseguido, castigado, han destruido sus carteles, incendiado sus casas, lamido sus mujeres, empalado sus libros; los han torturado y humillado en légamos de los que no se sale jamás. Sin embargo, algunos han sobrevivido, han conseguido arrimarse a las paredes; como cascarudos, trepado por los balcones hasta las azoteas, y desde allí, asaetados, se han lanzado, cabalgando, sobre la ciudad hecha una gran explanada mortuoria, campo de crucifixión, lupanar sangriento" (1974: 145).

estructuras de un orden putrefacto para poder instaurar las de un orden diferente en su lugar.²⁰

Finalmente, "Un cuento para Eurídice" se apoya en el recurso clásico para dulcificar esperas que es la narración de historias. Como Orfeo, que en el mito simboliza el poder de la poesía y de la música, capaces de vencer incluso a la muerte, el narrador de este relato posee el don de la palabra y Eurídice le pide que invente historias para ella, historias "donde no haya dolor, donde no reine la muerte" (1974: 112). Pero ni las palabras ni el aislamiento del museo, que tendría que funcionar como un refugio (un vínculo con el cuento anterior, con el que este mantiene otras muchas afinidades), salva a los personajes de lo que está afuera: "Sabíamos que íbamos a morir, no sabíamos cuándo" (1974: 111), afirma el narrador al comienzo de su relato. El sol se ha transformado en un signo de muerte y gravita sobre los personajes como una amenaza constante: "Un día u otro íbamos a morir, consumidos por un sol que avanzaba por el cielo deteniéndose solo para quemar los bosques, desolar las ciudades, cremar las plantas, incinerar los huesos, succionar los líquidos arroyos y los ríos" (1974: 114).²¹ Una escena apocalíptica casi vaticinadora del presente. Uno de los grandes valores de la literatura: su carácter visionario derivado del uso de los símbolos.

Eurídice y el narrador rememoran el tiempo anterior al "desastre" (1974: 116) que los ha recluso,²² cuando ella trabajaba como relaciones públicas de una empresa multinacional y él se dedicaba a "fabular" para los visitantes del museo. Ya entonces era consciente de la capacidad de persuasión del lenguaje, hasta el punto de transformar en irrelevante la veracidad o no de los datos ofrecidos, porque la sola cadencia de las palabras y de las frases provocaba el ensimismamiento de quienes lo escuchaban, logrando adormecerlos o enardecerlos (y resulta fácil la transposición de esta situación a un contexto político, con los consiguientes efectos sobre las voluntades):²³

²⁰ Un final semejante se da en el cuento "La rebelión de los niños": al poner en marcha el mecanismo de una escultura móvil, el museo es destruido y finalmente incendiado. El cuento fue publicado en Caracas en 1980 en la colección a la que da título, pero había sido escrito pocos años después de *Los museos abandonados*, en 1971, según comenta la autora en unas palabras que lo anteceden (1980: 105).

²¹ La reiteración de esta información en el párrafo anterior al de la cita de arriba contribuye a esa sensación de amenaza: "Un día u otro íbamos a morir. Un día u otro moriríamos, condenados a la incandescencia de un sol blanco, enorme, que se deslizaba por el cielo como un zodiaco de fuego" (1974: 114).

²² Los personajes hablan de algo terrible que ha pasado, un suceso que ha alterado por completo su existencia, aislándolos en el espacio extraño y ajeno del museo: "(Para nosotros dos, salvados por azar de la destrucción completa y aislados -¿protegidos? ¿salvados?- sostenidos, reunidos por azar en un museo desierto, vacío donde debíamos esperar una muerte segura y -suponíamos-benigna)" (1974: 115). Y, en otro momento, se dice "antes de que todo desapareciera, perdiera sentido" (1974: 125).

²³ En relación con este aspecto, Anna McDonnell comenta: "En 'Un cuento para Eurídice', el museo se convierte en espacio privilegiado de una clase media que cree en el orden y la seguridad, que consume pasivamente los discursos oficiales propagados por las instituciones nacionales [...]. Los mitos nacionales se imparten en el museo de manera mecánica, sin cuestionarse, como si fuera una transacción financiera o un procedimiento médico [...]. De este modo, vigilados y preservados (a veces a través de la violencia) desde adentro, y consumidos pasivamente desde afuera por un

Supé entonces que la palabra opera como una melodía, como un néctar: importaba más la cadencia, el ritmo, las pausas, las inflexiones de la voz, los tonos bajos o los altos, la ruptura de compás, las sílabas esperadas, que el contenido mismo de lo que se decía. Trabajando sobre estas observaciones era posible incluso adormecerlos, enternecerlos como a niños temerosos, dulcificarlos o exaltarlos [...]: se había creado el sortilegio, el artificio, la atmósfera; bastaba con satisfacer la expectativa musical, y todo estaba logrado. (Peri Rossi 1974: 117-118)

A través de este comentario emerge en el discurso otro tema esencial en el universo de Peri Rossi, el del lenguaje, que no solo es instrumento y vehículo de las ideas, sino que se constituye en sí mismo en objeto de observación. Las estrategias, para ello, son múltiples: puede tratarse de la reflexión sobre una palabra, sobre usos de términos redundantes o sobre una frase hecha,²⁴ o puede ser que las estructuras lingüísticas se tomen como metáfora de las estructuras sociales y sirvan para dar cuenta de su rigidez, como se plantea en “La sintaxis”, cuento donde la protagonista argumenta:

Dolorosamente, me di cuenta de que las relaciones más profundas se estructuraban muy sólidamente en fórmulas rígidas y repetitivas: la imposibilidad de romper el lazo se manifestaba en la imposibilidad de modificar la sintaxis. La fórmula de relación [...] permanecía tan fija como la rigidez del lenguaje, y quizá solo una súbita interrupción de la monotonía de la sintaxis podría provocar una ruptura en el nudo de la relación. (Peri Rossi 1988: 120-121)

Tal vez sea esa rigidez la que provoca que, en la espera del museo –sinónimo del infierno para Eurídice–, al narrador le resulte imposible inventar un final distinto al de la muerte para sus historias; carece, entonces, de competencia para salvar a Eurídice de la desesperación, y agota, sin obtener ese resultado, las historias de los hombres y también las historias de *fábulos* y *efímeras*,²⁵ figuras análogas a las sirenas mitológicas o a los cronopios y las famas de Cortázar. En equivalencia con el canto de las sirenas, que resultaba irresistible (aunque precisamente Orfeo fue capaz de vencerlas con sus melodías), la piel de las efímeras emite fluorescencias que hechizan a los fábulos y los destruyen; las historias del narrador, por el con-

público obediente, los museos se convierten en una suerte de cárcel, cuyas paredes se extienden más allá de los límites físicos de la institución misma (2013: 49).

²⁴ Valgan como ejemplo, de lo primero, las reflexiones de la niña protagonista de “La influencia de Edgar Allan Poe en la poesía de Raimundo Arias” (*La tarde del dinosaurio*, 1976); de lo segundo, el cuento “Las avenidas de la lengua”, de *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), que arranca comentando las expresiones “subir arriba” y “bajar abajo”; y, de lo tercero, la serie de cuentos recogidos también en *El museo de los esfuerzos inútiles* contruidos alrededor de frases hechas tomadas en su sentido literal (“Sordo como una tapia”, “El tiempo todo lo cura”, “Entre la espada y la pared”, “Darle margaritas a los cerdos”).

²⁵ Las “efímeras” son insectos de las orillas del agua que solo viven un día, de ahí su nombre. A ellas se refiere Baudelaire en su poema “Femmes damnées”, de *Les fleurs du mal* (cuyo título original era *Les lesbiennes*).

trario, son insuficientes para vencer el horror de Eurídice, cuya desesperación es tan larga, tan cruel, que no parecen existir antídotos para neutralizarla:

Eurídice, es verdad, prefería las historias de fábulos y de efímeras; pero yo no sabía darles un final feliz, y entonces, después de oír mis cuentos, insatisfecha, desdichada, se volvía hacia la ventana, a esperar el sol [...]. El sol, el día, la luz postrera que nos ahogaría, que nos cremaría, por un infinito tiempo sin señales. (Peri Rossi 1974: 127)

2. INSUMISIONES

Está claro que, sin perder su categoría de relatos independientes, los tres textos comparten aquella similitud temática y estructural a la que se refería la autora. Los tres se desarrollan en el ámbito de un museo y los tres se organizan desde una primera persona narrativa masculina que carece de nombre propio pero que, a cambio, es quien nombra, quien historia, describe y poetiza, además de introducir los diálogos con el personaje femenino. A pesar de ello, por encima de este papel discursivo protagónico del narrador, una parte importante del sentido de los tres relatos recae sobre las acciones y observaciones de los personajes femeninos, que asumen, desde ese ajuste intencional, dimensiones ausentes en los mitos evocados. En tal ajuste, se pone en evidencia la doble dimensión de lo político: su vertiente político-social y su vertiente político-sexual, mostrando, aunque sea con un carácter más sugerido que explícito, la ideología sobre la que se sustenta el patriarcado.

La relación entre el personaje narrador masculino y el personaje femenino y la tensión derivada de ella anudan el discurrir de los tres relatos, al tiempo que los museos constituyen un espacio idóneo para mostrar tanto el juego de poderes subyacente en las relaciones hombre-mujer e individuo-sistema como para mostrar los aspectos negativos de una determinada concepción del arte y de la historia, vinculándose la libertad en la vida con la libertad comprometida en el arte. Ya he insistido en que los personajes femeninos de los tres relatos toman decisiones por sí mismas, bien sea encontrar un camino propio ("Los juegos"), bien elegir la muerte ("Los refugios"), o bien, vuelta hacia sí misma, esperarla ("Un cuento para Eurídice"). Si la Ariadna del mito es, como Medea y como otras figuras mitológicas femeninas, la salvadora de un héroe,²⁶ las Ariadnas y la Eurídice de Cristina Peri Rossi encuentran razones para salvarse (o no) a sí mismas y a sus deseos; mientras, el héroe, desposeído de su nombre, se convierte en

²⁶ No es inoportuno poner en relación las figuras de Ariadna y de Medea. Por amor, Ariadna salva a Teseo y abandona su patria, por lo que puede decirse que la heroicidad de Teseo es relativa, al igual que la de Jasón, el caudillo de los Argonautas, que se sirve de Medea para triunfar. Ya en la versión del mito de los *Argonautiká*, de Apolonio de Rodas, como explica Carlos García Gual, Jasón alude por tres veces a la leyenda de Ariadna: "Con esa historia seduce a Medea, que ignora el desarrollo de la amorosa aventura de su prima, la hija de Pasífae, a quien el astuto Teseo no tardó en abandonar en la isla de Naxos. Ella cree que Ariadna volvió a Grecia con su héroe, como ella quiere llegar con Jasón [...]". Sus grandes hazañas son éxitos amorosos: si vence a los toros y los doblega es gracias a los filtros de Medea, logra apoderarse del vellocino porque Medea adormece previamente al dragón enorme que lo guarda (1983: 108).

narrador de su abandono –sin hilos, sin rescate posible– (“Los juegos”), de la destrucción de un mundo amorosamente reconstruido por él (“Los refugios”) o de su incapacidad para calmar la tristeza y el espanto de su compañera (“Un cuento para Eurídice”).

La Ariadna “infeliz” (1974: 82), “triste y melancólica” (1974: 83) de “Los juegos” propone, ama, sufre y desaparece en el momento que ella decide dejando al narrador solo y herido. En su juego nocturno de encuentros y desencuentros, semejantes en su desnudez a la pareja edénica,²⁷ se desplazan por los pasillos y galerías del museo soportando su vacío y demorando su deseo en medio de las ruinas y de los objetos preservados vanamente para la eternidad, pues la polilla, el óxido y la furia desatada de ambos personajes acaban reduciendo la perfección de aquellos a escombros y putrefacción. El “banquete de muerte y de falsificación” al que invitan al narrador unos “huesos reconstruidos, malvenidos” (1974: 89) es, simbólicamente, el banquete al que invita la cultura de la violencia, de lo gastado, de lo convencional y carente de una dimensión solidaria, además de, quizás, al que convoca también “la ansiedad y el descontento, la oscura geometría del deseo y la satisfacción” (1974: 97). Ariadna apuesta por un juego propio, lejos de las estatuas y del papel que la tradición (representada por el mito) y el narrador le han adjudicado:²⁸ aunque él la busca ansiosamente, ella no acude para rescatarlo y,²⁹ de esa forma, el juego, que “era de dos”, que “necesitaba a ambos para ser jugado” (1974: 102), concluye. En cuanto a la Ariadna de “Los refugios”, se rebela igualmente contra las intenciones del narrador, que, por otra parte, él mismo siente irrealizables cuando afirma “Yo ya había desesperado de convertirla, de transformarla, de guardarla para mí” (1974: 146). Ella no deja de proclamar su carácter de sujeto independiente: “–No soy una estatua, modelador, no te confundas. No soy una silva. No podrás montarme sobre una base de aluminio y contemplarme” (1974: 146). El personaje ha adquirido conciencia y piensa, siente, espera, decide; es más, proyecta su esperanza hacia un futuro entonces lejano, el representado por el siglo XXI, de lo que son elocuentes las inscripciones que el narrador encuentra un día sobre “la digitación de una hoja de castaño de la India” (1974: 144, al igual que la cita que sigue):

²⁷ Precisamente “[e]l juego consistía en que uno de los dos –el museo estaba vacío– cubriera su desnudez con vestiduras robadas al azar de los solemnes, vanos monumentos, escondiera su cuerpo detrás de oxidadas armaduras o de efímeros velos, se ocultara en un rincón del museo a oscuras, mientras el otro, desnudo y sin noticias, comenzara su búsqueda” (1974: 84-85).

²⁸ Recordemos que, en español, la palabra tradición comparte étimo con traición, el latino *traditionem*, un derivado del verbo *tradere* cuyo significado es el de ‘entregar, transmitir’. Poner en evidencia este hecho permite entender que la tradición, es decir, aquello que se nos entrega a través de los siglos (y de los relatos maestros), contiene una buena dosis de traición, y que cometer una traición, lo mismo que cabría decir de romper una tradición, implique un quebrantamiento de fidelidad, según declara el Diccionario de la Real Academia.

²⁹ “Ariadna no llegó. No cruzó, voladora, el aire y el espacio abiertos. No ahorró los techos, para descender. No se deslizó por entre las cortinas [...] no bajó por las arañas encendidas, vigilantes, su raudo movimiento de gacela; Ariadna no apareció entre dos puertas, delgada y aguda como una estalactita, no ahuyentó mi sueño vertical con su ardiente insomnio” (1974: 103-104).

XXI		
	xxi	
		siglo xxi
I		
	s. xxi	
x		
	x x i	siglo veintiuno
x		

No es casual la coincidencia en esta insumisión de la Ariadna de "Los refugios" y la Ariadna de "Los juegos" (cuyo mismo nombre había sido impuesto por el personaje masculino), ya que el viejo e ineficaz orden cuya destrucción resulta indispensable ha fabulado y modelado a las mujeres en función de su necesidad y de su provecho.

3. DESHABITAR LOS MUSEOS Y TOMAR LAS CALLES

Si consideramos ahora las relaciones entre individuo y colectividad o entre individuo y estado, se aprecian algunas diferencias significativas entre los tres relatos, con los efectos correspondientes. En "Los juegos", aunque tuvo un pasado de vida,³⁰ ahora el museo aparece disociado de su entorno y los personajes mantienen únicamente vínculos entre sí, en contraste con lo que se muestra en los otros dos textos, donde los acontecimientos externos motivan que la permanencia de los personajes dentro del museo se vuelva inquietante y que, como veremos, los elementos de transición entre espacio interior y espacio exterior adquieran un papel expresivo.

A través de descripciones a veces prolijas, el narrador de "Los juegos" se detiene en los objetos almacenados en el museo (cuadros, mármoles, estatuas, vitrinas, candelabros, lápidas, lámparas, ánforas, espejos) así como en sus dependencias y en sus elementos arquitectónicos y ornamentales (salones, galerías, patios, sótanos, pasillos, pasadizos, paredes, puertas, escaleras, alfombras, cortinas, mosaicos), testigos, unos y otros, de su deambular y del de Ariadna solos en el museo vacío. Es muy interesante el énfasis que se pone en el olor y, sobre todo, frente al transitar de los personajes,³¹ en la falta de movimiento de todo lo que los rodea. El olor es el olor de la eternidad o de la putrefacción³² y la inmovilidad de los objetos se determina mediante imágenes que generan

³⁰ "... en el viejo cuarto donde antes los paseantes y turistas, los visitantes de la tarde depositaban sus abrigo y sus sombreros" (1974: 105).

³¹ También está el transitar de las ratas, lo que insiste en el abandono y deterioro progresivo del museo: "Ya no enterramos más los restos de nuestras comidas, y dejamos transitar por ellos a las ratas" (1974: 93); "Las ratas me rodeaban, ansiosas y mordientes" (1974: 102); "Las ratas iban y venían, se deslizaban, como orugas, por los zócalos y las paredes" (1974: 104).

³² "El olor era algo así como a duración, si es posible, o a eternidad" (1974: 88); "blandas plumas me confundían el rostro, con su olor a bálsamo y putrefacción" (1974: 90); "el perfume putrefacto de las ropas apolilladas" (1974: 106). Por contraste, el narrador dice que Ariadna huele "en la atmósfera cenicienta del museo" su "olor a vivo" (1974: 85).

una sensación de impasibilidad y de muerte,³³ siendo una de las más contundentes, en este sentido, la del silencio que, en los patios, “inundaba el museo como la concha de un ataúd, petrificada” (1974: 100). Por momentos cobran vida solamente algunas estatuas y los espejos, cuando multiplican, al reflejarlos, los cuerpos desnudos de los personajes, a los que se presta bastante atención, destacando especialmente su blancura y los efectos de sus encuentros encarnizados.³⁴ En algunas otras ocasiones el narrador alude al estrépito de los objetos desplomándose y a los chillidos “siniestros, ensordecedores, rápidos, cortantes, enhebrados” (1974: 91) de los pájaros, que se escuchan al poner en funcionamiento una cinta magnética que los registraba; esto, que acontece en la sala de los pájaros disecados, desconcierta y confunde al personaje, que abandona el espacio herido y desgarrado. Pero de los pájaros recalcará particularmente sus ojos, que califica como “centelleantes” y “siniestros” y que “avizoraban desde sus jaulas metálicas la sombra de las estatuas (1974: 90), un aspecto sobre el que enfoca Anne McDonnell para ofrecer una interpretación que aquí me limito a anotar. Partiendo de la idea del museo no solo como “lugar desde el cual los funcionarios del estado ejercen su ‘commandement’ y salvaguardan el patrimonio oficial”, sino también como “lugar desde donde los sujetos se dejan ordenar y dominar” porque se trata de “un espacio que siembra el conformismo, la obediencia, la anestesia y la internalización de mecanismos disciplinarios” (2013: 49), esta autora sostiene que “la atmósfera de clausura señala la fuerza represiva que reina en la institución” y que “la metáfora de los pájaros [...] actúa como símbolo premonitorio de los soldados y burócratas que llegarían al poder cinco años más tarde” (2013: 47-48).

En los otros dos relatos, como ya he apuntado, los espacios limítrofes entre interior y exterior del museo aparecen en más de una ocasión. En “Un cuento para Eurídice”, predominan las alusiones a las ventanas y no se excluyen otros lugares abiertos,³⁵ como la terraza y el jardín (1974: 119).³⁶ Por su parte, en “Los refugios”, donde la fuerza inmensa del exterior se hace presente a través de las voces de los jóvenes que se escuchan cada vez más próximas, el foco de atención se pone sobre una abertura en la pared a la que Ariadna se asoma de

³³ “En el museo, los maniqués y las estatuas tenían la puntual inmovilidad de los muebles y de la cera” (1974: 81); “las estatuas [...] parecían dotadas de una calma y una fe imperturbables, intemporales” (1974: 88); “las insomnes estatuas aún enteras descargaban su eternidad” (1974: 96); “Verdes estatuas, aún de pie, tenían la fantasmagórica existencia de la piedra, eterna e inexpressiva” (1974: 104-105)

³⁴ Solo tres ejemplos: “Los enormes espejos iluminados, a cada paso, transcribían la peregrina historia de nuestros cuerpos blancos, tan blancos como su propio humor cristalino” (1974: 83); “las heridas que sus dientes, como vidrios, me habían abierto en el cuerpo la noche anterior” (1974: 87); “Tirados por el suelo, descansábamos, mirándonos los cuerpos cubiertos de heridas, flacos y sin embargo ardientes” (1974: 93).

³⁵ “Eurídice que miraba por las ventanas abiertas los rumbos exaltados del sol [...] sonreía desde el miedo (1974: 118); “Eurídice se había alejado de la ventana, y se acercaba, despacio, hacia mí” (1974: 120); “Ya no se vestía, ni junto a las ventanas ni a las escaleras: prefería que el sol le entrara de pronto, sin atenuantes, que le inundara violentamente el cuerpo” (1974: 122).

³⁶ “Para no mirarlo [el sol], -desde la terraza- Eurídice, desnuda, volvía los ojos hacia mí” (1974: 111). “La tarde en el centro del jardín erraba hacia el horizonte y la noche volvía a comenzar” (1974: 119).

vez en cuando con impaciencia: "Sobre una pirámide de cajones montados unos encima de otros [...] Ariadna, subida, intentaba mirar hacia afuera, por una angosta abertura que era una herida en la pared blanca, cerca del techo [...]. Hacía días que solo miraba hacia afuera, esperando (1974: 144-145).

En ambos casos, la espera de los personajes (que aguardan que algo acontezca) está relacionada con un suceso externo, diferente en cada uno y que desencadena resultados opuestos. En "Un cuento para Eurídice", se habla de una ciudad vacía, tan desierta como el museo por donde Eurídice y el narrador vagan atormentados ansiando que el tiempo que los "separaba de la destrucción fuese un tiempo benigno, lleno de piedad" (1974: 114); destrucción que, paradójicamente, no se asocia a la noche, sino que adquiere la forma de un sol abrasador y todopoderoso que devorará los campos, las ciudades, los objetos, incluso la memoria (que Eurídice siente ya que va perdiendo), sin que parezca que los personajes puedan hacer algo para evitarlo. Y, aunque exista ese contexto exterior al museo al que Eurídice se asoma por momentos en su desesperación, en el interior, están solos y se sienten desorientados y condenados en esa espera que intentan sobrellevar contando y escuchando, respectivamente, historias que se alejen lo más posible de la realidad, tal como le pide Eurídice al narrador: "No me cuentes: inventa, pues que todo lo que existe ha sido, ha sido tan cruel" (1974: 112). La situación de los personajes, su melancolía y todos los elementos del relato colaboran a la creación de una atmósfera singular, en medio de la cual resulta muy llamativa la presencia de dos fechas: el 21 de julio y "el día 13 de un mes innominado" (1974: 126).³⁷ Me detengo en la segunda, que bien podría interpretarse como el 13 de junio de 1968, fecha de enorme trascendencia en el devenir histórico de Uruguay:

En el mes de junio, el 13 de junio precisamente, con la implantación de las Medidas Prontas de seguridad que restringen los derechos y las garantías individuales y la congelación de precios y salarios del 28 de junio, se inicia el ciclo autoritario que impondrá cambios profundos y duraderos en todos los ámbitos del país, en el Estado y la sociedad. (Ferraro-Osorio 2009: s/p)

Esta alusión estaría dando entrada en el texto a acontecimientos absolutamente contemporáneos a la escritura del mismo e, históricamente, absolutamente decisivos para lo que serían los diecisiete años siguientes en la vida del país. Tomando de nuevo palabras de María Ferraro-Osorio:

En Uruguay, el año 1968 marca profundos cambios en la vida económica, política, sindical y estudiantil. Es un año clave que determinará un antes y un después en la historia del país, es el año de todas las disidencias: políticas, culturales, de costumbres [...]. En primer lugar, se asiste a la implementación de un modelo económico que barrerá definitivamente con el liberalismo batllista, al desarrollo de la lucha estudiantil, a la resistencia de amplios sectores sociales al

³⁷ "Mis recuerdos son confusos. La memoria me vibra como una araña dedicada al solo trabajo de descomponer recuerdos, enhebrar pasados todavía calientes, desvanecer imágenes en los tres tiempos y el 21 de julio se esfuma, como una flor incierta" (1974: 121).

autoritarismo y sus dramáticas consecuencias, al crecimiento de la movilización obrera, al surgimiento de la actividad armada y la violencia política. (Ferraro-Osorio 2009: s/p).

De esta manera, el “desastre” mencionado por el narrador del relato, que marca un antes y un después en la vida de los personajes, equivaldría a ese momento de la historia del país, el año 1968, que marca, igualmente, un antes y un después en su vida política, social y cultural. En términos metafóricos, los que se emplean en el texto, un sol abrasador aisló, cegó y destruyó todo. Pero las Medidas Prontas de seguridad, implantadas en junio de ese año, no consiguieron detener las movilizaciones sociales, que continuaron realizándose de manera organizada o espontánea. Los jóvenes, que no aparecen en este relato pero que lo hacen en “Los refugios”, el siguiente y último en el orden de aparición en la colección, representan la fortaleza de una sociedad que se resistía a perder sus derechos y libertades. En “Los refugios”, por lo tanto, la ciudad no se encuentra vacía, sino tomada por los grupos de jóvenes que avanzan imparable hasta conseguir finalmente entrar en el museo y destruirlo. Constituyen la fuerza arrolladora de lo colectivo que cierra, inevitablemente con violencia, un ciclo violento, aunque en el año de publicación del libro se tratase de una utopía más que de una realidad, ya que esta se inclinaba del lado del premonitorio sol abrasador que intentan eludir los personajes de “Un cuento para Eurídice”.

“[Era] hora de abandonar los museos,³⁸ con sus estatuas que perdieron vigencia, sus momias acalambradas en gesto hipócrita, y también con sus irreparables deterioros y su olor a podrido”, escribía Mario Benedetti en un artículo de 1969 frecuentemente citado. Era, y es, inútil construir mausoleos para los vivos prescindiendo de la solidaridad y era, y es, inútil confinarse en museos aislados y desvinculados por completo de la vida, donde la memoria duerme o muere. No existen refugios capaces de proteger de la realidad ni de proteger a los sujetos de sí mismos, y un tiempo nuevo exige parámetros nuevos, estructuras nuevas y un lenguaje nuevo.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Analhi (2015). Espacio museográfico, género y psicoanálisis en tres novelas de Cristina Peri Rossi. Tesis Doctoral. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Aínsa, Fernando (1992). “Cristina Peri Rossi: del otro lado de la puerta”, *Scriptura*, 8-9: 219-227.
- Benedetti, Mario (1988). “Cristina Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos”, in *Literatura uruguaya*. Siglo xx. Montevideo: Arca, 385-389.

³⁸ Benedetti usa el presente (“Es”), pues se estaba refiriendo a 1968 en un momento muy próximo, el año siguiente, fecha de publicación del libro de Peri Rossi y de su propio artículo. Mi cita la tomo de una edición posterior del mismo (1988: 388).

- Castillo, Debra (1987). "(De)ciphering Reality in 'Los extraños objetos voladores'", *Letras Femeninas*, XIII.1-2: 31-41.
- Fariña Busto, María Jesús (2016). "Cuerpos dañados, enfermos, rebeldes. Artistas latinoamericanas", *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, suplemento 5: 257-267. <https://doi.org/10.6018/daimon/269171>
- Ferraro-Osorio, María (2009). "En 1968 la mayoría de los uruguayos fuimos jóvenes: o la entrada en disidencia de una generación", in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], *Colloques: Conflits dans le monde hispanique. Hétérodoxies, déviances et dissidences*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56227>
- García Gual, Carlos (1983). "Jasón, el héroe que perdió el final feliz", in *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 77-120.
- Golano, Elena (1982). "Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi". *Quimera*, 25: 47-50.
- McDonnell, Anna (2013). *Cartografías de lo irreal. Articulaciones de La sociedad del Espectáculo en los textos de Cristina Peri Rossi*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- Medori Castro, Ana Belén (2019). "'Los extraños objetos voladores', una axiomática de la desaparición", in *56 años viviendo con Cristina Peri Rossi*, ed. Claudia Pérez y Néstor Sanguinetti. Montevideo: APLU / Universidad de la República, 51-57.
- Peri Rossi, Cristina (1968). "El tiempo de los jóvenes", *Marcha*, 27 de diciembre: 29.
- Peri Rossi, Cristina (1974). *Los museos abandonados* [1969]. Barcelona: Lumen.
- Peri Rossi, Cristina (1979). "Uruguay. Los cumpleaños de la dictadura", *Triunfo*, 7 de julio, 858: 36-37.
- Peri Rossi, Cristina (1988). "La rebelión de los niños" [1980], in *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral: 105-137.
- Peri Rossi, Cristina (1981). *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera.
- Peri Rossi, Cristina (1983). *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral.
- Peri Rossi, Cristina (1988). *Cosmoagonías*. Barcelona: Laia.
- Pitarelló, Elide (1983). "Cristina Peri Rossi: 'Los extraños objetos voladores' o la disfatta del soggetto", *Studi di letteratura ispano-americana*, 13-14: 259-287.
- Velasco, Mavel (1988). "Cristina Peri Rossi y la ansiedad de la influencia", *Monographic Review / Revista Monográfica*, IV.4: 207-220.
- Veljacic, Kildina (2019). "Representaciones de lo femenino en 'Los juegos' de *Los museos abandonados*", in *56 años viviendo con Cristina Peri Rossi*, ed. Claudia Pérez y Néstor Sanguinetti. Montevideo: APLU / Universidad de la República, 155-163.