

NÚRIA CALAFELL SALA

ATOPIÁS DE FICCIÓN: EL TRATAMIENTO DEL EXILIO EN LA NARRATIVA BREVE DE CRISTINA PERI ROSSI

I. Donde la raíz se descompone: Cristina Peri Rossi, una escritora liminar

Nací en una ciudad triste / de barcos y emigrantes / una ciudad fuera del espacio / suspendida de un malentendido: / un río grande como mar / una llanura desierta como pampa / una pampa gris como cielo. [...] Nací en una ciudad triste / suspendida del tiempo / como un sueño inacabado / que se repite siempre
(Cristina Peri Rossi: “Montevideo”)

En una entrevista realizada veinte años después del golpe de estado que colocó a Uruguay en la estela de las dictaduras militares latinoamericanas, a la pregunta sobre su experiencia como trasterrada, Cristina Peri Rossi respondía: “[...] para mí el exilio ha sido una reflexión obligada sobre lo otro, otro tiempo y otro espacio [...]. Yo sentí que había viajado en el espacio y que viajando en el espacio había viajado en el tiempo” (San Román, 1992: 1042). Breve pero interesante visión de una autora que, a lo largo de su vasta trayectoria, ha sabido crear un universo —tanto poético como narrativo— donde identidad y alteridad se confunden, y donde lo personal deja de ser aquello que afecta a un sujeto en singular para englobar —y en muchos casos absorber— el sentir de una colectividad cifrada en un nosotros impersonal pero reconocible. No en vano, en una reciente conversación con la escritora argentina Reina Roffé, la uruguaya volvía sobre sus vivencias del pasado y concluía: “El exilio ha sido la experiencia más dolorosa de mi vida y también la más enriquecedora. Con el dolor podemos hacer dos cosas: convertirlo en odio, en rencor, o elaborarlo, sublimarlo y convertirlo en crecimiento, poesía, literatura, fraternidad, solidaridad con las víctimas. Éste fue mi camino” (Roffé, 2001: 234).

Sublimar el dolor y reafirmarlo, hacerlo crecer, ¿cómo? A través de un lenguaje que desdibuje los límites entre lo lírico y lo lúdico (“las palabras —dirá en una de sus intervenciones públicas— no sólo dicen lo que dicen, sino, sobre todo, lo que no quieren decir. Una palabra, puesta en juego con otras, tiene un diferente poder de evocación”, Gorenberg, 1991: 13), y que permita una nueva mirada sobre una realidad que no es más que pura representación, la huella de un arcaico palim-

psesto sin descifrar¹. Como pliegue sobre pliegue en el sentido deleuziano del término, toda su literatura recoge el desbordamiento de una materia en constante desarrollo, lo que en cierta medida explica el por qué de su defensa de la alegoría como instrumento: “En mi caso, y desde el punto de vista literario, la alegoría hace evidente el contenido literal y el oculto, es decir, el mensaje latente” (Roffé, 2001: 237).

Partiendo de aquí, no debe sorprender la coincidencia de un poema como el que encabeza este apartado, incluido en *Estado de exilio* (1973–2003), con la primera de las réplicas de la escritora: si en el primer caso la ciudad, el Montevideo natal que da título al texto, se manifiesta como el lugar de lo otro: de otro espacio —en suspensión, solitario y sin nombre— y de otro tiempo —el de los sueños—; en el segundo, este sentimiento se desplaza hacia el sujeto, quien queda definitivamente relegado a una alteridad ajena y desconocida. Ciudad e individuo quedan así trabados en un *continuum* en el que dos coordenadas son puestas en contacto, mezcladas en una misma proyección: tanto el espacio como el tiempo se constituyen en símbolos de lo distinto, de aquel mensaje latente al que se refería la autora en la entrevista anteriormente citada², y que sólo parece poder ser descodificado a partir de un posicionamiento *otro*, particular e inconsciente, donde el mar, los sueños —en consonancia con los espejos— y el viaje intervienen como elementos de cohesión, al tiempo que construyen un universo metafórico donde los viejos mitos son enriquecidos por nuevas y variadas asociaciones.

Un buen ejemplo de ello sería el uso recurrente en su narrativa de la metáfora del museo³: imagen tradicional de la necesidad humana de fijar un pasado y un presente fugitivos, en el quehacer de Peri Rossi pronto se convierte en el punto de partida de una manera de entender el trabajo escritural. Cuando en una intervención pública realizada en Zaragoza en 1990 la narradora comenta, a propósito de la figura del escriba: “Tratamos de consignar el presente, lo que es fugitivo. Es una lucha contra la muerte: todo está condenado a desaparecer y la escritura es un intento de fijar, para los demás, lo efímero” (Gorenberg, 1991: 18), está poniendo de manifiesto, en primer lugar, que todo escritor tiene una relación de responsabilidad con el momento que le ha tocado vivir (“[...] creo que el escritor tiene un compromiso con lo que le rodea”, Gorenberg, 1991: 25); y, en segundo lugar, que todo ejercicio de escritura no es más que una lucha a contracorriente para

¹ Tal y como ella misma aclarará en el prólogo que antecede a la reedición de su tercer libro de relatos, *Indicios pánicos* (1970): “la realidad es un palimpsesto que a veces por pereza, otras por cobardía, comodidad o torpeza hemos leído de manera superficial, conformándonos con los signos más aparentes o con los equívocos datos de los sentidos, que por otra parte, no siempre son equívocos” (Peri Rossi, 1981: 10).

² Mucho más explícita se mostrará unos años más tarde cuando afirme: “El exilio significa la soledad, pero también un contacto muchísimo más profundo con las partes oscuras, con las zonas donde la experiencia del dolor es inevitable” (Dejbord, 1994–1995: 104).

³ Tal como ella misma declaró: “Además de los grandes símbolos de la historia del hombre, están los símbolos individuales de cada autor, y uno vive en una relación dialéctica con ellos. En lo que yo escribo hay tres muy importantes: el museo, el mar y el viaje, aún antes de haber viajado” (Golano, 1982: 50).

hacer frente no sólo a la muerte sino a lo que acontece después: la desaparición, el olvido, la pérdida absoluta. De ahí su afirmación contundente: “Lo principal en la vida es la memoria” (Cavalín, 2003: 41); una memoria, sin embargo, fundamentada en el olvido y edificada a partir de un recuerdo que es la mayoría de las veces subjetivo y residual⁴, propio del discurrir del imaginario⁵.

Siendo este un tema de gran interés para la escritora, sobre él ha trabajado en varias ocasiones en su narrativa de ficción. Así, mientras en “La tarde del dinosaurio” (*La tarde del dinosaurio*) el protagonista se pregunta preocupado: “¿Qué sucedería, si recordáramos todo? Absolutamente todo” (Peri Rossi, 1985: 108); en “Simulacro” (*La tarde del dinosaurio*) es el personaje femenino, Patricia, quien va mucho más allá y concluye: “Lo que más me gusta de la memoria es, precisamente, su capacidad de olvido” (Peri Rossi, 1985: 64). Por eso su transcurrir vital será siempre el de la noche, “la cita con un tiempo y un espacio ignorados por él [Sergio, el protagonista masculino de la historia]” (Peri Rossi, 1985: 67). Como tendremos ocasión de ver más adelante, es muy significativo que ambas opiniones sean pronunciadas por un niño y una muchacha joven (Araújo, 1988), ésta última, además, perteneciente a una especie de mundo del futuro en el que ella es una máquina más que asume su condición y la subvierte: ya no es un muñeco autómatas tradicional sino un ser que busca su libertad a través de una sexualidad independiente que la separa de sus semejantes y la acerca, en cambio, al espacio gobernado por un otro innominado pero real⁶.

⁴ Piénsese, por ejemplo, en el final del cuento que da título a su sexto libro de relatos, “El museo de los esfuerzos inútiles”, donde el narrador declara: “Cuando el museo cierra abandono el lugar con melancolía. Al principio me parecía intolerable el tiempo que debía transcurrir hasta el otro día. Pero aprendí a esperar. También me he acostumbrado a la presencia de Virginia y, sin ella, la existencia del museo me parecería imposible. Sé que el señor director también lo cree así (ése, el de la fotografía con una banda bicolor en el pecho), ya que ha decidido ascenderla. Como no existe escalafón consagrado por la ley o el uso, ha inventado un nuevo cargo, que en realidad es el mismo, pero ahora tiene otro nombre. *La ha nombrado vestal del templo, no sin recordarle el carácter sagrado de su misión, cuidando, a la entrada del museo, la fugaz memoria de los vivos*” (Peri Rossi, 1984: 16; el énfasis es mío).

⁵ Y es que, como ha explicado en alguna ocasión: “Lo que importa son las opciones del imaginario; del terreno de la imaginación. Los detalles que corresponden a la realidad se escapan y no tienen mucho sentido” (Dejbord, 1994–1995: 103). Gran defensora de la opción del imaginario como plataforma de creación, son varias las entrevistas en que se muestra partidaria de la misma. Valga como otro botón de muestra su respuesta a la cuestión de la literatura feminista y la psicológica: “Yo lo psicológico lo siento demasiado como para tener ganas de encastrarme los dedos con eso. Lo percibo demasiado. Para mí no forma parte de lo imaginario, y a mí me interesa más lo imaginario [...]. Lo psicológico sigue siendo casi decimonónico frente a lo que ha sido la gran incursión del psicoanálisis y demás. Por eso yo elijo lo imaginario en el sentido de lo paranoico, lo neurótico, mucho más que la creación de un personaje con una singularidad muy especial” (San Román, 1992: 1045–46).

⁶ “No —le dirá a quien la ama con un amor clásico y sin fisuras—, no buscas el placer simple, sencillo, sin consecuencias, sin contenido, de tocar la piel, ah, la piel oscura que cubre el cuerpo de otro. Sólo la piel. Recorrer esa superficie tensa y vibradora. Sin más. Acariciar y lamer. Sorber y tocar. Tocar y apretar. Apretar y succionar. Succionar y sorber. Sorber y más aún, mucho más, hundir, penetrar, romper, avasallar. Tú no podrías estar callado. Tú

II. Hacia un destino extraterritorial⁷: la problematización del exilio

El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite (Maurice Blanchot: El espacio literario)

Tras una primera tentativa narrativa con *Viviendo* (1963) y *Los museos abandonados* (1968), la uruguaya publica en 1970 *Indicios pánicos*, tercer libro de relatos en el que quizás por primera vez se plantea la cuestión del exilio desde un posicionamiento complejo que no ha de evitar la articulación de una otredad ramificada en múltiples posibilidades⁸. Por otro lado, es también el primero en hacerlo desde una perspectiva alegórico-expresionista —la portada de la edición

necesitarías expresar algo más que la primitiva sensación del reconocimiento: yo y el otro. El otro y yo. Sé que estoy con otro porque lo toco. Lo palpo. Lo reconozco con los dedos, con la lengua, con las caderas y con los dientes. Es mi única certidumbre del otro. Sé que estoy con otro porque me toca, me palpa, me reconoce con los dedos, con la lengua, con las caderas y con los dientes [...]. No eres esa clase de bestia feliz. Tu animalidad se complica. Mi animal se despoja, se desnuda. Mi animal es un animal libre y sin sentido. Un animal que no pretende. Bebe y fornicia, fornicia y trabaja, trabaja y canta, canta y se alimenta, se alimenta y ríe, ríe y busca las cosas elementales” (Peri Rossi, 1985: 76–77). Aunque no sea el tema de este trabajo, no está de más señalar la coincidencia con otro de los textos del conjunto, “La historia del príncipe Igor”, donde el protagonista habita también un mundo poblado de sueños y espejos gracias a los cuales el tiempo es siempre un mañana por venir y la realidad una serie de mujeres por descubrir.

⁷ Tomo la expresión de Fernando Ainsa, quien, en “Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea”, se refiere a la autora en estos términos: “Hay quienes asumen, como Cristina Peri Rossi, el destino extraterritorial de la patria literaria universal que caracteriza la literatura del siglo XX como un exilio inteligente” (Ainsa, 1992: 815). Retomando a partir de aquí la cita con la que encabezaba este apartado, pienso que se puede afirmar sin ninguna duda que Cristina Peri Rossi ejercita en su escritura ese exilio poético al que hizo referencia Maurice Blanchot, y que no es otro que “el afuera sin intimidad y sin límite” que la sitúa en la esfera de lo *a-tópico*.

⁸ También es cierto que un adelanto de esta temática se encuentra ya esbozado en el libro anterior, encabezado por un cuento-novela corta, “Los extraños objetos voladores”, que plantea el estado de ostracismo y anquilosamiento que afectó por igual al grueso de la población uruguaya, incapaz de enfrentarse a la realidad del momento. Como sucederá en textos posteriores, también aquí la atmósfera de absurdidad que generará un extraño objeto volador derivará en el sentimiento de pérdida por parte de uno de los personajes, quien experimentará en el propio cuerpo tanto su desintegración como sujeto: “Se despertó, se levantó silenciosamente, fue hasta el baño, y cuando llegó, al cruzar delante del pequeño espejo (iba a tirar de la cadena), se vio en él, vio su cara mutilada y le dio miedo y frío, tembló, se aproximó al espejo, ahí estaba él con su media cara como cortada perfectamente por la sierra de un carnicero, la guillotina de una podadora, el cuchillo de un cazador, la hoz de un jardinero, media cara le habían dejado, seguramente para que algo le quedara y se diera cuenta, una perfecta mitad de cara” (Peri Rossi, 1992b: 36–37); como las posibilidades de una rebelión: “aunque menos mal se habían llevado el oído malo, el izquierdo, linda sorpresa se irían a llevar los que no sabían que él casi no oía de ese lado ja jajáa los había embromado” (Peri Rossi, 1992b: 38).

española, con *El grito* de Munch es, al respecto, reveladora— que acaba por descubrir un sistema de dualidades en constante proceso de fusión. Así, mientras la realidad y la ficción difuminan sus fronteras en historias como la de la madre y el hijo en pugna por entrar a vivir en un frasco que los aleje del mundo exterior y los proteja —aunque sea a costa de sus propias vidas⁹—; prosa narrativa y poesía se integran sin transición en un conjunto homogéneo, tal como demuestran los dos textos reproducidos a continuación. Si bien el primero de ellos ya da muestras de ser un híbrido (¿se trata de un diálogo o de un poema?), lo importante es que entre ambos se establece un vínculo temático que no sólo juega con la tradición bíblica de la fecundación sino también con los problemas de la cotidianidad, añadiéndoles a ambos un componente de humor e ironía que no escapará a ninguno de sus libros posteriores:

19
 —Eres muy linda
 —le dijo el hombre a la muchacha
 que se había desnudado para él,
 —pero yo estoy cansado de arar.

20
 No araré más
 no cultivaré retoños
 ni hijos
 no volveré a subir
 No cuajaré más tu vientre
 volviéndose sombrío
 no pasaré la azada por tu campo
 tu tierra
 tus piernas abiertas en exaltación
 No cosecharé guiñapos
 después de la estación.
 Todo por no contribuir al fisco.

Ahora bien, es sobre todo en relación al exilio donde este juego de despolarizaciones se agudiza desde el inicio, cuando nos damos cuenta de que prácticamente todos los personajes, ambientes y situaciones descritas nos hablan de una absurda expatriación del individuo¹⁰, ya sea con respecto a las instituciones familiares y gubernamentales: “Siempre imagino que mi madre tiene nada más que vein-

⁹ Así parece insinuarlo el narrador en un hilarante final que tiene tanto de poético como de terrorífico: “Cuando cumplí los cuarenta y cinco años me apoyé en el vidrio verde, afirmé bien mis uñas en los bordes del frasco y salté a la mesa. Ella, pequeña como una pasa, esperaba en una silla. Tan chiquita que casi no se la veía. No bien me vio afuera, sin decir una palabra, se abalanzó sobre el frasco y ganó las aguas. Desde entonces está allí nadando. Ya no me saluda, cuando entro o cuando salgo de la casa y cada día que pasa yo la noto más pequeña, pero ella por fin descansa. Flotando en el agua del frasco, parece un animal caído, un insecto mínimo y ambulante. Pero yo sé que ahora es feliz. Hoy he ido a la feria y comprado un pez rojo. Lo pondré en el frasco para que le haga compañía. Así no estará tan sola, aunque cabe la posibilidad de que el pez se la coma” (Peri Rossi, 1981: 46–47).

¹⁰ En contadas ocasiones se deja un resquicio a la esperanza, como en el relato número 29, donde una mujer que parece ofrecerse en sacrificio ignora la reiterativa pregunta de su interlocutor “—¿Qué haces?” (Peri Rossi, 1981: 95) hasta que finaliza con su ritual y puede responderle: “—Lo preparo a ÉL, me dijo, EL SOBREVIVIENTE, si llega a tiempo” (Peri Rossi, 1981: 96).

ticinco años (la edad que ella tenía cuando yo nací), de ahí que me enfurezca si la oigo arrastrar los pies, cloquear, toser, pensar como una vieja” (“8”; Peri Rossi, 1981: 27), “En algunos casos, cuando se trata de profesores de reconocida idoneidad en la materia, se les permite mendigar en las plazas, para subvenir a sus necesidades, pero de todas maneras mueren de hambre porque el público es indiferente a sus súplicas: todo el mundo considera justo y adecuado que un digno y honesto profesor muera de hambre” (“13”; Peri Rossi, 1981: 37); ya con respecto a sí mismo: “He de morir de crecimiento, cuando ya el tamaño de mi cuerpo, el de mi piel, no alcance para contener mis órganos, el peso y el largo de mis vísceras desarrolladas” (“11”; Peri Rossi, 1981: 32); ya con respecto al lenguaje:

Por ejemplo, al ver una pareja formada por dos espléndidas muchachas, nadie dice “lesbianas” u “homosexuales”: decimos pareja de muchachas, decimos hermanas, con lo cual el hecho mismo deja de volverse culpable o inmoral, dado que, ¿hay algo de particular o de ofensivo en una simple pareja de muchachas? o ¿tiene algo de pecaminoso que dos hermosas hermanas se paseen? Por otra parte, en esto hay una cuidadosa imposición del idioma sobre el hecho: al dejar de pronunciar una palabra agresiva y nombrar el hecho que designaba bajo una expresión inofensiva, *otra*, cambiamos en realidad el valor ético del mismo, de manera que a la sustitución verbal corresponde una real transformación moral del hecho discutido. En la medida que olvidamos el antiguo signo, la vieja denominación, cargada de connotaciones éticas despreciables y lo sustituimos por otro, de valor y contenido diferente, presionamos para que el hecho pierda su antiguo significado obsceno o peligroso, por lo cual éstos dejan de existir (“La desobediencia y la cacería del oso”; Peri Rossi, 1981: 109–110)¹¹

Visto con cierta distancia por la misma escritora como una “alegoría sobre el exilio” (Gorenberg, 1991: 25), habrá que añadir, pues, que se trata de un exilio vivido y sentido desde adentro¹², enmarcado en los límites de una ciudad que jamás se nombra ni se describe, pero que podemos identificar en seguida con el Uruguay de finales de los 60 y con todas aquellas ciudades que por estas fechas sufrieron en sus propias carnes la barbarie de una dictadura militar. Escrito cuando Cristina Peri Rossi apenas cuenta con veintinueve años en un ambiente enraizado por la crisis social, económica y política que la llevará a su fuga particular, en él se desarrollarán una serie de acontecimientos donde la carga histórica que alude a un espacio y a un tiempo concretos quedará difuminada por el tratamiento personal y subjetivo de una experiencia que acabará por manifestarse como un

¹¹ Algo muy distinto es lo que precisamente ha intentado hacer la autora a lo largo de todos estos años de dedicación a la literatura.

¹² Poco tiempo después de su llegada a Barcelona, Cristina Peri Rossi inicia sus colaboraciones con el semanario de izquierdas *Triunfo*. En una de ellas, y en fecha tan temprana como 1978, la uruguaya publica un artículo titulado “Estado de exilio” en el que reflexiona sobre este hecho traumático en términos de gran interés para la cuestión que ahora nos ocupa: “Este es el estado de exilio. Se desembarca como se nace: sin casi nada. Sólo la monótona repetición de historias de dolor, tortura y miedo, de miseria y persecución [...]. Pero hay otro exilio, no mejor: es el exilio de los de adentro [...]; acosados por la miseria y el miedo, son los exiliados internos, los que arriesgan muchas veces la vida por un poco de información, o mueren mientras intentan escribir una leyenda en la pared” (Peri Rossi, 2005a: 66–67). Es sobre estos últimos sobre los que versa *Indicios pánicos*.

estado liminar: afectando por igual al individuo y a la colectividad, será a través de ésta que la barra que separa el interior del exterior, el yo del otro, el sujeto del cuerpo, quedará transformada en simple resto, en residuo de una pérdida que jamás podrá ser restaurada.

El desmoronamiento de un mundo y la desintegración física, pero sobre todo moral, de todos aquellos que lo habitan quedarán de esta manera fijados en el espacio de la página en blanco como el vestigio de un testimonio que volverá a repetirse en recopilaciones posteriores, especialmente en los dos primeros libros que aparecen después de su autoexilio en la ciudad de Barcelona: tanto *La tarde del dinosaurio* (1976) —conjunto que, para más seña, se publica en la Biblioteca Letras del Exilio que la editorial Plaza & Janés tenía por aquel entonces— como *La rebelión de los niños* (1980) se suman al hilo de la preocupación planteada en los textos anteriores para, desde la misma, iniciar un camino distinto de apertura y revisión. Introduciendo la mirada infantil en contraposición a la adulta, ambos ampliarán las perspectivas de análisis de una realidad metamorfoseada en realidades paralelas, ficcionales o simplemente atópicas y atemporales. Por eso, aunque todos ellos parecen engrosar en un primer momento las listas de los seres exiliados que vimos en *Indicios pánicos*, lo cierto es que se sitúan en un lugar intermedio, ambivalente y ambiguo en el que el exilio ya no es una lacra que se arrastra hasta la desaparición, sino una plataforma de proyección de una diferencia que es, la mayoría de las veces, objeto de creación.

Si, tal como reconoce la propia autora: “[y]o las utilizo [las niñas] como figuras decorativas, como referencia a un mundo más libre, frente al mundo adulto. Funcionan como provocación: es el mundo de la libertad. Son unas niñas simbólicas” (Golano, 1982: 47), se entiende que gracias a ellas sea posible la articulación de un discurso rico en significaciones y en niveles de interpretación. Así sucede, por ejemplo, en un cuento como “En la playa” (*La tarde del dinosaurio*), donde la rigidez de la pareja protagonista —pertenecientes ambos a ese universo innominado, pero identificable, de restricciones y obediencias al que ya se había referido en relatos anteriores: “También pensaban que esa suave actitud de acatamiento tenía su compensación: esos veinte días en un balneario de moda eran la recompensa a la obediencia, al cumplimiento de la ley” (Peri Rossi, 1985: 27–28)— contrasta con la autonomía y libertad de acción de la “Nenita”: “Sorpresivamente, la niña se puso de pie, por decisión propia, absolutamente consciente de sus gestos y movimientos [...]. Como si hubiera cumplido una misión, y sintiera el placer mezclado con una especie de vacío que sobreviene entonces” (Peri Rossi, 1985: 31). Dueña de sí misma y de lo que la rodea, será la única capaz de inventar un universo donde los gatos se multiplican hasta el infinito:

—Si no quieren ver a mi gato, igual tengo otro— dijo ella, orgullosamente.

—No queremos ver ni ése ni el otro— terció Alicia.

—Pues entonces les mostraré el otro más.

—Tampoco ése— dijo él.

—¿Y el gato que es el otro gato del otro más? (Peri Rossi, 1985: 37)

El significante primero se malea y se vacía de significado: ya no es el identificador externo de la persona, sino aquello que simplemente la denomina y que puede ser manipulado al antojo del portador:

- ¿Por qué los dos nombres de ustedes empiezan por A? [...]
- El mío empieza con E.
- ¿Y cómo sigue?— le preguntó. Quizás obtendría una seña de identidad.
- Euuuuyllarre— respondió la niña.
- Ése no es un nombre. No significa nada.
- Significa lo que yo quiero que signifique (Peri Rossi, 1985: 37)¹³

Y la noción de tiempo se resignifica: sin pautas ni límites horarios, el presente se confunde con el pasado y el futuro, y se eterniza:

- ¿Por qué no empiezas a moverte para mañana?— preguntó ella, con su mejor inocencia.
 - No me interesa. Me gusta hacer las cosas a su tiempo.
 - ¿Qué tiempo?— preguntó la niña.
 - El que corresponde.
 - No sé— dijo la niña.
 - ¿Qué es lo que no sabes?
 - Cuál tiempo es corresponde. [...]
 - ¿Cuál es el tiempo de ella?— preguntó la niña, señalando a Alicia.
- Él quedó sorprendido. Nunca se lo había puesto a pensar. Se entretuvo imaginando respuestas apropiadas, como por ejemplo: «Su tiempo es siempre.» «Toda la vida.» «Es el tiempo del amanecer y del verano.» ¿El tiempo de la acción o de la meditación? ¿El tiempo doméstico o acaso otra dimensión, menos habitual? Tuvo que elegir entre dos respuestas vagas: todos, o ninguno.
- Su tiempo es todos los tiempos— sentenció, al fin, muy contento de la frase que había construido. Ella se pavoneó un poco, orgullosa (Peri Rossi, 1985: 39–40)¹⁴.

¹³ Al ser un tema de constante reflexión por parte de la autora, no extraña que en el mismo libro de relatos otro niño ponga en duda esta afirmación: “(...) no era que él se metiera con el lenguaje, el lenguaje se metía con él. Antes de que tuviera uso de razón el lenguaje se había metido con él, imponiéndole sus leyes, obligándolo a llamar a las cosas de determinadas maneras, haciéndole creer que eran las únicas posibles, cuando después averiguó que había otros idiomas, sólo que el suyo propio, el que balbuceó de pequeño no servía, porque no lo hablaban ni los norteamericanos ni los alemanes ni los japoneses ni los rusos ni los chinos, que eran los dueños del mundo, porque fabricaban máquinas de ésas” (“La tarde del dinosaurio”; Peri Rossi, 1985: 93). Y más adelante: “¿Por qué algunas cosas se decían de una manera, si significaban otra?” (Peri Rossi, 1985: 94). Si bien en este caso el protagonista parece expresarse como un exiliado del lenguaje, los juegos emprendidos junto a su hermana y el desajuste generado con respecto a sus progenitores, parecen desmentirlo. No es casual, pues, que él también, como la niña protagonista de “En la playa”, rebautice a los seres que están a su alrededor (Peri Rossi, 1985: 105), ni que su actitud lúdica frente al lenguaje sea un motivo de preocupación para la madre: “—Hoy de mañana mamá llamó al médico y le dijo que nos encontraba muy preocupados por el lenguaje” (Peri Rossi, 1985: 107).

¹⁴ Si bien en este caso concreto la duda acecha al hombre y le lleva a plantearse la noción de temporalidad, no sucederá así con el padre de “Feliz cumpleaños” (*La rebelión de los niños*), para quien el espacio es una pobre tercera dimensión y el tiempo una medida emocional que el hombre se ha empeñado en codificar a través de un sistema de cálculo inútil: “Ahora bien, hijo, no conozco ninguna clase de máquina de acelerar el tiempo, como tú dices, por

Con respecto a este último punto, son varios los textos que, en este conjunto de relatos como en otros posteriores, trabajan sobre sus distintas posibilidades de metamorfosis y manipulación. En “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias” (*La tarde del dinosaurio*) servirá tanto para señalar el vacío existente entre el mundo adulto —marcado por la prisa: “[...] todo el mundo andaba con prisa: había que hacer la revolución, la comida, las colas para comprar leche, pan, harina, arroz, garbanzos, aceite, querosene, había que correr mucho cuando el ejército atropellaba, había que cuidar a la niña fruto de un preservativo de pésima calidad” (Peri Rossi, 1985: 46)¹⁵— y el infantil —“Me gustaría saber qué sucedió con las cuatro horas que me robaron en el barco” (Peri Rossi, 1985: 51) se pregunta Alicia tras vivir su particular experiencia de un exilio que acaba siendo tan espacial como temporal—, como para ironizar sobre el fracaso de unos ideales concretos y, en definitiva, de toda una generación: no en vano, frente a la actitud de rebeldía que demuestra la niña ante la pérdida horaria —“A partir del cuarto día de navegación, la orden del capitán, transmitida por altavoces, recordaba a los pasajeros que debían adelantar sus relojes treinta minutos. La primera vez, la niña se resistió a la orden” (Peri Rossi, 1985: 51)— su padre responderá: “Y ten en cuenta, hija mía, que cualquier rebeldía individual está destinada al fracaso” (Peri Rossi, 1985: 51).

Una significación parecida se ejercita también en “La tarde del dinosaurio”, donde los pensamientos del niño interfieren en una realidad que se desdobra en las dos figuras paternas: el número uno, intelectual y vencido, y el número dos, empresario y vencedor. Del contacto entre ambos no sólo deducirá su propia manera de entender el mundo —“Nunca había pedido que lo trajeran al mundo, no había podido elegir el año, ni la época, ni el país, no lo habían dejado estudiar bien las constituciones y la historia de los diversos lugares del mundo antes de descolgarlo violentamente en éste” (Peri Rossi, 1985: 88)—, sino una capacidad distinta de percepción que le permitirá negar un futuro de frustraciones:

lo menos en nuestra dimensión, que, como sabes, es una triste, insuficiente e incompleta tercera dimensión. Por ahora, el tiempo se alarga o se acorta según la intensidad del placer que disfrutemos, y ése es un cómputo individual y privado, muy relativo, sujeto a las variaciones térmicas, biológicas y químicas, por no decir espirituales, de nuestra naturaleza. Sin contar las sentimentales” (Peri Rossi, 1992a: 37). Una vez más lo subjetivo se impone y acaba por absorber todo lo demás.

¹⁵ Todo lo contrario de “Vía láctea” (*La rebelión de los niños*), donde el pausado y eterno tejer de la madre de Mauricio señalará el inicio de un profundo cuestionamiento acerca de los límites espacio-temporales de una realidad que se imagina y se realiza multiplicada. De ahí los tres cambios de registros que se suscriben a lo largo del texto: mientras el primero de ellos hace referencia al movimiento específico de la mujer, el segundo tiene que ver con el primer contacto del niño con el espacio y los astros, y el tercero con la lectura de un diario en el que aparecen detallados los sucesos de una jornada: “¿Qué había querido tejer ella, al principio? ¿En qué principio? ¿En el principio del infinito? La primera capa parecía definida. Doce de oeste a este, y quince de norte a sur. Renuncia del presidente de la federación ajedrecística mundial. Escándalo en la vía pública. Pero seguramente, detrás, había otras capas. Otras capas aparentemente invisibles, difíciles de detectar en una visión sencilla e inocente de la realidad” (Peri Rossi, 1992a: 72).

—¿Tienes idea de cuánto nos cuesta una máquina de éstas?- lo interrogó su padre número dos. El silencio cundió como un viento malo. Se puso nervioso y pensó que tenía que dar alguna respuesta. Una respuesta, cualquiera. Tenía que hacer la redacción. “Mi futuro”. ¿Cuánto costaba la máquina? ¿Qué iba a poner en la redacción?

—Creo que como quinientos mil ochocientos veinte futuros— contestó, apresuradamente [...].

—¡Millones, hijo, millones!— corrigió al niño.

—De todos modos, no pienso comprar ése ni ningún otro tipo de futuro— respondió el niño (Peri Rossi, 1985: 91).

Y proyectarse hacia el universo paralelo de los sueños, poblado por seres al margen, y simbolizado por el dinosaurio que da título al relato: “Lo esperaba en sueños como a un antepasado solemne pero anacrónico. Como a un amigo de indumentaria extraña. Como a un loco o a un exiliado, que conserva en el fondo de sus locuras un dejo de tristeza y de ternura” (Peri Rossi, 1985: 99):

Él lo invadía sin permiso, es verdad, pero ya se había acostumbrado tanto a sus irrupciones nocturnas, a su sonámbula aparición en medio del sueño, que era como un antepasado querido, un abuelo legendario, un navegante noruego varado en la isla del sueño (Peri Rossi, 1985: 110).

“Un antepasado querido” y “un abuelo legendario”, la figura del dinosaurio cobra así una significación especial, y se constituye en la representación simbólica de ese posicionamiento *otro* desde el cual seguir la huella de un desbordamiento que late en cada una de las coordenadas espacio-temporales que fijan su existencia en la huella de lo *a-tópico* y *a-temporal*.

Referencias bibliográficas

- AÍNSA, Fernando. Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea. *Revista Iberoamericana*, 1992, nº 160–161, pp. 807–825.
- ARAÚJO, Helena. Simbología y poder femenino en algunos personajes de Cristina Peri Rossi. *Plural*, 1988, nº 205, pp. 26–29.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- CAVALÍN, Iván. Cristina Peri Rossi: exilio y humo. *Clarín. Revista de nueva literatura*, 2003, nº 46, julio-agosto, pp. 40–45.
- DEJBORD, Parizad T. De rupturas y enfrentamientos: una entrevista con Cristina Peri Rossi. In *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand. A Special number in Honour of Sally Harvey. Rebelling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela*. Ed. Roy C. BOLAND. nº VI-VII, 1994–1995, pp. 95–109.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- GOLANO, Elena. Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi. *Quimera*, 1982, nº 25, noviembre, pp. 47–50.
- GORENBERG, Mónica (ed.). *Acerca de la escritura*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1991.
- PERI ROSSI, Cristina. *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- PERI ROSSI, Cristina. *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- PERI ROSSI, Cristina. *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- PERI ROSSI, Cristina. *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral, 1992a.

PERI ROSSI, Cristina. *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen, 1992b.

PERI ROSSI, Cristina. *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978–2002*. México: UAM, 2005a.

PERI ROSSI, Cristina. *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2005b.

ROFFÉ, Reina. *Conversaciones americanas: entrevistas con J. L. Borges, M. Mujica Láinez, A. Bioy Casares, M. Benedetti, G. Gambado, M. Puig, E. Poniatowska, A. Bryce Echenique, R. Piglia, C. Peri Rossi, M. Gardinelli y A. Mastretta*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.

SAN ROMÁN, Gustavo. Entrevista a Cristina Peri Rossi. *Revista Iberoamericana*, 1992, n° 160–161, pp. 1041–1048.

Abstract and key words

In 1973 Uruguay, following the path of some South American countries of the period, starts its particular way through a dictatorship that will last until 1985 carrying, among many other consequences, the exodus of almost all its intellectual class. Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) will not be an exception: soon after the strike to the government, which ends with the mentioned dictatorship, the writer moves to Barcelona and writes her first book of tales, *La tarde del dinosaurio* (1976), where the subject of the exile takes place through the stare of a child that gets to feel the moment of dissolution. As the writer explained in an interview: “[...] exile has been a mandatory reflection about the other, other time and other space [...]. I felt as if I had traveled through space and in doing so, I traveled through time as well”.

In this other time-space coordinate, unusual and atemporal, this communication pretends to enter in the subtle yet persistent interrelation between the traumatic living of Cristina Peri Rossi and its representation in a series of texts that turn and experiment around it, either melting borders, mixing coordinates or building new realities.

Exile; time; space; reality; fiction

