

## VIVIR EN LA LITERATURA: DON Y DÁDIVA DE CRISTINA PERI ROSSI

LIVING IN LITERATURE: TALENT AND GIFT OF/FROM  
CRISTINA PERI ROSSI

MERI TORRAS FRANCÈS  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Meri.Torras@uab.cat

Recibido: 22.12.2022  
Aceptado: 15.05.2023

**RESUMEN:** En este artículo, escrito a título de homenaje, se desgana la autodefinición de Cristina Peri Rossi como una "escritora de la imaginación" para así, mediante el concepto de autoría postulada, asumir la responsabilidad cómplice de imaginarla a ella –la autora–, viviendo en la literatura. Esto tiene lugar través de la lectura de tres relatos: "Tsunami" (2007), un cuento que soporta una lectura autobiográfica; la novela explícitamente autobiográfica titulada *La insumisa* (2020); y, finalmente, el cuento "Estate violenta" (1980), en apariencia ajeno al yo de la escritora uruguayo-española pero que, como los dos casos anteriores, superpone y conjuga ficciones, entre ellas las de una autora que juega a ser imaginada.

**PALABRAS CLAVE:** Autoría postulada, lectura cómplice, "Tsunami", "Estate violenta", *La insumisa*

**ABSTRACT:** In this article, written as a tribute, the self-definition of Cristina Peri Rossi as a "writer of the imagination" is revealed in order to thus, through the concept of the postulated author, assume the complicit responsibility of imagining her –the author–, living in the literature. This takes place through the reading of three texts: "Tsunami" (2007), a story that supports an autobiographical reading; the explicitly autobiographical novel entitled *La insumisa* (2020); and, finally, the story "Estate violenta" (1980), apparently alien to the Uruguayan-Spa-

nish writer's *self* but which, like the two previous cases, overlaps and combines fictions, among them those of an author who plays at being imagined.

KEYWORDS: Postulated Authorship, Complicit Reading, "Tsunami", "Estate violenta", *La insumisa*



Para mi desgracia, tengo una gran memoria, y digo para mi desgracia porque los escritores no tenemos por qué escribir con la memoria, podemos escribir con la imaginación, y yo soy una escritora de esta clase.

Cristina Peri Rossi en una entrevista con Sofi Richero para *Brecha*, el 9 de diciembre de 2016

A menudo, cuando se habla de Cristina Peri Rossi, se parafrasea un conocido y no por ello menos poderoso poema suyo en el que afirma, contundente –frente al nomadismo de exilios, amores, desamores y mudanzas varias– que su casa es la escritura. Así, por ejemplo, durante la entrega del Premio Cervantes 2021, el Ministro de Cultura y Deporte, Miquel Iceta, volvió a recordar unos versos de este texto –ya lo había hecho al anunciar el fallo del jurado–, y el discurso del rey Felipe VI se cerraba con una referencia velada al mismo poema al agradecer a la escritora uruguaya el habernos abierto las puertas de su casa.<sup>1</sup>

La escritura, pues, en Peri Rossi, es un don y una dádiva, una actividad que desempeña con especial talento y que se materializa en un corpus textual que nos ofrece, regala, a quienes nos aventuramos a leerla. Constituye a su vez, una morada, un lugar de existencia, a veces un hábitat de sobrevivencia, y esto es así desde la publicación de su opera prima, la recopilación de relatos aparecida en 1963 con el título *Viviendo*, un gerundio que en su presente continuo abraza toda la labor escritural de la autora, uniendo indefectiblemente vida y escritura, hasta hoy, hasta el preciso momento de este punto y aparte.

Es por ello que me atrevo a afirmar que Cristina Peri Rossi vive *en* la literatura, ahí se mezclan exilio y deseo, en sus textos ficcionales laten las experiencias íntimas pasadas por la imaginación productiva y transformadora de una escritura que muy raramente ha podido leerse como autobiográfica siguiendo los protocolos ortodoxos del género. Lo cual es –como se verá– una paradoja.

A lo que he otorgado el marbete de *imaginación productiva* se refirió la escritora uruguayo-española en el magnífico, crítico y emotivo discurso con el que nos obsequió, desde la voz de Cecilia Roth, en la entrega del premio:

---

<sup>1</sup> Discursos disponibles en <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_OQ-ff\\_ZUSs](https://www.youtube.com/watch?v=_OQ-ff_ZUSs)> (15 de marzo de 2023).

La imaginación también es compromiso cuando no anticipación. Yo no he sido cronista de la realidad, me he sentido muchas veces como Casandra, en la Eneida, vaticinando un futuro y unos peligros que pocos veían. Pero no concibo una literatura solemne. [...] Mientras algunos se dedican fanáticamente a hacerse ricos y a dominar las fuentes del poder, otros, nos dedicamos a expresar las emociones y fantasías, los sueños y los deseos de los seres humanos. (Peri Rossi 2022: s/p)

Ya antes, en múltiples ocasiones –como en la cita que he usado a modo de epígrafe– se había autocalificado de escritora de la imaginación. Pero, ¿cuál es el alcance de este sintagma? El propósito de este artículo es seguir el rastro de este vivir en la literatura perirrossiano a través de la lectura de tres textos de orden diverso –un cuento autobiográfico, una autobiografía y un cuento–, poniendo de manifiesto su articulación como ficción de ficciones y, entre esas ficciones, la de la identidad de una misma voz responsable de todos los relatos y que acompaña la rúbrica de la autora.

Eso sucede al margen de que esa voz diga *yo* o diga *ella* o incluso *él*. No me refiero, por tanto, a la voz narrativa sino a la voz que sostiene esa voz narrativa: la figura de la *autora postulada*. Elijo el concepto de Alexander Nehamas (1981 y 1986) porque considero que es el que mejor se conjuga con el caso de Peri Rossi, puesto que, a diferencia de otras nociones como, por ejemplo, la de *autor implícito* (Booth 1983) –para citar una que yo usé con referencia a la escritora uruguayo-española (Torras 2017)– la figura del autor postulado se erige con la intervención activa de la persona que lee; de hecho, *exige* que ella se involucre, puesto que surge precisamente de su interpretación, del mismo proceso exegético que lleva a cabo.

Ya en 1981, desde las páginas de *Critical Inquiry*, Nehamas publicó un artículo donde usaba el término en el marco de un diálogo teórico con la deconstrucción, en relación con la consideración que para esta merece la (i)legibilidad intrínseca de los textos, y su vínculo con la persona que los ha escrito. *Escritorx* y *autorx* no son lo mismo; ya se habían ocupado de señalarlo Roland Barthes y Michel Foucault en sus trabajos fundamentales de 1967 y 1969 respectivamente.<sup>2</sup> Nehamas revisa las distintas posiciones de enunciación para acuñar un concepto de autor que no precede al texto, sino que emana de él, como *productio* y *productio* a la vez de la interpretación que se hace del mismo.

... since texts are products of expressive actions, understanding them is inseparably tied to understanding their agents. But just as the author is not identical with a text's fictional narrator, so he is also distinct from its historical writer. The author is postulated as an agent, whose actions account for the text's features; he is a character, a hypothesis which is accepted provisionally, guides interpretation, and is in turn modified in its light. The author, unlike the writer, is not a

---

<sup>2</sup> Me refiero al artículo "The Death of the author", de Barthes, aparecido primero en inglés en la revista *Aspen Magazine* (1967) y a la conferencia de Foucault en la Société française de Philosophie, el 22 de febrero de 1969, intitulada "Qu'est-ce que c'est un auteur?".

text's efficient cause but, so to speak, its formal cause, manifested in thought not identical with it. (Nehamas 1981: 145)

Una formulación más intensiva, sintética y depurada del concepto apareció cinco años después en las páginas de *The Journal of Philosophy*, en un artículo con el título de "What an author is", donde Nehamas ejemplificaba lo que teorizaba, puesto que se dedicaba a dialogar con un Foucault "autor postulado". Lo que me parece sugerente de la propuesta de Nehamas es la vinculación que establece entre interpretación y autoría postulada. Considerar el texto como una acción implica asumir la interpretación como un proceso intertextual donde el sentido del texto *deviene* en relación ampliada: "Interpretation [...] places a text within a perpetually broadening context, not within a continually deepening one" (1986: 688). El agente postulado que acompaña este fenómeno y lo regula dándole unidad y coherencia relacional es un constructo llamado *autor*: "seeing a text as a work, we necessarily see it as the partial manifestation of a character" (1986: 688). Se trata, no de una persona, sino de un ente abstracto, híbrido, que ocupa el espacio fronterizo al que hacía referencia más arriba, derivado de la interpretación individual y colectiva-contextual-cultural de un texto y/o una obra, que no coincide –como ya se ha señalado– con lx escritorex real, aunque estx pueda conformar o incidir en el ente *autorx*:

The author [...] is a plausible historical variant of the writer, a character the writer could have been, someone who means what the writer could have been, someone who means what the writer could have meant, but never, in any sense, did mean. [...] the author, produced jointly by the writer and text, by work and critic, is not a person; it is a character who is everything the text shows it to be and who in turn determines what the text shows. The author has no depth. (Nehamas 1986: 689)

En las páginas que siguen, pues, yo estaré tanto o más expuesta de lo que lograré exponer a la autora que sigo y persigo, *literalmente* seducida, en el doble sentido del adverbio: seducida en un sentido etimológico (*se ducere*: llevar hacia sí, atraer) y seducida por su literatura (por su *litera*, al fin y al cabo). El sintagma, entonces, me alcanza y atraviesa: Peri Rossi *también* es una escritora de la imaginación de quien la lee. Y sospecho que ella cuenta con eso.

## 1. UNA PUESTA EN RELATO DE LA IMAGINACIÓN PRODUCTIVA

En uno de los escasos cuentos de Peri Rossi que soporta una lectura en clave autobiográfica encontramos precisamente la puesta en escena de este procedimiento a través de tres formas de ficcionalización: el sueño, el cine y el cuento. Vale la pena dedicarle un espacio a este relato de relatos. Se trata del texto intitulado "Tsunami", que apareció por primera vez en la colección *Cuentos reunidos*, que publicara Lumen en 2007, y donde la voz narrativa nos refiere un sueño recurrente, que tiene como elemento principal la llegada de un tsunami a la playa.

El mar parece tranquilo, igual que la gente, de aspecto relajado, inocente y feliz. Nadie se cuida del mar, salvo yo, que estoy vestida, de pie, en el distante malecón.

De pronto a lo lejos [...] una ola gigante se está formando. [...] La veo desde el malecón; soy la única persona que la ve [...]. Comprendo que tengo que hacer algo para detenerla. Si no actúo, se precipitará rápidamente, devorándolo todo en su inmenso vientre negro. (Peri Rossi 2007: 475)

Solamente ella, la protagonista, percibe que está llegando este tsunami sin alcanzar a poder detenerlo, hecho que le genera un exacerbado sentimiento de culpa. A la dimensión ficcional de este sueño se le superpone otra ficción, la secuencia del filme *El día de mañana*, dirigido por Roland Emmerich (2004), que el yo narrativo se decide a ver para entrar en contacto, en realidad, con lo que tantas veces ha soñado a través de una producción imaginativa ajena:

Efectivamente, la gran catástrofe se producía tal como yo la había soñado muchas veces. Y, como en mi sueño, hay alguien, una sola persona, que la vaticina antes que suceda; la misma persona que intentará erigirse como salvador, y fracasará en la empresa ... (Peri Rossi 2007: 477)

El tercer y último nivel de ficcionalización superpuesta es el que desarrolla el cuento en sí mismo, que terminará por interpretar sueño y filme en clave autoral y literaria:

Los escritores hemos tratado de salvar a la humanidad. ¿De qué? Del olvido, de la repetición, de la falta de la memoria. Solo las especies que recuerdan consiguen sobrevivir. Y la escritura está al servicio del futuro, para poder decir, con Sábato, *Nunca más*. Los escritores –lo dijeron los faraones y lo repitió Kafka– profetizan, como Casandra. Pero si Troya se hunde no es por culpa de Casandra, que lo advirtió a tiempo, sino por culpa de quienes no la supieron escuchar. (Peri Rossi 2007: 482)

Ya en este relato, pues, nos encontrábamos la imaginación comprometida a la que se refirió la escritora uruguayo-española en el discurso de recepción del Premio Cervantes, encarnada –también ahí– en la figura de Casandra que, si bien tenía el don de la profecía, nadie creía sus pronósticos. Según las fuentes más citadas, la maldición le vino por Apolo, que no llevó demasiado bien no ser correspondido por la hija de Hécuba y Príamo. Y Casandra, en definitiva, tiene que sobrellevar la maldición de poder prever, pero no evitar, justamente porque está sola en su augurio y nadie más la cree o, ni siquiera, la escucha.

Identificándose con la figura de Casandra, Peri Rossi reivindica la verdad de la ficción, depositaria de una memoria no necesariamente documental ni fáctica –como sería la de la historia–, sino profundamente enraizada en lo humano, transmisora de un saber capaz de predecir. A la vez, con ese gesto, la escritora uruguayo-española reclama una atención lectora que, a su juicio, ni ella, ni los escritorxs, ni la literatura reciben. Una exigencia de escucha atenta y capaz que recae directamente en la responsabilidad de quien lee.

## 2. RECORDAR CON LA IMAGINACIÓN Y *LA INSUMISA*

El segundo texto en el que voy a detenerme se incluye dentro del espectro del género autobiográfico. El motor de esta *poética de la imaginación transformadora* ha conllevado que, en Peri Rossi, los elementos de la realidad –tanto personal como histórica– hayan sido puestos al servicio de la literatura. La vida entera en la literatura. Eso explica, paradójicamente, que el volumen *La insumisa*, aparecido en 2020, en esa pequeña-gran editorial palentina Menoscuarto (que tanto ha apostado por la obra de Peri Rossi siempre), haya sido considerado la *primera* incursión de Peri Rossi en la autobiografía, cuando no lo es, ni la primera vez que se adentra en los géneros auto(bio)gráficos, ni tampoco representa una práctica autobiográfica comedida exclusivamente dentro de las lindes del género *tout court*.

Me he referido a los textos autobiográficos de Cristina Peri Rossi en otras ocasiones (Torras 2019 y 2022),<sup>3</sup> entre otras cosas para señalar su hibridez ficcional y su existencia polivalente, ese participar sin pertenecer que señala Jacques Derrida (1980) que manifiestan los textos (literarios) en relación con los géneros textuales. Dos botones de muestra: primero, el capítulo inaugural de *La insumisa* apareció como cuento en la antología de Laura Freixas *Madres e hijas* (1996); segundo, el volumen *Julio Cortázar y Cris* (2014) fue inicialmente *Julio Cortázar a secas* y se publicó como biografía (2000). No obstante, tal vez la mejor muestra del funcionamiento del procedimiento literario imaginativo de esta escritora sea la *demonstración* que ella misma nos ofrece en las páginas de *La insumisa*, en un capítulo que llama la atención justamente por dedicarse a la puesta en escena de este mecanismo. En una conversación con Néstor Sanguinetti, a raíz de la aparición del libro, la autora afirmaba que por primera vez en *La insumisa* “todo lo que cuent[a] es real”, frente a los procesos de creación que suele desarrollar fundados –como ella explica–, especialmente en lo que concierne a la narrativa, en lo literal y literariamente *imaginario*, en tanto que suele partir de una imagen, que es la detonante del relato que escribe (lo hemos visto justo más arriba con el tsunami). No me parece, pues, casualidad sino premeditada elección que el *único* fragmento de relato *ficcional* (entendido como imaginario) presente en *La insumisa* ejemplifique justamente este recurso.

En el capítulo “El salón de las visitas”, ante el recuerdo de los daguerrotipos que ornaban una de las paredes de la sala de estar de la casa familiar (partiendo, pues, de las imágenes de unas imágenes), concretamente del retrato de su bisabuela Marcela Frugone (enamorada y casada con Agustín Nocetti), Peri Rossi narra el viaje de exilio de sus antepasados desde Génova hasta Montevideo, para luego proyectarlo sobre el suyo propio, en dirección inversa, en 1972, episodio que retomará más adelante y con el que cerrará justamente el libro. Por razones de espacio, no puedo citar aquí extensamente el capítulo; sí puedo recuperar un fragmento del mismo donde el uso de la cursiva, junto con

---

<sup>3</sup> Pido disculpas por la autorreferencia; no obstante, como lectora sostenida de Peri Rossi, expuesta en este texto más que nadie, no puedo dejar de dialogar *también* conmigo misma.

la reflexión que recoge el paréntesis, son sumamente ilustrativos de la operación creadora que trato de mostrar:

El médico fue terminante: la lesión renal de mi bisabuelo había degenerado en cáncer, pocos días de vida le quedaban al robusto e ingenioso Agustín Nocetti. Puedo imaginar el estupor de mi bisabuela Marcela, aunque ya han pasado muchos años de aquello, tantos años que nadie –salvo yo– lo recuerda. (*Pero tú no puedes recordarlo porque no habías nacido, ni siquiera tu nacimiento estaba previsto, entonces. No puedes recordarlo. Solo puedes imaginarlo, que es la manera que tenemos los humanos de recordar lo que no hemos vivido.*) Yo, la única de mi familia que también emigraría, por otros motivos (aunque entre ellos también estuviera para mí el amor). El médico habló en castellano, pero advirtió que mi bisabuela Marcela lo miraba estupefacta, con aquellos enormes ojos grises llenos de espanto y de horror, entonces dedujo que ella no había tenido tiempo o no había tenido ganas de aprender la lengua nueva, que solo entendía el italiano. Sin embargo, el lenguaje de la muerte, como el del amor, es universal. (Peri Rossi 2020: 83)

En el corazón de *La insumisa*, su primer texto autobiográfico –que no lo es, ni el primero ni estrictamente autobiográfico–, Peri Rossi, en esta secuencia, planta y hace crecer ante nuestros ojos la semilla de su escritura. De nuevo la misma soledad que Casandra o que el yo protagonista de “Tsunami”: solamente ella lo recuerda con el recordar de la imaginación.

### 3. “ESTATE VIOLENTA” O EL RELATO QUE DEBE (RE)ESCRIBIR QUIEN LEE<sup>4</sup>

Mi propósito en esta última lectura es recuperar una operación semejante a las que hemos visto en los textos anteriores a partir, esta vez, de un relato que surge gracias a una anécdota doble: lo que contó Julio Cortázar a Peri Rossi que le había sucedido (imagino que) en *la Ménagerie* de París y que se superpuso –como los dos exilios en el fragmento anterior– sobre la anécdota que había vivido antes la propia Peri Rossi, acompañada de Lil Castagnet, en el zoológico de Barcelona. No puedo recuperar el relato de Cortázar, pero sí cuento con las aclaraciones de la co-protagonista del segundo episodio, la propia Lil Castagnet, quien sin duda es una gran conocedora de los entresijos de la obra de Cristina Peri Rossi, y que puede iluminar cualquier pasaje de su producción literaria. Cito a Castagnet en lo que entiendo como una confidencia de ella y de la propia Cristina Peri Rossi, que revelo aquí porque permite poner en evidencia la extraordinaria maestría literaria de esta escritora:

... yo, Lil Castagnet, fui testigo hace muchísimos años de un episodio en el zoo de Barcelona, casi desierto, por ser un día de lluvia, que hasta cierto punto

---

<sup>4</sup> Esta lectura de “Estate violenta” vio la luz, en una versión más sucinta y con el título de “El rugido del deseo del tigre. Lecturas del cuento ‘Estate violenta’”, en el volumen de Homenaje al Premio Cervantes 2021 *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras*, publicado por el Ministerio de Cultura y Deporte y la Universidad de Alcalá, y vinculado a la exposición que tuvo lugar en la misma Universidad de Alcalá.

inspiró a Cristina. En efecto, una pantera enjaulada miró fija y profundamente a Cristina –no había nadie alrededor– y luego emitió un grito terrible que la asustó, e hizo intervenir a uno de los vigilantes que nos pidió que nos apartáramos, mientras decía: “¡Váyase!, ¡váyase!, usted excita a la pantera con su olor”. El episodio la impresionó vivamente porque siempre ha tenido una relación especial con los animales. Años después Julio Cortázar la llamó por teléfono desde París y le contó una anécdota similar que le había acaecido a una joven guapa vecina suya, a la que tuvo que asistir, por su encuentro con un tigre del zoo. Y le dijo a Cris: “Este cuento lo tenés que escribir vos”.<sup>5</sup>

Y Cristina Peri Rossi aceptó el reto.

El cuento es “Estate violenta”,<sup>6</sup> recogido en el volumen *La rebelión de los niños*, aparecido por primera vez en Caracas, por la editorial Monte Ávila, en 1980, y reeditado por Seix Barral en 1988. Y los dos sucesos referidos en los zoológicos de Barcelona y París, respectivamente, no son las únicas ficciones que concurren en este relato. Hay una tercera trama ovillada en él. El título, en italiano, remite a un filme de 1959, traducido al español como “Verano violento”, dirigido por Valerio Zurlini y protagonizado por Eleonora Rossi Drago y Jean Louis Trintignant. Se trata de una historia de amor pasión que une a los dos protagonistas –una viuda y un joven– en contextos sociales e históricos poco favorables. Desde la primera línea del cuento que nos ocupa, Peri Rossi materializa la relación en un triángulo: “Julio miró a Ana y pensó en el tigre” (1988: 143). En cualquier caso, es este tercer personaje no humano el que cobrará, a mi entender, el papel más relevante y transformador.

Antes de adentrarse en un análisis más pormenorizado del cuento cabe advertir que se trata de un texto que exige ser leído con el sentido del oído activado. Así, tras el tigre y la apreciación de su forma de andar, irrumpe el sonido que dará la clave de lectura de lo que inmediatamente sucederá y del cuento en su conjunto (tal y como confirma la elección del título).

Los discretos parlantes del café comenzaron a pasar la música de *Estate violenta*, y sintió un tibio regocijo interior. Delante de Ana, en el bar armonioso lleno de plantas y de madera, la música de Verano Violento era un mensaje secreto e íntimo, una clave que alguien le proporcionaba, porque era casi seguro que Ana no había visto el film ni escuchado nunca esa música, pero él había llegado

---

<sup>5</sup> Se trata de un mensaje privado vía WhatsApp.

<sup>6</sup> El relato es un ejemplo precoz –Peri Rossi suele serlo– de lo que actualmente denominamos la *humanimalidad*, así como también en la genealogía de la obra de la escritora uruguaya-española, un antecesor de la que será quizás su novela más incomprendida, *Todo lo que no te pude decir* (Palencia: Menoscuarto, 2017), publicada casi cuarenta años después y que vuelve a colocar en el centro del argumento una relación entre un ser humano y un ser no humano. A este texto le ha dedicado oportuna y especial atención María José Bruña (2018), pero, salvo ella, ha tenido escasa respuesta de la crítica. La humanimalidad es un concepto que se ha ido conformando para borrar, justamente, esa frontera; para –en términos de Marta Segarra en *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*– “mostrar hasta qué punto nuestra existencia humana está entrelazada con la de los seres que llamamos animales, como si nosotros no lo fuéramos también” (2022: 11). Este es un propósito que el cuento de Peri Rossi alcanza con indudable éxito, aunque no es la única reflexión a la que el texto nos invita.

a la edad en que los placeres más delicados no necesitan compartirse, solo exigen un espectador cualquiera, no inevitablemente cómplice. No era una edad precisa, sino un estado de ánimo, era una disposición interior ... (Peri Rossi 1988: 143-144)

Se impone entre Ana y Julio una *diferencia* que concierne a una *disposición interior*, un *estado de ánimo*, una *edad*. En el cuento "Estate violenta" hallamos la textualización de esta diferencia irreductible e irrepresentable. De hecho, el relato se estructura en dos partes –la de Julio y la de Ana– en función de *desde quién* focaliza internamente la voz narrativa extraheterodiegética que, como tal, no participa como personaje de la historia que narra. Durante aproximadamente un día y a lo largo de algo más de la mitad de la extensión del relato, vemos *con* Julio y seguimos a los protagonistas por espacios mayoritariamente públicos: el zoológico, el bar y el cine; precisamente el cine que, de este modo, da apertura y cierre a la primera parte, con la separación de ambos personajes:

... prefirió meterse toda la tarde en un cine y volver a ver films que ya había visto media docena de veces. [...] volvió a sentir que el único placer de la vejez consiste en la memoria, esa suerte de distancia que nos permite recuperar solo una ínfima parte de las cosas que creímos eternamente vivas. (Peri Rossi 1988: 153)

A partir de este momento hay una inflexión más que notable en el texto, que pasa a focalizar *con* Ana. El ritmo se hace más lento y el espacio se clausura en el interior del departamento de la protagonista, donde transcurrirá la acción hasta el final. Así pues, estas dos partes del cuento vehiculan dos respuestas *distintas* a la escena vivida en el zoo con el tigre: esa experiencia imprime –o tal vez solamente hace patente– la distancia radical y diríase que hasta irreconciliable que une –no tiene por qué separar– a Julio y Ana. Hay que detenerse, pues, en el suceso con el felino.

La secuencia tiene tres partes. Se inicia con *la mirada* del tigre sobre Ana, de manifiesta atracción sexual, a juicio de la descripción:

... detectó a Ana entre la confusa aglomeración, entre la muchedumbre gris y negra, como si ella poseyera otro color, como si fuera el único rojo entre todos los blancos, o el único amarillo entre todos los verdes, como si fuera la única hembra de tigre entre las hembras, como si fuera la única dotada del perfume del cielo ... (Peri Rossi 1988: 145)

Y, mientras Julio despliega su erudición (y debilidad) a propósito de acoplamientos maravillosos, Ana se queda asustada *por* y, a la vez, prendada *de* la intensa mirada del panterino. La secuencia sigue con un *movimiento del animal* hacia Ana, y culminará –tercera parte– por vía auditiva, profiriendo así la primera replicación de la música que Mario Nascimbene compuso para el filme que da título al texto. El tigre emite un *rugido*:

... desolador rugido, lamento de saxo y sexo, grito desgarrador, mugido, vagido, ulular de sirena, queja de quena, como un saltador de caminos, como

un animal en ciudad extraña, como un niño extraviado en la noche, bandido herido, mujer abandonada, barco que aúlla en medio de la niebla, hace señales, grito de viudo ... (Peri Rossi 1988: 147)

Ante el requerimiento ocular, acústico y físico del tigre macho hacia Ana, esta se refugia en Julio como en "una amiga" o en "un padre" (1988: 148) y, medio abrazados, se alejan del animal que no la pierde de vista, desolado y humanizado en el texto, con "la mirada de alguien que regresa a su soledad luego de un instante de dicha, la mirada de un huérfano recluido, de alguien que contempla remotamente, sin poseer" (1988: 149). No obstante, la articulación del relato nos lleva a una confusión absolutamente buscada: ¿Son esos, así descritos, la mirada y el rugido *del* tigre? ¿o lo que la voz narrativa describe desde los ojos y el sentir de Julio? Las comparaciones señalan que hay una traducción: los actos del tigre pertenecen indefectiblemente a otro orden comunicativo. ¿Se proyecta Julio en ese tigre? ¿No es él *también* alguien que contempla a la protagonista sin poseerla?

A Ana no le preocupa la diferencia que la desintoniza de Julio; esta se impone sin que ella sea consciente de ello. En cambio, la obsesiona la diferencia del tigre, pretendidamente insalvable e hipotéticamente deshumanizadora y que, no obstante, el animal logró neutralizar en ese triple reclamo hacia ella, que la marcó. Tras atesorar libros e imágenes de estos félicos, en la soledad de su departamento, trata de penetrar en esa *otredad*: "Ana miró las aplastadas figuras de los tigres en las láminas de los libros" (1988: 153). Esos tigres son prisioneros de las dos dimensiones, silenciosos e inmóviles. Son *la representación* del tigre, no la presencia fenoménica del tigre –ese tigre– que la cautivó en el zoológico. Aun así, por los laberintos de lectura de los signos, Ana encuentra códigos de acercamiento: las manchas de la cara de los animales devienen una especie de test de Rorschach que le desvelan realidades insospechadas y fascinantes. El semblante del tigre se convierte en un mapa revelador y, en ese rostro, los ojos del animal son la cancela a un mundo misterioso, secreto y oscuro que en el zoológico ella había sido invitada a franquear en un encuentro de miradas del que no parece haber marcha atrás. A diferencia del tigre del zoo, las representaciones de las láminas no la ven. A diferencia de Julio, Ana no traduce la otredad sino que está dispuesta a transformarse en ella.

Movida por una curiosidad, puede que mezclada con el deseo, Ana trata de probar cómo es andar en cuatro patas y descubre una realidad sensorial otra, en su propio y de repente desconocido departamento. Sin embargo, no es fácil:

... sus movimientos carecían de gracia y de elasticidad, era difícil avanzar de una manera armoniosa y sus gestos carecían de cualquier sensualidad, como le denunció su imagen en el espejo. El balanceo de las caderas no correspondía al de los hombros y su cintura carecía de flexibilidad. ¿Alguien podía amarla en esa posición? ¿Alguien reconocería su olor de mujer, en cuatro patas, golpeándose contra los muebles y sin poder elevar mucho la cabeza? (Peri Rossi 1988: 157)

Durante la noche, sueña con un encuentro sexual en la jaula del tigre, una aproximación de ella hacia él, capitaneada por una lengua suya ensimismada en el acto de lamer el pelambre del felino y llegar hasta la carne. “Quería tocar con la punta ágil y veloz de la lengua –como las aspas de un molino– la piel del animal, conocer su color, su calor, pero nunca arribaba a esa zona. Parecía muy difícil llegar a ese centro estremecido” (1988: 159). Es la hélice del deseo que rueda, gira e impulsa y que la llevará hasta su fin: “la piel es cálida y tersa, ha podido palpar esa tensión, ha podido pulsar las vibraciones internas de los nervios, ha conocido ese calor. Ese calor, ese color” (1988: 160).

Confusa por la vívida sensación soñada, desnuda en la oscuridad, Ana recorre las estancias en busca de un vaso de agua. Sutil y eficazmente, desde el final del fragmento del sueño, la voz narrativa ha cambiado el tiempo del acto de narrar, de modo que los acontecimientos se suceden con la ilusión de la simultaneidad y de la inmediatez que da el uso del presente de indicativo. Si bien Ana “[e]vita el roce de su cuerpo con la manta peluda. No podría soportarlo” (1988: 160), el tacto afelpado del sofá la entretiene:

En la oscuridad, sus manos buscan las esquinas de los muebles, para reconocer el espacio, para apoyarse. Los dedos, largos y finos, tocan los bordes de una silla, luego la sedosa felpa del sofá, el frío de un vaso con agua. Vuelven, anhelantes, a acariciar la felpa del sofá. Se detienen ahí. Rozan la superficie aterciopelada. Imagina el corto vellón crispado en la caricia. La felpa del sofá verde, como un suelo sembrado. Y los bordes del sofá, sobresalientes, parecen huesos recubiertos por piel. (Peri Rossi 1988: 160)

El *excipit* del cuento nos sumirá en el desconcierto y, como ocurre a menudo con los relatos de Peri Rossi –siempre retadores y conscientes de contar con la implicación de quien lee–, nos obligará a revisar el procedimiento de atribuir sentido. Así termina el texto:

Le gusta el silencio de la noche, su paso lento. Y de pronto, de la espesa oscuridad de los muebles, de las paredes en penumbra, de la felpa del sofá que parece un bosque, en la oscuridad de las cosas y de la sala, escucha un rugido hondo y penetrante. Un grito desgarrador e implorante. El rugido ansioso, dolorido, anhelante, de un tigre en acecho. (Peri Rossi 1988: 161)

Así pues, la secuencia de Ana ha respondido fielmente a los tres movimientos de acercamiento del tigre: el visual (con las láminas), el físico (con el sueño) y el auditivo (con este nuevo rugido). El tigre es correspondido.

El cierre del cuento de Peri Rossi es una apertura resistente a su clausura. Implica una nueva replicación auditiva de los inquietantes acordes de la música del filme que dota el texto de título, que ya fueron rugido de tigre en el zoo y son, de forma inaudita, ese *otro* rugido en la penumbra íntima del departamento de Ana en plena madrugada.

Las opciones interpretativas se diversifican, se contradicen e, incluso, se traicionan. Una primera lectura posible de este final sería la más literal –e insus-

tancial– que admitiría que, en efecto, hay un tigre real en la estancia, el del zoo que ha seguido el rastro de su presa sexual. Pero vamos a dejar esta posibilidad aparcada por su banalidad y por el hecho de que nos llega la historia, en ese momento, en este segundo rugido, a través del filtro vivencial de la protagonista. Una segunda lectura, entonces, haría ingresar el relato en el territorio de lo fantástico, en ese *no puede ser pero es* borgiano, que han teorizado maravillosamente David Roas, Carmen Alemany o Natalia Álvarez.<sup>7</sup> El ingreso en lo insólito conlleva repensar ese último tigre en acecho, cuya presencialidad corporal se evoca a través del sofá (que es y no es a la vez él), para alcanzarnos directamente por vía auditiva. En el filme de Zurlini, además de los ya mencionados e inconfundibles acordes, hay un cierre con un rugido sobrecogedor imputable, en ese caso, al tren que abre la herida de la separación insufrible de la pareja de amantes. Tercera lectura, ¿es ese el rugido que invade las estancias del departamento de Ana por la noche? ¿El dolor de una separación del tigre y ella (cuando ella desea el tigre)? Cuarta lectura: ¿O bien de la separación de Julio y ella (cuando ella se percató que el dolor que siente Julio se acerca al del tigre)? O, simplemente –quinta lectura–, ¿es la imposición imparables del deseo, que no se equivoca, y que se manifiesta con esa violencia existencial, sin pertenecer a nadie? ¿Es esa la *estación violenta*, la del deseo y su verano pleno? ¿Es ahí donde cobra sentido el título, en esa expresión sin trabas tolerables? O, incluso, debemos leer el título desde nuestra lengua y entenderlo desde el imperativo del deseo y su violencia; *estate violenta* como *permanece violenta*, *quédate* en el deseo, que es el lugar del que Ana no logra –y tal vez no quiere– salir. Julio, Ana y ese tigre se quedan lidiando con su deseo, siempre en vela e insatisfecho (porque la culminación del deseo es la muerte del deseo), y que es, en definitiva, lo que les constituye, les acerca y les hace sentirse vivos.

De un modo parecido, el pasado irrecuperable –la anécdota de Cristina Peri Rossi y Lil Castagnet en el zoológico de Barcelona con la pantera, la llamada de Julio Cortázar contando lo acaecido en la *Ménagerie* de París con el tigre y su vecina, el reto de la escritura misma (“Ese cuento lo tenés que escribir vos”), el visionado del filme *Estate violenta*, el impacto de su música, su historia de amor y todas las historias de amor vividas por la autora, y tantas otras cosas– se han quedado palpitando en el corazón de este cuento imaginado, que a cada nueva lectura nos conmueve y remueve con su rugido literario, cómplice con la rescritura –también imaginativa– de quien lee, en la casa compartida, don y dádiva, de Cristina Peri Rossi.

---

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, y para citar solamente algunos títulos, David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Madrid, Visor, 2020; Carmen Alemany, “La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual”, en *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Berna, Peter Lang, 2019, 23-36; o Natalia Álvarez y Ana Abello (coords.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, 2015.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1977). "The Death of the Author", in *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press, 142-148.
- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruña Bragado, María José (2018). "Violencia y ternura en la prosa carnal de Peri Rossi: Todo lo que no te pude decir", *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 14: 73-82.
- Derrida, Jacques (1980). "The Law of Genre", *Glyph: Textual Studies*, 7: 202-229.
- Foucault, Michel (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, 3: 73-104.
- Nehamas, Alexander (1986). "What an Author is", *The Journal of Philosophy*, 83.11: 685-691.
- Nehamas, Alexander (1981). "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal", *Critical Inquiry*, 8.1: 133-149.
- Peri Rossi, Cristina (2022). "Discurso Premio Cervantes". <<https://www.infobae.com/leamos/2022/04/22/premio-cervantes-asi-fue-el-discurso-completo-de-cristina-peri-rossi-leido-por-cecilia-roth/>> (22 de noviembre de 2022).
- Peri Rossi, Cristina (2020). *La insumisa*. Palencia: Menoscuarto.
- Peri Rossi, Cristina (2007). "Tsunami", in *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen, 475-483.
- Peri Rossi, Cristina (1988). "Estate violenta", in *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral, 154-173 [Epub].
- Richero, Sofi (2016). "Qué vivan las asimetrías", *Brecha*, 9 de diciembre: 22-23.
- Segarra, Marta (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Torras, Meri (2022). "Escrituras (dis)conformes. Los devenires ficcionales de Flavia Company y Cristina Peri Rossi", in *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*, ed. Ana Casas y Ana Forné. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 245-262.
- Torras, Meri (2019). "Cristina Peri Rossi: entretejer vida y literatura, ante el despojo del tiempo", *Revista Iberoamericana*, LXXXV.268: 761-778.
- Torras, Meri (2017). "Trabajos de amor (re)vividos. Afectos y efectos en *Los amores equivocados* (2015)", in *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, coord. Jesús Gómez-de-Tejada. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 259-280.
- Zurlini, Valerio (dir.) (1959). *Estate violenta (Verano violento)*. Coproducción Italia-Francia. Titanus y Société Générale de Cinématographie (S.G.C.).