

Cartografías de lo irreal:

Articulaciones de La sociedad del espectáculo en los textos de Cristina Perri Rossi

Autor:

Mcdonnell, Anna

Tutor:

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



**Cartografías de lo irreal:
Articulaciones de La Sociedad del
Espectáculo en los textos de Cristina Peri**

Rossi

Anna McDonnell

ÍNDICE

I.1. Introducción: Hacia una teoría del espectáculo.....	4
II. Fábulas del fascismo: El espectáculo concentrado y el espectáculo concentrado....	21
II. 1. La política como máquina de lo irreal.....	21
II. 2. <i>Le grand guignol</i> del espectáculo estatal.....	25
II. 3. Conclusión.....	50
III El devenir-mundo de la mercancía: Peri Rossi y el espectáculo difuso.....	51
III. 1 Introducción al espectáculo difuso.....	51
III. 2 El fetichismo de la mercancía: la sociabilidad cosificada.....	53
III. 3 El fetichismo de la mercancía-imagen.....	58
III. 4 La identidad en la era del espectáculo.....	63
III. 5 El cyborg y el tecnosistema: El cuerpo y el régimen del espectáculo....	71
III. 6 <i>Technoscapes</i> y los vestigios de lo real: El espacio en la sociedad del Espectáculo.....	78
III. 7. Conclusión.....	85
IV Prácticas de lucha contra el espectáculo en Peri Rossi.....	86
IV. 1 Introducción: Combatiendo el espectáculo.....	86
IV. 2. Poetas, héroes y tumbas de guerrilleros: Prácticas de luchas políticas...88	
IV. 3. Microprácticas de lucha: paisajes sensibles y espacios alternativos.....	93
IV. 4. Prácticas de lucha: la mercantilización del arte.....	109
IV. 5. Conclusión.....	115
V El espectáculo y la literatura.....	116
V.1 El laberinto eterno: La complicidad entre la literatura y el espectáculo...116	
V.2 Hacia una nueva literatura: Retrato del arte postautónomo.....	122

V. 3 Conclusión: Los espejos de la Euxistênciateca.....137

VI. Conclusión: Nuevos horizontes para la teoría del espectáculo, nuevas lecturas de Peri Rossi.....140

V. Bibliografía.....157



Introducción: Hacia una teoría del espectáculo

“Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado” (Marx & Engels 1997: 98)

“Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Guy Debord 1995: 40)

El objetivo del presente trabajo es rastrear los diálogos que mantienen algunos textos de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi (1941-) con el tópico de la sociedad del espectáculo. Espero poder demostrar por qué la idea del espectáculo es importante a la hora de leer la obra de Peri Rossi, y por qué los textos de la autora aportan nuevos argumentos y perspectivas para pensar y actualizar dicha teoría. Muchos han sido los análisis del espectáculo respecto al cine pero la negociación de este concepto en la literatura ha sido poco explorada, y aún menos en la obra de un autor hispanoamericano. En efecto, el espectáculo es un *motif* que remite al umbral de la representación misma, que entraña la crisis moderna de la relación naturalizada entre el signo y la cosa, entre texto y mundo.¹ Por lo tanto, se exigen innovaciones artísticas y literarias frente a la renegociación de fronteras entre realidad y ficción literaria que ocurre en la sociedad del espectáculo para poder representar y enmarcar estas nuevas experiencias. Además, debido a la condición de exiliada de la autora; en tanto figura liminar, nómada, diaspórica, con un pie en Uruguay y el otro en España, la escritura de Peri Rossi, necesariamente fuerza una relectura de los pensamientos de Debord y permite pensar su obra a contrapelo de interpretaciones dominantes.²

Cabe reconocer que analizar la obra de Peri Rossi en relación con la teoría del espectáculo es una propuesta crítica que a primera vista podría resultarse discordante.

¹ Hal Foster subraya esta singular relación entre el reino de la representación y el contexto del espectáculo. Retoma la idea de Jean Baudrillard, del orden de la simulación como un nuevo tipo de significación que surge en el presente. Se trata de la pérdida de la correspondencia entre el referente y el signo porque en la era del espectáculo el reino de los referentes concretos empieza a desvanecerse y es el signo que triunfa e incluso *precede* a la cosa: “The simulated world of commodities and spectacles all but defies representation, for representation is based on a principle of equivalence between signs and the real, whereas in simulation signs precede, posit the real” (1999: 90).

² John Beverly y José Oviedo detectan la manera en que la postmodernidad se manifiesta de forma original según las lógicas locales donde se instala: “[postmodernism] is bound up with the dynamics of interaction between local cultures and an instantaneous and omnipresent global culture” (1995: 3).

Efectivamente, la teoría situacionista francesa tuvo poca repercusión en el Cono Sur entre los intelectuales latinoamericanos contemporáneos a su auge en Europa, y aún menos en los círculos intelectuales uruguayos de los años 60. Su recepción y difusión, por lo menos en Argentina, fueron reducidas a un reducido grupo de estudiantes y publicaciones aisladas.³ Aún así, - y a pesar de que no es una relación asumida abiertamente por la autora, - la sombra del espectáculo resuena indudablemente en su proyecto de escritura, aún en sus textos más tempranos, cuando residía en Uruguay (hasta el '72, concretamente). A partir de su exilio en España y una estadía en París en 1974, es más probable que Peri Rossi haya sido expuesta directamente a estas teorías francesas.⁴ En este trabajo, no obstante, no me interesa tanto la intencionalidad de la autora, ni establecer una lectura positivista basada en influencias y apropiaciones de cierto corpus teórico dentro de los textos literarios. Tampoco es mi intención detectar un movimiento unilateral desde las lecturas de la autora biográfica hacia la plasmación de dichas lecturas en su trabajo creativo. En este respecto, coincido con Fernando Aínsa cuando destaca, refiriéndose a la obra de Peri Rossi, “La suya no es teoría, sino vivencia” (2002: 225). Al registrar las manifestaciones de las ideas situacionistas en Peri Rossi, me interesa leer otramete a esta autora y extrapolarle de las lecturas dominantes acerca de su obra.

Al abordar el presente proyecto me he enfrentado no sólo con la dificultad en conseguir los textos de Peri Rossi, que se han dejado de publicar en Argentina, sino también con una serie de lagunas respecto a la crítica sobre la autora. Por un lado, ha sido frecuente el análisis de la escritora dentro de antologías y trabajos comparativos pero pocas veces aparece en forma monográfica. Por otro lado, la mayoría de la crítica sobre Peri Rossi ha sido subordinada al marco de la teoría de género. Este déficit ha servido como impulsor de mi búsqueda de recuperar esta escritora y de reubicarla dentro de un terreno teórico que, hasta la hora de escribir el presente trabajo, ha quedado marginalizado por la crítica. Creo profundamente en la necesidad de reubicar a Peri Rossi en nuevos contextos críticos y perspectivas postmodernas para renovar lecturas y evitar la clausura de sus textos en interpretaciones fijas.

³ Ver Ferrer (1995: 13-20)

⁴ Como señalan Steven Best y Douglas Kellner, las teorías de la Internacional Situacionista se han infiltrado en el discurso mediático popular: “The afterlife of the ideas of Guy Debord and the Situationist International is quite striking. Economics, politics, and everyday life is still permeated with the sort of spectacle that he described in his classical works, and the concept of ‘spectacle’ has almost become normalized, emerging as part and parcel of both theoretical and popular media discourse” (2013: <http://>).

¿Qué entendemos, entonces, cuando nos referimos a la sociedad del espectáculo?

Este primer capítulo busca presentar un recorrido introductorio del concepto. Los dos epígrafes arriba citados condensan la complejidad de la teoría del espectáculo. Señalan la especificidad histórica de las relaciones de mercado en el capitalismo como un momento en el cual la vida concreta, sólida, encarnada, parece cada vez más lejana, escurridiza, mediatizada, efímera. Se produce una sensación de pérdida de la inmediatez, de la inminencia, del tacto corpóreo, por un lado, y se experimenta la creciente infiltración de la representación por encima de la comunicación directa en el reino de las relaciones sociales, por otro. El teórico pionero respecto a la teoría del espectáculo, aunque nunca la describe en estos términos, es Karl Marx. Al desarrollar su teoría del ‘fetichismo de la mercancía’⁵, dicho autor subraya la diferencia entre el concepto de producto y de mercancía. Mientras ambas cosas cuentan con su valor de uso, destinadas como están a satisfacer determinadas necesidades humanas, la mercancía cuenta con un valor de intercambio. Marx demuestra la especificidad de la lógica del intercambio en la sociedad capitalista como un fenómeno sin precedentes históricos, dado que a diferencia de cualquier otro sistema económico, en el capitalismo, las mercancías con determinados valores de uso se intercambian por mercancías con valores de uso de otro tipo. Esto refleja la condición de la división del trabajo, dado que productos de actos de labor mutuamente independientes, realizados de modo aislado los unos de los otros, se enfrentan en tanto mercancías. El individuo realiza una única tarea, separada de los otros procesos de producción, y fabrica productos con valores de uso destinados a otros individuos. Ocupado en esta tarea aislada, el individuo no puede satisfacer sus propias necesidades multifacéticas y se ve obligado a intercambiar productos. Como resultado de la división del trabajo, los individuos interactúan en la sociedad a partir de una interdependencia mutua arraigada en la mediatización de las cosas. De este modo, en el sistema capitalista, la sociabilidad está basada no sólo en la alienación entre un sujeto y otro, sino también en la alienación del sujeto de sus propias necesidades y actividades. Es decir, la mercancía deja de ser una cosa y se convierte en una relación social; la relación entre el trabajo para el uso y el trabajo para el intercambio. Por ende, este proceso implica la cosificación de las relaciones sociales, hasta el punto en que se expresan a modo de la relación entre objetos de intercambio (la mercancía): “la relación social determinada existente entre los hombres adopta la forma

⁵ Ver ‘El carácter fetichista de la mercancía y su secreto’ en *Capital* (Marx, Karl. 1995. *El Capital (Tomo I, Vol I)*) (Buenos Aires: Siglo XXI)

fantasmagórica de una relación entre cosas” (Marx 1995: 22). Paralelamente, dado cierto grado de autonomía en la circulación de los productos en el mercado, los sujetos empiezan a relacionarse con la mercancía inanimada como si tuviera propiedades humanas: “Los productos de la mano humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres, ni bien se los produce como mercancías” (1995: 25). A partir de este proceso de reificación, se empieza a tratar los objetos como si fueran sujetos (activos y autónomos) y los sujetos se piensan como si fueran objetos (pasivos).

Esta teoría de una inversión fundamental, cuya lógica dicta que las cosas adquieren propiedades humanas y los seres humanos se relacionan a través de una mediatización de las cosas, abre el camino epistemológico que permite a pensadores del siglo XX pensar estas cuestiones respecto a nuevas manifestaciones del capitalismo. En efecto, a principios del siglo XX, algunos escritores de la escuela de Frankfurt retoman, amplían y reinterpretan el horizonte marxista respecto al fetichismo de la mercancía, la reificación, y la alienación, para llegar a su propia tesis crítica de la condición del capitalismo y de la sociedad de masas. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, y Siegfried Kracauer, respectivamente, han escrito acerca de la creciente racionalización, burocratización y mercantilización de la vida social. Desarrollaron las primeras teorías neo marxistas acerca de la progresión desde un capitalismo basado en la producción hacia un sistema capitalista regido por una industria cultural. Frente a la creciente prosperidad y la satisfacción de las necesidades básicas de los consumidores, la industria cultural funciona en base a la propagación de imágenes que activamente crean necesidades de consumo. Según Adorno y Benjamin, esta nueva industria forja la estandarización de la percepción y del gusto, y una suerte de pasividad basada en el consumo de objetos.

Benjamín lee en la poesía de Charles Baudelaire la pérdida del aura que rodeaba las relaciones sociales y las cosas, una pérdida que interpreta en términos de choque. Sergio Valverde anota cómo “Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del choque” (2002: 77). Florencia Garramuño explica que el shock benjaminiano conlleva un empobrecimiento de la experiencia por la imposibilidad de experimentar plenamente en el presente los múltiples estímulos de la vida moderna:

“Benjamin apunta que el shock hace que la experiencia no pueda ser experimentada: las cosas ocurren, pero sólo las podemos experimentar de forma postrera, después de que las estelas de su acaecer se han apaciguado. La experiencia se ha empobrecido porque ha sido contradicha por una realidad siempre cambiante” (2009: 122).

Susan Buck Morss describe el shock de Benjamin como una incapacidad del sujeto moderno de procesar de forma consciente la sobresaturación de imágenes, y la fragmentación de experiencias que ofrece la vida contemporánea de las grandes urbes:

“La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana, era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al shock. La conciencia, en un estado de distracción constante, actuaba como una esponja de shocks, registrando estas impresiones sin experimentarlas realmente: los shocks eran apresados, atajados de tal modo por la conciencia para impedir un efecto traumático” (2005:69).

Efectivamente, según Benjamin, el trabajo capitalista, por su carácter repetitivo, por su efecto alineante, al separar el proceso de sus fines, se hace impermeable a una experiencia rica en contenidos emotivos. Benjamin destaca nuevas matrices de percepción e interpretación del mundo debido a la proliferación desbordante de estímulos de la vida moderna. Describe una creciente aceptación de la fragmentación como patrón de la experiencia. Leyendo a Benjamin, Valverde describe cómo el proceso de interpretar la experiencia se hace cada vez más arbitrario y cada vez más desligado de la vivencia inmediata y original:

“La huella del inconsciente, producto de la defensa psíquica, instituye una diferencia entre representación y realidad. Lo que es recordado no está en la vida consciente (representativa) ni la representación en lo recordado. No existe la coincidencia entre representación y sentido. Lo que queda es la asignación arbitraria de sentido a las diferentes representaciones. En la asignación arbitraria de sentido se revela el carácter azaroso del tiempo moderno, el *hasard objectif* de Aragon. El sentido es construido experimentalmente según la improvisación de la vida moderna” (2002: 77).

Según Benjamin, esta reorganización del sentido es ambivalente y contribuye a la pérdida del halo de significación simbólica de las cosas y de las relaciones, lo cual contribuye a la politización, la racionalización y la secularización de la experiencia histórica. Sin embargo, al mismo tiempo, se produce un contra-movimiento en el cual se vuelve a idealizar y auratizar el intercambio mercantil como la nueva fuente de significación social dominante (Valverde 2002: 71). De hecho, Michael Taussig traza una relación dialéctica entre la fetichización de la mercancía y la aura benjaminiana. La destrucción de ésta lleva a un nuevo modo secularizado de relacionarse con lo maravilloso: “es precisamente propiedad de dicha maquinaria [mimética] jugar con, e incluso restablecer este sentido eliminado de la particularidad del contacto-sensorial que anima el fetiche” (1992:17). Se produce una remitificación del mundo según la lógica mágica y seductora de la mercancía. Es precisamente este proceso de remitificación que va a fascinar e indignar a Debord.⁶

Debord pertenece a una generación de neo marxistas como Georg Lukacs, Henri Lefebvre, y Jean Baudrillard que están escribiendo en la segunda mitad del siglo XX. Dichos pensadores retoman las teorías de Marx y las de la escuela de Frankfurt y las actualizan dentro del contexto del capitalismo tardío. Identifican un cambio estructural desde el capitalismo competitivo e industrial, que se organizaba alrededor de la producción, hacia una nueva forma de capitalismo que se basa en la reproducción social a través del consumo, los medios, la información, y la tecnología. Es un sistema que produce nuevas formas de dominación, interacción, sociabilidad. Como veremos más adelante, la novedad del pensamiento de dicha generación es que identifica que la sociabilidad humana ya no está mediatizada por las mercancías sino por las imágenes que venden esas mercancías. Coinciden con su teorización de la creciente inmanencia de la experiencia, que se va convirtiendo en objeto de estudio y contemplación, en lugar de una vivencia que pudiera ser plenamente, espontáneamente y simultáneamente encarnada. Lefebvre describe cómo “la connaissance tombe dans un piège lorsqu’elle part des représentation de l’espace pour ‘étudier la ‘vie’ en réduisant le vécu” (2000:

⁶ Paralelamente, Christian Ferrer pregunta: “¿Estamos en la época del reencantamiento del mundo administrativo? Los ‘saltos’ tecnológicos son nuestros actuales milagros; la conexión diaria a la pantalla, nuestra comunión en misa; los fieles del ‘General Ludd’, nuestros herejes; la ampliación de los accesorios técnicos en el hogar, el progreso en la pureza de nuestra fe [...] ¿Una nueva religión? Indudablemente una nueva cosmogonía [...] No sería desacertado llamar al espectáculo una *fé perceptual*. Pero una nueva ‘religiosidad’ ampara distintos hábitos corporales, decorados políticos y sensibilidades perceptivas” (1995: 13-4).

266). Debord concuerda con esta visión de la usurpación de la vivencia concreta por una existencia estudiada, analizada, vivida a la distancia, y siempre en retrospectiva. Señala que el espectáculo “no realiza la filosofía, se filosofiza la realidad. Es la vida concreta de todos lo que se ha degradado en universo especulativo” (1995: 44).

Debord emerge en el contexto de Francia en la pos-guerra como parte del grupo denominado la Internacional Situacionista. Era una manifestación vanguardista tardía, profundamente influenciada por el dadaísmo, el surrealismo, y la internacional letrista. A diferencia de otras manifestaciones de vanguardia como el constructivismo y el futurismo, el situacionismo se mostró reactivo a determinados procesos de modernización.⁷ Los situacionistas toman y revitalizan la teoría marxista con el objetivo de combinar el arte, la política, y la vida cotidiana para llegar a la teorización de una práctica emancipadora para el sujeto moderno dentro de las nuevas topologías de lo que consideraban una modernidad agresiva. Best y Kellner observan que

“While Marx focused on the factory, the Situationists focused on the city and everyday life, supplementing the Marxian emphasis on class struggle with a project of cultural revolution and the transformation of everyday life. And whereas the Marxian theory focused on time and history, the Situationists emphasized the production of space and constitution of society” (2013: [http](#)).

A Mark P Worrell también le interesa la progresión desde la teoría marxista hacia la teoría situacionista. Describe que mientras para Marx, una mercancía debe poseer un valor de uso para servir de base de un valor de intercambio, “in spectacle society, we find, literally, uselessness as one possible foundation for exchange-value. There is a definite theoretical extension, here, beyond Marx’s classical analysis of the commodity and the capitalist mode of production” (2009: [http](#)). Es decir, el valor de uso empieza a perder protagonismo en el capitalismo tardío e incluso la inutilidad llega a ser una base para el valor de intercambio.⁸ De esta forma, entramos en un nuevo período socio-económico en el cual, “Spectacle represented [...] a dialectical leap into a new

⁷ “It was the sense of the spectacle as a barrier rather than a gateway, between the avant-garde and the making of a better world that straightaway put situationism at odds with comparable avant-garde attitudes” (Sadler 1999: 15).

⁸ Debord comprueba la postura benjaminiana de la pérdida de lo aurático en el campo cultural y su transferencia mística cuasi religiosa a la mercancía: “La satisfacción que la mercancía abundante ya no puede brindar a través de su uso pasa a ser buscada en el reconocimiento de su valor en tanto que mercancía: es el uso de la mercancía que se basta a sí mismo; y para el consumidor, la efusión religiosa hacia la libertad soberana de la mercancía” (1995: 68).

fetishism form where commodities, money, and capital performed the impossible feat of slipping free from use-values and persisting beyond the constitutive exchange relation” (Worrell 2009: http). Es un estado en que la mercancía adquiere lo que Worrell acuña como un “persistent post-exchange value” (2009: http). Esta cancelación del valor de uso, esta escisión del mundo material y concreto de la acción, a favor del campo de la abstracción, la imagen, y el valor simbólico del objeto, argumenta Worrell, es el principio para la caída de la sociedad en el reino de la apariencia, en un mundo de “unreal values” (2009: http). Es exactamente esta idea de lo “unreal” que constituye el punto central del concepto del espectáculo.

El término ‘espectáculo’ aparece por primera vez en el ensayo que publica Debord en 1967, ‘La sociedad del espectáculo’. Es una figura ambigua, que expresa el zeitgeist de su época: “Debord’s rhetorical employment of the notion of spectacles qua images or representation to concretize his reading of ‘spectacle’ as the allegory of late capitalism” (Levin 2002: 324). Es un término que se refiere a un nuevo tipo de sociedad burocrática basada en el consumo controlado. Best & Kellner diferencian entre el espectáculo y el mencionado modelo de capitalismo que teorizó Marx, a partir de un cambio en el concepto de explotación. Mientras en las primeras etapas del capitalismo, se explotaba al obrero, en tanto productor, para un sueldo bajo, en el capitalismo tardío, el espectáculo forja trabajadores-consumidores, y activamente crea necesidades como forma de control (Best & Kellner 2013: http). Debord sugiere que en economías desarrolladas, donde circula una abundancia de mercancías, todas las necesidades básicas de los consumidores pueden satisfacerse. De este modo, el valor de uso pasa a ser una categoría cada vez más obsoleta y el consumo exige una seudo justificación.

Las múltiples imágenes, signos y mensajes difundidas por los medios de comunicación crean y perpetúan este estado de separación entre el mundo concreto material y el mundo de las apariencias. Debord concuerda con la idea benjaminiana del dramático cambio en la percepción humana que ocurre en el capitalismo avanzado. En efecto, Ferrer destaca que ‘La sociedad del espectáculo’ “intentó ser un aviso sobre la torsión extrema que estaban sufriendo las medidas de referencia acostumbradas para el tiempo y el espacio humanos”, una torsión que interpreta como “una catástrofe de los sentidos” (Ferrer 1995: 11). Nelly Richard se refiere a esta pérdida del mundo concreto y la vida encarnada como “the disembodiment of the social-real converted into mass-mediated artifice through images whose spatiality and temporality have lost historical texture and density” (1995: 218). Debord toma una posición crítica respecto al

advenimiento del mundo artificial colonizado por las imágenes intangibles de los medios masivos de comunicación. Detecta una creciente confusión entre la sociedad real, y el terreno irreal de la información mediática:

“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante [...] El espectáculo es también [...] la ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna” (1995: 41).

Debord identifica una nueva ontología para la sociedad contemporánea, en la cual el mundo real concreto se ve colonizado por un pseudo mundo fabricado por las industrias culturales. El espectáculo vendría a ser “el advenimiento de una nueva modalidad de disponer lo verosímil [...] mediante la imposición de una representación del mundo de índole tecnoestética” (Ferrer 1995: 12-3). Pero el punto clave del espectáculo es que *se objetiviza este mundo irreal*; se esconde su propia condición de construcción, de falsificación, y se ofrece como la realidad material. Esto produce una confusión entre la realidad material vivida *in situ* y la realidad fantasmal contemplada y representada que surge en el espectáculo. Debord vuelve repetidas veces a este punto neurálgico de su tesis:

“La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte” (...), “La separación misma forma parte de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad y en imagen. La práctica social, a la que se enfrenta el espectáculo autónomo, es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la escisión en esta totalidad la mutila hasta el punto de hacer aparecer el espectáculo como su objeto” (...), “No se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva. Este desdoblamiento se desdobra a su vez. El espectáculo que invierte lo real se produce efectivamente. Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva. La realidad

objetiva está presente en ambos lados [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (...), “En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso” (1995: 41).

De ahí que una de las preocupaciones centrales del ensayo de Debord es que el espectáculo entraña la noción de la pérdida de lo real frente a fenómenos específicos de la modernidad, como la mercantilización, la masificación y la tecnificación de la sociedad. El espectáculo se refiere a la creciente sustitución de la vida vivida directamente por la vida mediatizada a través de la proliferación de mecanismos de representación que circulan en sociedades modernas y económicamente desarrolladas. El capital se ha acumulado a tal grado que se transforma en imagen. Con la infiltración de los medios masivos, la circulación de la información global y virtual, la formación de entidades y comunicaciones transnacionales (y los procesos de globalización y desterritorialización que esto implica) además de la hiper-mediatización de la vida cotidiana, se inauguran nuevas percepciones y praxis, nuevas experiencias de lo real, rearticulaciones de subjetividades, y reconfiguraciones de modelos espacio-temporales. El espectáculo tiene su origen en la progresiva abstracción del conjunto de la producción capitalista en la modernidad, que a su vez ha desembocado en un estado de abstracción general de la vida, donde “el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia” (Debord 1995: 62). El espectáculo, por lo tanto, expresa la condición de la modernidad en la cual la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación pasiva de imágenes, que consolida “la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (Debord 1995: 42).

¿Pero qué quiere decir Debord cuando se refiere a la realidad? ¿Qué debemos entender cuando leemos las oposiciones imagen-vida, falso-verdadero, realidad-representación? La preocupación ontológica acerca de la imposibilidad de penetrar la realidad desnuda tiene un largo recorrido en la historia occidental. En efecto, se puede trazar una línea desde Platón, pasando por Kant, hasta Schopenhauer, para nombrar algunos de los filósofos más canónicos que se han ocupado de este tema de la inaprehensibilidad de lo real. Por lo tanto, podemos concluir que el espectáculo es sólo una de las manifestaciones de la relación opaca con la realidad que los seres humanos

siempre han experimentado. Es la especificidad histórica de esta ontología que va a ser importante en el presente trabajo.

La fenomenología existencial de Maurice Merleau-Ponty, que no casualmente es un contemporáneo de Debord, nos proporciona una pista para entender mejor el concepto de ‘realidad’ según los situacionistas. La fenomenología existencial abandona el idealismo ahistórico alemán que postulaba la existencia de una realidad absoluta, objetiva, sin filtro. Merleau-Ponty transforma la fenomenología trascendental (o constitutiva) en fenomenología existencial, que establece que “the greatest lesson of the [phenomenological] reduction is the impossibility of complete reduction” (2002: 33). En lugar de buscar esencias, la fenomenología existencial interpreta el significado de la experiencia encarnada dentro de un contexto dado – el significado y el valor surgen en la síntesis de los aspectos subjetivos y objetivos de la experiencia. Como describe Vivian Sobchack, la realidad es una categoría siempre condicionada por la especificidad de la historia y la cultura:

“Existential phenomenology is philosophically grounded on the carnal, fleshy, objective foundations of subjective consciousness as it engages and is transformed by and in the world. Thus phenomenological enquiry focuses on the phenomena of experience and their meaning as spatially and temporally embodied, lived, and valued by an objective subject – and, as such, always already qualified by the mutable specificities and constraints of history and culture. In this sense embodiment is never a prior to historical and cultural existence [...] our experiences are mediated and qualified not only through the various transformative technologies of perception and expression but also by historical and cultural systems that constrain both the inner limits of our perception and the outer limits of our world” (2002: 2-4).

A partir de la fenomenología existencial, el concepto de lo real ya no se concibe como una esencia fija, como en el idealismo, y se empieza a entender como una categoría móvil, que siempre se refiere a la relación específica de un cuerpo con su entorno; una relación que siempre está cambiando. De ahí que cuando hablamos de una ‘pérdida de lo real’, nos estamos refiriendo a un cambio del marco ontológico frente al período anterior. Es decir, la pérdida de lo real se refiere a una transformación en la

específica relación entre cuerpo y entorno de determinado momento histórico que fue previamente entendida como la realidad.

Justamente, una de las críticas más importantes del texto de Debord de parte del crítico John Cray, es la falta de historicidad y contextualización de los argumentos de ‘La sociedad del espectáculo.’ Va al texto de Baudrillard, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, para intentar ubicar las ideas de Debord dentro de la historia de las ideas. Lo que detecta Baudrillard es un cambio respecto a la relación con los objetos que ocurre después del Renacimiento, en el cual los signos que previamente habían estado arraigados en las posiciones relativamente seguras de jerarquías sociales fijas, se empiezan a desestabilizar. Este proceso se radicaliza en el siglo diecinueve con el advenimiento de la producción en masa:

“For Baudrillard [...] it is in the nineteenth century, alongside new industrial techniques and forms of circulation that a new kind of sign emerges: potentially identical objects produced in indefinite series. For Baudrillard the relation of objects in such a series is equivalence and indifference and it is on the level of reproduction, of fashion, media, advertising, information and communication (what Marx called the unessential sectors of capitalism) that the global process of capital is held together” (Cray 2002: 457).

Cray concluye que “The spectacle then would coincide with the moment when sign value takes precedence over use value” (2002: 457). Es decir, lo que Debord interpreta como una pérdida de lo real o la progresiva abstracción de lo real es, un cambio de la relación del cuerpo con su entorno y con los objetos, que tiene que ver con el pasaje del objeto a una mercancía, con un valor simbólico que trasciende su valor de uso. Más específicamente, el espectáculo describe el momento cuando el valor simbólico de la mercancía supera la importancia del valor de uso. Es un cambio que Benjamin leería como una crisis de la percepción. Encuentra la analogía estructural de la experiencia del choque en el proceso de producción y las nuevas técnicas de reproducción, que desemboca en la percepción estandarizada de las masas: “La técnica ha sometido al sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja” (Benjamin 1988: 147). Para Michael Taussig, las máquinas miméticas de las nuevas tecnologías “crearían un nuevo *sensorium* envolviendo una nueva relación sujeto-objeto y en consecuencia una nueva persona” (1992:17). Lo que Debord interpreta como una

pérdida de lo real es, de hecho, una nueva forma de percepción que emerge en el marco del capitalismo tardío, cuando la relación entre el cuerpo y su entorno se empieza a mutar. Conviene aclarar que a lo largo del presente trabajo cuando empleo los términos ‘real’ o ‘realidad’, los uso según la definición históricamente específica del discurso situacionista, que no casualmente coincide con la periodización de publicaciones de nuestra autora.

Lo que va a ser interesante en la presente investigación es la particular manifestación de dichas inquietudes en la literatura. Refiriéndose al concepto de la experiencia en los años 70 y 80, Garramuño observa, “Pero no es sólo el concepto el que ha sido definido y evaluado de forma diferente. La experiencia misma, estremecida en la turbulenta corriente del devenir histórico, se encontrará, según varios pensadores, en estado terminal” (2009: 34). Interpreta la literatura como receptáculo que negocia y plasma dentro de su soporte material los diferentes marcos ontológicos de una época dada:

“La escritura literaria es uno de los espacios en los que se exhibe esa historicidad del concepto de experiencia. A lo largo de los años, la literatura se ha relacionado de manera diferente con lo que cada uno de esos momentos se llamó experiencia. En el modo en que la literatura se relaciona con aquélla, en el género y la forma que adopta para hablar de ella, en la manera en que la literatura “constituye” experiencia, se definen también los diferentes conceptos de lo que es literario o no, de lo que es la literatura y de cuáles son su rol, su función y su lugar en la sociedad” (Garramuño 2009: 34).

Garramuño traza estas nuevas articulaciones de lo real en la literatura de Saer, en la cual identifica un cuestionamiento de lo real que trasciende el plano meramente formal. No sólo se pone en duda la posibilidad de representar lo real sino también se cuestiona la existencia de una realidad absoluta que sobrevive afuera del texto:

“La escritura de este autor podría definirse como una literatura que trabaja con restos, con ruinas, con fragmentos. Como si su obra hubiera querido siempre insistir no sólo en que la literatura trabaja con los restos de lo real, sino que la vida misma está construida con los escombros y ruinas que la experiencia y los acontecimientos depositan sobre la superficie opaca de la existencia [...] Creo que es acertado decir que estas dos novelas de Saer problematizan la experiencia

propriadamente dicha – lo real – más que la forma misma de narrarla; no se trata en estos casos de una mera experimentación formal, sino de una problematización de lo real. Es la experiencia la que resulta inconmensurable inaccesible y áspera; ya no simplemente su comunicación o transmisión” (2009: 96-101)

Esta cuestión de la pérdida de lo real en el ámbito extra-diegético que se experimenta en el contexto particular del capitalismo tardío, va a ser el enfoque central del presente trabajo. Los textos de Peri Rossi tematizan y escenifican una creciente opacidad de la experiencia. En ‘Sesión’, cuento que aparece en la colección *El museo de los esfuerzos inútiles*, esta meditación acerca de la intangibilidad de la realidad se escenifica explícitamente. Se trata de un diálogo telefónico entre un psicoanalista y su paciente en el cual discuten el tema de la pérdida de lo real: “Los cuerpos no existen. Las personas, tampoco. En realidad, sólo se trata de funciones [...] Nadie es quien cree ser, ni para sí mismo, ni para los demás” (41). Más adelante, la realidad se convierte en una metáfora, como si fuera una sustancia escurridiza:

“Aproveché la pausa para tratar de introducir la realidad dentro de un vaso [...] Pero cada vez que intentaba asirla, la realidad se me escurría. Ahora, mientras hablaba por teléfono con mi psicoanalista, procuraba sostener el vaso, al realidad y el auricular al mismo tiempo [...] En ese preciso instante la realidad se escurrió patas debajo de la mesa. Mientras continuaba hablando con mi psicoanalista, traté de inclinarme para recogerla” (42).

Más adelante, la realidad se encuentra “escondida debajo de la cama” (43) y se manifiesta fugazmente como “una diminuta mancha de polvo más oscura” (47). El uso de la metáfora, en tanto figura discursiva, es particularmente apto en este respecto dado que funciona, igual que ‘la realidad’, en base a la dialéctica presencia-ausencia. La cosa es sí misma y a la vez es el punto de comparación de otra cosa. El referente concreto se relega a un segundo plano, y el signo, - el orden de la representación, - cobra protagonismo. Esta instancia liminar refleja la condición ambigua de la realidad que se describe en el cuento. Se materializa a partir de la negatividad, la ausencia, su condición de estar siempre fuera de alcance. Paralelamente, en *La noche de Dostoievski*, se reflexiona explícitamente acerca de la progresiva abstracción de la cultura, y una disolución de lo concreto, de lo material, de lo inmediato, del valor de uso tangible de

las cosas. Se subraya este privilegio de la inutilidad, del goce del valor simbólico de la cosa por encima de su valor de uso:

“Ya no quedan, casi, casas de empeño. Ahora, hay sucursales de banco. No empeñamos joyas o muebles de familia: hipotecamos nuestros días, nuestras horas de trabajo, nuestra libertad, nuestro goce. ¿Goce? En un mundo donde la utilidad es el único valor, el goce es lo inútil, lo que no sirve para nada, excepto para gozar” (33).

Estas cuestiones van a producir múltiples constelaciones e interrogaciones a lo largo de la obra de Peri Rossi. Habría que ver de qué modo la obra de la autora ocupa un diálogo crítico con el estado de irrealidad, pasividad, superficialidad y alienación que produce el espectáculo, y hasta qué punto la literatura (en tanto sistema de representación y a la vez en tanto mercancía) es capaz de albergar estrategias recombinatorias para contrarrestar los mecanismos nocivos del espectáculo. Analizaremos cómo la obra de Peri Rossi presenta una simultánea nostalgia de plena encarnación, de corporeidad, cómo reclama un espacio representacional propio para los cuerpos residuales, reificados y negados dentro de las matrices abstractas, homogeneizadoras de la edad de reproductibilidad mecánica, cómo su obra presenta una búsqueda de prácticas y lenguajes alternativos, y cómo escenifica la reconfiguración de la mirada hacia territorios poéticos para hallar las grietas en la dictadura del espectáculo. Mi idea es analizar diez libros de prosa de la autora donde mejor se visibiliza la temática del espectáculo: *Los museos abandonados* (1968), *Indicios pánicos* (1970), *El libro de mis primos* (1969), *La tarde del dinosaurio* (1976), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La nave de los locos* (1984), *Cosmoagonías* (1988), *La última noche de Dostoievski* (1992), *Desastres íntimos* (1997), *El amor es una droga dura* (1999).

Peri Rossi ubica su propio trabajo de los últimos años dentro del contexto de la postmodernidad y la sociedad comunicacional:

“En los dos últimos años, al mismo tiempo que poesía, había escrito varios relatos, de temas y extensión diferentes. Cuando los leí, me di cuenta de que [...] reflejaban el mundo estrictamente contemporáneo del capitalismo salvaje, con sus numerosos artilugios de comunicación - celulares, Internet, congresos, pantallas- pero no había verdadera comunicación. Había prisa, pero incomunicación, soledad, y poca esperanza. Es un tema que me fascina: en el

primer mundo, a mayor cantidad de aparatos de comunicación, las personas se tocan menos, conversan menos, comparten menos. Para ser escuchados, pagan al psicólogo, y para ser tocados, al masajista. Pero no son culpables de esta manera de vivir; la responsabilidad la tiene esta fase del capitalismo financiero, salvaje y destructivo” (Peri Rossi 2010: [http](http://)).⁹

Esta cita coincide con las principales preocupaciones de Debord a la hora de escribir *La sociedad del espectáculo*: preocupaciones que incluyen el lado oscuro del capitalismo, la tecnificación de la vida cotidiana y la soledad y el aislamiento que induce, la caída en la pura inmanencia y la pérdida de lo háptico, la mercantilización completa de la experiencia, y sus efectos sobre el espacio, el cuerpo, la identidad, la sexualidad, e incluso el reino de las emociones. Son inquietudes que, a primera vista, son más aparentes en la producción más tardía de la autora. *La última noche de Dostoievski* (1992), *Desastres íntimos* (1997) y *El amor es una droga dura* (1999) abarcan explícitamente los emergentes paisajes de la publicidad, la prensa sensacionalista, la massmediatización y mercantilización de la vida cotidiana y el advenimiento de las grandes industrias de entretenimiento.

Pero quiero demostrar a lo largo del presente trabajo que el concepto del espectáculo y la preocupación por la pérdida de lo real que se producen bajo ciertas condiciones del capitalismo también se visibilizan, aunque de forma menos explícita, desde las primeras publicaciones de la autora. En este sentido, quiero establecer un marco estructurante que organice el tema. Para este fin, me gustaría retomar la división entre dos períodos de la producción literaria de Peri Rossi establecida por Gustavo San Román. El crítico ha detectado un cambio en la obra de Peri Rossi entre el “Uruguayan period (up to 1971)”, que entraña un “political quality” y “a more openly ideological literature”; y el “Spanish period”, que identifica como el resultado de su exilio en España que tiene que ver con “wider political y psychological issues [...] such as an interest in pollution, consumerism, the nuclear threat and women” (1990: 151).¹⁰ Me gustaría atenerme a la división binaria de San Román, porque se asienta cómodamente con el binomio planteado por Debord entre el ‘espectáculo concentrado’ y el

⁹ Entrevista a Cristina Peri Rossi para *Semanario Búsqueda Montevideo*, Uruguay (Mayo 2010). Ver <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>

¹⁰ Más adelante, se demostrará que esta división rígida puede ser parcialmente desconstruida. Como reconoce San Román, “a prominent characteristic of the early works, and one which will be highlighted in the present account of them, is their political quality, this quality remains in the Spanish period, but assumes a new, less transparent guise” (1990: 151)

‘espectáculo difuso’, respectivamente. Va a ser interesante trazar los cambios en las actitudes, diálogos y negociaciones del espectáculo a lo largo de esta amplia periodización de textos. La primera parte de este trabajo de se ocupará de estudiar de qué manera la obra de Peri Rossi subraya y desnuda los efectos anestesiadores, banalizantes, homogeneizadores y reificantes de la espectacularización de la sociedad y la posición crítica que adopta frente a dichos procesos tanto en el ‘espectáculo concentrado’ como en el ‘espectáculo difuso.’ La segunda parte de mi investigación abordará las posibilidades de lucha y las estrategias de resistencia contra el espectáculo planteadas en la obra de Peri Rossi, que incluyen los procesos de desfeticización del espectáculo a partir de la construcción de espacios, lenguajes, miradas y subjetividades alternativos. Además, va a ser necesario explorar hasta qué punto es posible una crítica auténtica de dichos mecanismos desde la misma literatura, en la era de la mercantilización e institucionalización de la cultura.

II. Las fábulas del fascismo: Peri Rossi y el espectáculo concentrado

II. 1 La política como máquina de lo irreal

“Los políticos son los nuevos filósofos: dictaminan qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad” (Piglia 1990: 177)

“Cuando la ideología, convertida en absoluto por la posesión del poder absoluto, se transformó de conocimiento parcial en mentira totalitaria, el pensamiento de la historia ha sido aniquilado con tanta perfección que la misma historia en, el nivel de conocimiento más empírico, no puede ya existir” (Debord 1995: 99)

Antes de entrar en un análisis del espectáculo concentrado en la obra de Peri Rossi, conviene definir brevemente dicho concepto. Los dos epígrafes citados arriba proporcionan un punto de partida para esta idea, dado que trazan los paralelos entre la política y la distorsión de lo que se entiende como “lo real” en un contexto dado. Efectivamente, tanto Piglia como Debord están preocupados por el momento cuando la ideología del poder político de turno busca esconder su propia condición de construcción subjetiva y se presenta como una visión absoluta de la verdad. En estas condiciones, la historia se subordina a la lógica dominante del poder político, y el pasado, - el marco a través del cual un pueblo se piensa a sí mismo, - se determina, paradójicamente, por una ideología específica al presente. Debord describe cómo el espectáculo elabora un seudo mundo de relaciones de poder y jerarquías que se disfrazan como un orden objetivo y natural:

“El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual sobre sí mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. Tras la apariencia fetichista de pura objetividad en las relaciones espectaculares esconde su índole de relación entre hombres y entre clases: una segunda naturaleza parece dominar nuestro ambiente con sus leyes fatales” (1995: 45)

Ferrer resume el concepto del espectáculo concentrado desarrollado por Debord como el estado que “prioriza la ideología del Estado totalitario como verdad” (1995:

36). El crítico traza un paralelo histórico entre el origen tecnológico e institucional del espectáculo y el advenimiento de la sociedad de masas y su necesidad de controlar cuerpos en el espacio urbano:

“Prescribiendo lo permitido y desestimando lo posible, la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas. El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funciones a escala total” (1995: 13).

Centrándome en este marco de ideas, lo que me interesa en el trabajo de Peri Rossi en este capítulo es cómo la política es el locus donde se disuelven las coordenadas de lo real. Quiero examinar cómo la política influye de modo dramático en la relación del cuerpo de los sujetos con su entorno. Los textos de la autora presentan un vínculo entre los mecanismos propios de una política represiva y la opacidad de la experiencia de los ciudadanos. Raúl de Rodríguez Hernández detecta en la obra de Peri Rossi “una realidad hecha añicos por el poder de turno” (1994: 55). Esta pérdida de lo real, - este ‘espectáculo’, en términos del discurso situacionista, - habla de un cambio de la relación del cuerpo con su entorno, en el momento preciso cuando el valor del signo de los objetos toma precedencia por encima del valor del uso. Esta transformación conduce a una progresiva abstracción de la vida vivida y encarnada a favor de la experiencia representada.

Esta inquietud por la correlación entre la política y cierto cambio en la percepción del sujeto de su alrededor, va a estar particularmente presente en la obra más temprana de Peri Rossi. Hugo Verani describe este período (desde finales de los 60 hasta principios de los 80) como un momento de alta tensión en el campo político-nacional uruguayo:

“La crisis política y económica se agrava hacia 1968, entrando el paso en una etapa de conmoción social sin precedentes. El progresivo desmoronamiento de la infraestructura económica (la industria agropecuaria) y la pugna ideológica condujeron a la acción directa- la guerrilla urbana por parte de los tupamaros -y a la violencia institucional -la supresión de las libertades civiles y la represión militar” (1992: 800).

Del mismo modo, el trabajo de Fernando Ainsa nos resulta particularmente productivo para pensar cómo interaccionan componentes ideológicos y sociales con estructuras significantes y semióticas en el contexto uruguayo en las décadas 60, 70 y 80. Como subraya el escritor,

“Todo análisis del proceso narrativo uruguayo de los últimos años debe pasar inicialmente por una referencia a los macro-esquemas que han condicionado su discurso cultural, sobre todo durante el periodo de facto que va del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985. En esos doce años de dictadura, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida creativa, que buena parte de la narrativa se ha visto obligada a ‘situarse’ coyunturalmente en relación a ‘esa’ historia” (1992: 807).

El crítico pone los textos de Peri Rossi en relación con dos períodos de la historia uruguaya; el que va desde mediados de los años sesenta hasta el golpe de estado, etapa marcada por “un intenso experimentalismo literario en el cual el rigor literario se unía al convencimiento de que ésa sería la ‘década de la liberación’ en lo político”, y el período de la dictadura militar; “marcado por la dispersión, la resistencia y el exilio” (1992: 810). Efectivamente, podríamos ubicar *Los museos abandonados*, *El libro de mis primos*, *Indicios pánicos*, y *La tarde del dinosaurio* en este primer período; dentro del marco proléptico de un fascismo inminente. *Los museos abandonados* y *La nave de los locos* caen en la segunda etapa delimitada por Ainsa, ya que fueron escritos en plena dictadura, y durante el exilio de la autora. En una entrevista de 1979¹¹, Peri Rossi describe la calidad premonitoria de *Indicios pánicos*:

“Este libro fue escrito en 1969 en Montevideo, bajo la premonición de un fascismo que nadie creía posible y cuando lo probable parecía ser el socialismo. Por supuesto, no me da ninguna alegría haber sufrido esta intuición [...] los hechos la superaran incluso [...] Nunca pude recuperar esa clase de contacto con la realidad – tal vez porque la realidad se transformó en lo imaginario – y el

¹¹ Zeitz, Hielén. 1979. ‘Cristina Peri Rossi: el desafío de la alegoría’ (Entrevista) en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. IX (1) 79-87

desplazamiento, el viaje, el cambio de país fue un trauma del que todavía no he aprendido a sacar todo su fruto” (Hielen 1979: 80).

Este comentario señala no sólo cómo estos tempranos textos predicen el advenimiento de un fascismo represivo, sino también subraya la pérdida del contacto con lo real que este mismo régimen implica para los ciudadanos del país. Mientras por un lado, la dictadura y sus mecanismos de control y represión provocaron el triunfo del territorio de “lo imaginario”, la pos-dictadura y el exilio, por otro lado, conllevan una trauma, que se manifiesta como otra instancia de la imposibilidad de conectarse con la experiencia, precisamente porque implica una suerte de hiato, o inmanencia, entre el suceso y la posibilidad de experimentar plenamente el suceso.

Será el objetivo del presente capítulo tomar las teorías del “espectáculo concentrado” descritas por Debord, y preguntarnos de qué manera se activa de manera particular en la escritura de Peri Rossi, que toma como referente los regímenes de gobierno represivos que se apoderaron del Cono Sur en los años 70 y 80. ‘El espectáculo concentrado’ debordiano, por su parte, se manifiesta en el capitalismo burocrático de regímenes totalitarios como la China de Mao, la Alemania Nazi y el gobierno soviético ruso. Son regímenes políticos en los cuales el poder se concentra dentro de una figura de autoridad única, y se sostiene en base a un estado de la violencia y vigilancia permanentes, además de la persecución policial (Debord 1995: 66). Va a ser posible extrapolar estas teorías para aplicarles a la dictadura uruguaya (1973-85),¹² pero también habría que tener en cuenta la especificidad de este gobierno y prever que van a haber otra serie de cuestiones en juego. Habría que interrogarnos, a partir de una lectura de los textos de Peri Rossi ¿de qué manera la opacidad de lo real creada por las condiciones de producción vigentes en el capitalismo resuena en la dictadura militar uruguaya en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, en la cual la

¹² La propia autora traza una herencia directa desde el gobierno fascista italiano de la década del 30 con las dictaduras latinoamericanas del 70. En el epígrafe de *Indicios pánicos*, CPR cita a Mussolini y el elogio del rol de la policía por encima del profesor (4). El epígrafe se acompaña con una nota de pie de parte de CPR: “Después de Mussolini, muchos pensadores en América Latina han sostenido la misma tesis, aunque llevándola a la práctica quizás con más esmero aún. Entre esos pensadores se encuentran varios presidentes, muchos ministros, jefes de estado y secretarios. La teoría ha sido especialmente bien recibida por los generales” (4). En ambos regímenes, ya no el profesor, sino el policía se toma como la figura privilegiada para impartir la ideología. A diferencia del profesor, es el trabajo del policía establecer un discurso monolítico, unidimensional de la historia, sin grietas, un discurso que se instala a través de la violencia y la coerción. Debord también reconoce cómo “donde domina lo espectacular concentrado domina también la policía” (1995: 66).

propaganda y la censura trabajan para forjar una versión oficial de los hechos en cada momento? ¹³

Podríamos decir que esta sensación de una realidad que se desintegra progresivamente a manos de la autoridad política, se articula a la vez al nivel narrativo y formal de la obra de nuestra autora. Por un lado, al nivel narrativo, analizaremos el retrato de los mecanismos falsificadores de la burocracia, la censura, el control del lenguaje, la explotación de la técnica, la estetización de la política, la particular representación del espacio y la compartimentalización de la vida social como dispositivos del espectáculo político. Por otro lado, al nivel formal, veremos cómo la alegoría se presenta cómo una forma artística particularmente apta para comunicar la sensación de la pérdida de lo real que se experimenta bajo gobiernos represivos.

II. 2. Le grand guignol del espectáculo estatal

En primer lugar, reflexionaremos sobre la manera en que se manifiesta la preocupación con el espectáculo concentrado en el plano anecdótico de los textos de Peri Rossi. La política y la burocracia se vinculan siempre con la falsificación en sus textos. En ‘La Grieta’, cuento que aparece en la colección *El museo de los esfuerzos inútiles*, el trabajo del funcionario se vincula con el reino de la apariencia, el parecer, el estado de la irrealidad: “El funcionario parecía levemente irritado. Parecía. Nunca había conocido a un funcionario que no lo pareciera” (57-8). Paralelamente, en ‘El viaje inconcluso’, que aparece en el mismo volumen, las figuras de autoridad se relacionan con la falta de sinceridad, con la mentira, con la ambigüedad. El narrador cuenta cómo “[la sinceridad] era algo que no se le pedía a un político o a un capitán, a nadie que ejerciera alguna clase de autoridad” (77-8). En ‘La ciudad’, también de la mencionada colección, la dictadura se describe como un estado de delusión, una suerte de demencia masiva: “una locura colectiva contagiosa e incontrolable, paridora de catástrofes” (163). Del mismo modo, Debord describe el espectáculo como una especie de enloquecimiento del pueblo, “La mentira que ya no es contradicha se convierte en locura” (1995: 97). De acuerdo con esta idea de la política como el lugar de la mentira y la locura, Murray J. Edelman ha destacado que la vida política conlleva, ya de por sí, un estado de irrealidad.

¹³ Un antecedente de esta forma de concebir las dictaduras del Cono Sur como espectáculo, en *Disappearing Acts*, Diana Taylor lee la dictadura argentina (1976-83) como productora de una serie de espectáculos políticos (campos de concentración, tortura, el fenómeno de ‘los desaparecidos’). Taylor se enfoca particularmente en la construcción de la identidad nacional y genérica a través del espectáculo del terror y la estética de la violencia en Argentina.

El crítico ha escrito que “Political life is hyperreal” (1998: 6). Sugiere que en el terreno del espectáculo político, se disuelve cualquier relación con la objetividad y con lo concreto, porque, justamente, la política se arraiga en la ideología, que por su misma naturaleza es un fenómeno móvil, variable, basada en la subjetividad de perspectivas socio e históricamente específicas: “The very concept of ‘fact’ becomes irrelevant because every meaningful political object and person is an interpretation that reflects and perpetuates an ideology. Taken together, they compromise a spectacle which varies with the social situation of the spectator and serves as a meaning machine” (1998: 10-11). Podemos hablar de una ‘pérdida de realidad’ bajo regímenes dictatoriales porque, justamente, dichos sistemas implican una reducción dramática tanto de la producción como de la recepción e interpretación de la infinita posibilidad de signos y significados, que en conjunto llamamos lo real. El gobierno autoritario implica una ‘realidad menos real’, porque a través de mecanismos como la censura, la violencia y la propaganda, circunscriban la ilimitada pluralidad de la experiencia, e incluso restringen y codifican las posibilidades de relación del cuerpo del sujeto con su entorno.

Otro modo en que la política impone y mantiene intacto este estado de irrealidad en los textos de Peri Rossi es a través de la censura. En *Indicios pánicos*, un narrador describe los mecanismos nocivos de la censura estatal: “Los libros, en cambio, los había olvidado por completo, desde que la Censura (la amante estable del ministro) desterrara de la república el uso y el ejercicio de los libros, esos soldados enemigos [...] La Censura tiene fiebre y sólo nos permite olvidar y correr” (63-4). La censura es el punto de tensión entre la vida privada y la vida pública, cuando los dispositivos de exclusión e inclusión de la memoria colectiva y la cultura permiten establecer cierta visión oficial de la realidad.¹⁴ En el capítulo 28, del mismo volumen, se describe la complicidad de la media con los dispositivos de la censura, ya que representa exclusivamente la vida de los poderosos: “En cuanto a la televisión y a los diarios [...] hace tiempo que no atienden las denuncias de los pobres” (94). Del mismo modo, en ‘La estampida’, se le prohíbe a los diarios hablar de una manifestación y su violenta represión por las fuerzas armadas (165-6).

Efectivamente, el mismo Debord ha descrito cómo el ‘espectáculo concentrado’ es aquel estado en el cual la sociedad se construye a partir de un auto-retrato totalizador del poder. Es un régimen que disfraza la fragmentación y la inequidad de los sectores

¹⁴ La misma obra de CPR, así como la mención de su nombre en los medios de comunicación, fueron prohibidos durante la dictadura militar que gobernó Uruguay de 1973 a 1985.

sociales; divisiones forjadas por este mismo sistema, que, a través de la explotación y supresión de la información pública, elabora su propia versión del mundo. El ‘espectáculo concentrado’, dice, se construye a base de una proliferación de propaganda, y cada aspecto de la vida cotidiana, como la propiedad, la música, las artes y la comunicación, se subordinan a esa lógica hegemónica y monolítica. Para Debord, el espectáculo político es aquel momento cuando los poderosos acaparan la técnica para representarse ante los demás, eliminando cualquier voz subversiva: “Es la más vieja especialización social, la especialización del poder, la que se halla en la raíz del espectáculo. El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todos los demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, donde toda otra palabra queda excluida” (1995: 45).¹⁵ Esta situación se refleja en la observación del narrador en ‘La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias’, de *Indicios pánicos*, “El orden de las cosas era el orden de los dueños de las cosas” (52). En ‘El contrato social’, de la misma colección, el narrador lamenta que la mentira y la falsificación se hayan convertido en el estatus quo de la vida cotidiana: “He comprendido que la mentira, así como el ejército y la televisión y la iglesia, son los pilares de la sociedad [...] la mentira era nuestra principal forma de educación” (157).

En ‘La desobediencia y la cacería del oso’, se describe cómo la censura se activa al nivel minucioso del lenguaje cotidiano para conservar cierta realidad oficial y eliminar pensamientos considerados subversivos y alternativos:

“Conscientes de que la única realidad es el lenguaje, hemos prohibido el uso de varios términos nocivos para la salud y el bienestar ciudadano: desnudo, revolución, homosexualidad, clandestino, lujuria, sedición, rebeldía, sensualidad,

¹⁵ Debord habla específicamente del rol de la técnica y los medios masivos de comunicación en el control de las poblaciones y cómo aquellos que administran dichas técnicas necesariamente tienen el poder de elaborar y mantener intactas ideologías: “Pero el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo natural. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico. Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de *medios de comunicación de masa*, que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. Si las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación, si la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no es por intermedio de este poder de comunicación instantánea, es porque esta “comunicación” es esencialmente unilateral; de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de la administración del sistema existente los medios que le permiten continuar esta administración determinada. La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase” (1995: 46).

socialismo [...] se ha obtenido también algo muy sutil: como nadie puede hablar de política sin ser víctima de alguna sanción por pronunciar palabras prohibidas, solamente nos queda la posibilidad de padecerla [...] De tal forma, al no mencionarla nunca, la inmovilizamos, la estancamos, la hacemos eterna, perdurable bajo las actuales apariencias que ha asumido” (109-10).

Esta purga del lenguaje fortifica la ideología del gobierno no sólo porque elimina opiniones disidentes, sino también en la medida en que el control del lenguaje permita al estado esconder su propio estatus de construcción subjetiva. Como afirma Debord, el espectáculo “es una visión del mundo que se ha objetivado” (1995: 40), que se constituye gracias a su “rechazo de lo racional” y como consecuencia de su control de “la producción industrial, planificada autoritariamente sobre las bases del irrealismo y de la mentira generalizada” (1995: 100). En ‘La índole del lenguaje’, de *Cosmoagonías*, un niño es disciplinado en el colegio por escribir poesía concluye que “El lenguaje es de los que mandan” (92). La enseñanza en el colegio del niño está altamente condicionada por el adoctrinamiento del régimen militar. El niño teme estar sometido a interrogatorios acerca de la representación del mundo según el estado; “las normas cívicas y morales y las obras públicas que el gobierno había realizado desde que estaba en el poder” (86).

Al leer *La nave de los locos*, Mabel Moraña se presta de la teorías de Michel Foucault acerca de la institucionalización y la interiorización de los mecanismos disciplinarios del estado hasta tal punto que los sujetos perciben la realidad de forma distorsionada: “El relato expone este proceso de interiorización social del autoritarismo tendiente a naturalizar un nuevo ‘orden’ deshumanizado que se suma, como una extrema inversión de valores, a otras formas de alienación que el texto representa como instancias de un devenir enajenado” (1986: 207). Se refiere a “una forma específica de percibir la realidad, un modo peculiar de sensibilidad que corresponde al narrador y que éste interioriza en la materia representada” (1986: 212). En este caso, el estado de irrealidad creado por el espectáculo político no es sólo un proceso exterior a los sujetos, que se impone a través de fenómenos como la burocracia y la censura, sino que éstos activamente absorben estos discursos y mecanismos y empiezan a percibir el mundo según ellos. Como comenta Ferrer, el espectáculo impone padrones de visibilidad e invisibilidad: “El espectáculo se impone como obligatorio porque está en posición de ejercer el monopolio visual de la representación legítima. Ahora bien, un régimen de visibilidad es un régimen político como cualquier otro” (1995: 19). Esta internalización

pasiva de los dispositivos disciplinarios del estado y la consecuente limitación de la visión de la realidad se ejemplifica en el cuento ‘En la playa’, que aparece en *La tarde del dinosaurio*. En este caso, la ley llega a ser totalizante y concomitante con la realidad para aquellos que le obedecen:

“Casi nunca habían desafiado a nadie ni a nada. Instintivamente, creían que acatando las normas más generales se preservaban de los peligros que acechaban a los disidentes, a los marginales, a los evadidos, a los opositores. También pensaban que esa suave actitud de acatamiento tenía su compensación: estos veinte días de vacaciones en un balneario de moda eran la recompensa a la obediencia, al cumplimiento de la ley” (27-8).

Otra instancia en la obra de Peri Rossi, que demuestra la opacidad de lo real provocada por la dictadura, surge en el proceso de la estetización de la política. Los textos de la escritora desnudan el proceso a través del cual el privilegio de lo visual alimentado por las dictaduras convierte la política en objeto de contemplación. *El libro de mis primos* describe los detalles oculares de un desfile militar:

“Vestían grises camisas de corte militar, sobre los pectorales protegidos con ballenas de acero y cruzados por los correaes que sostenían, a los costados, el revólver y el machete: sus instrumentos de comunicación y persuasión [...] Y en la cabeza, el casco blanco de visera transparente; rostros sombríos, opacos, oscuros aovados, con frialdad de yeso y expresión congelada, de ausencia total de pensamiento, sustituido, a la altura de la nariz, por un caño de fusil” (99-100).

El deslumbramiento del uniforme y el arma, la estética superficial de la violencia y la coerción, empieza a sustituir el pensamiento libre y la reflexión crítica de los individuos. En ‘La índole del lenguaje’, vemos cómo esta estetización de la política se inculca tempranamente en los niños del colegio: “Había que desfilar y siempre había militares en los palcos que hacían gestos marciales y los discursos eran muy largos” (91). Benjamín ve en el nazismo, “un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales” (1994: 56). Dicha estetización y mistificación de la política, este control

impartido a través del espectáculo visual, se realizan, según Benjamin a través de una sobresaturación de estímulos propagandísticos en el espacio público, como desfiles, espectáculos deportivos y arquitectónicos, banderas, carteles, antorchas, símbolos, concentraciones multitudinarias, y los propios discursos teatrales de Hitler. Señala cómo la sociedad de masas y el espectáculo entablan un encuentro peligroso en los estados totalitarios, donde el Gleichhaltung, - la conformidad y la coordinación, - produce un receptáculo social homogéneo y pasivo para los dispositivos de poder. Falasca-Zamponi lee a Benjamin y describe cómo a pesar de la pérdida del aura en el campo cultural, en la política, paradójicamente, se ve una resurrección de los valores cultistas y ritualistas:

“Benjamin noted that in the case of fascism technology, paradoxically, was not leading to the complete decline of aura and cultic values. On the contrary, he thought that fascism was able to utilize the remnants of auratic symbols and their mystical authority both to keep the masses from pursuing their own interests and to give them a means to express themselves. With fascism, politics was pressed into the production of ritual values and became a cultic experience. The logical result of this process, claimed Benjamin, was the introduction of aesthetics into political life” (1997: 9).

‘Una Gran familia’, cuento que aparece en *Indicios pánicos*, describe el asedio de una casa de ‘subversivos.’ Su subsiguiente asesinato a manos de los soldados del estado se convierte en un espectáculo público. El asesinato de los ‘disidentes’ se transforma en objeto de entretenimiento, vaciado de cualquier residuo de humanidad. El espectáculo de la violencia es tan potente que el narrador no percibe que está asesinando a su propia familia:

“daba la sensación de ser un operativo muy importante, con todos los canales de televisión filmando y las radios haciéndonos reportajes [...] Hasta yo mismo parecía haberme olvidado de quiénes eran los de adentro, cosas del espectáculo, como si no supiera [...] si todavía no nos habían dado la orden de tirar un poco era por el espectáculo” (140-4).

Esta imposibilidad de desentrañar la realidad de la ficción propagada por los medios masivos de comunicación demuestra hasta qué punto el espectáculo político es capaz de banalizar sus propios mecanismos de violencia, y vaciarlos de contenido

emotivo. La coerción y la persecución políticas se reducen a espectáculos de entrenamiento para un público pasivo y voyeurista. Foster observa cómo en los últimos tiempos, los sucesos políticos se convierten en objetos de consumo, cuyo impacto busca reconstruir un sentido de la realidad en la vida moderna. Paradójicamente, señala Foster, estas imágenes de crisis conllevan a la re-ficcionalización y re-mitificación de los acontecimientos que retratan. Describe el efecto proléptico de estas imágenes, que predicen el evento histórico real y condicionan nuestras reacciones frente al mismo:

“These speculations lead to the economy of such images and events today: not only how such images function in a discourse of ‘crisis’ to reinject a sense of the real into our lives (which is why images of war are so privileged) but also how such events often seem to be produced in advance as media spectacles (whose importance is judged in terms of ‘effect’ or ‘impact’). One is confronted with the spectacle of events produced so as to be reproduced as images and sold – of a history first scripted, then translated into pseudohistorical simulations to be consumed” (1999: 89).

Paralelamente, Ferrer habla de la pasividad del espectador ante “la contemplación en diferido de la persecución de sufrientes y perseguidores” (1995: 20). Un ejemplo de esta mirada distanciada (tanto en el espacio como el tiempo) aparece en el cuento ‘La estampida.’ La escena de represión violenta de una manifestación de parte del ejército se interpreta por el protagonista como si fuera una escena de Hollywood: “El ruido de la corrida fue muy grande y él recordó, con el retumbar, un estampida de búfalos que había visto en una película del Oeste en panavisión y cinemascope” (164). De nuevo, el sujeto es incapaz de desentrañar la violencia real de la violencia banalizada que se difunde en la media dominante. Worrel habla de una conexión entre la imagen y el objeto que implica un estado de “total commodification” que provoca “the reduction of all events into entertainment” (2009: [http](#)). A la vez en ‘Una Gran Familia’ y ‘La estampida’ los sujetos tienen la sensación de distanciarse de sus propias vivencias. Explica David Barro que la televisión es un dispositivo central para codificar esta mirada contemplativa del mundo que adoptan los sujetos modernos, que, a su vez, se empiezan a perder su identidad de agentes activos y se convierten en espectadores pasivos:

“la televisión es la encarnación del principio de Heisenberg: la televisión observa el mundo, y al mismo tiempo, su perspectiva cambia el mundo. Esta interferencia decisiva, nos ofrece el mundo como el otro, con sucesos que parecen mostrarse como pura representación, evidentes, inevitables, irreversibles” (2012: [http](#)).

Este proceso adquiere una doble ironía en ‘Una Gran Familia’ porque el lector tiene la creciente sospecha que el narrador está asesinando a su propia familia en nombre del estado, pero está tan cegado por el espectáculo político que vive el suceso a distancia, como si fuera un espectador de una película de acción.

Ferrer observa las nuevas posibilidades de control político de los cuerpos que se ejercen a través del terreno decorporalizado de la técnica audiovisual: “En un territorio ‘físico’ se controlan cuerpos y conductas pero en un territorio audiovisual se regulan opiniones y perspectivas visuales” (1995: 26-7). En *La nave de los locos*, una película hollywoodense aparentemente depolitizada le lleva a Vercingetórix a reflexionar acerca de la dictadura (23). Pareciera que hay un vínculo entre el mito seductor de la gran pantalla y el mito devorador del espectáculo político.¹⁶ El mismo Debord arguye que el fascismo funciona según una lógica del mito y la ilusión: “Su ersatz descompuesto del mito es retomado en el contexto espectacular de los medios de condicionamiento e ilusión más modernos” (1995: 100).¹⁷ Más recientemente, Foster ha retomado y desarrollado estas ideas del mito con relación al fascismo. Propone pensar la relación entre lo que llama “fascinating facism” y “the irreality of contemporary capitalist culture” (1999: 79). Identifica el fascismo como el momento histórico que contiene “a cultural struggle with the loss of the real” (1999: 79). El argumento de Foster es complejo. Sugiere que el fascismo explota el sentido del empobrecimiento de la experiencia que conlleva el choque benjaminiano de la vida moderna. Pero, paradójicamente, al intentar rescatar la dimensión de la realidad, el fascismo termina remitificando la vida cotidiana, reconstruyendo el espectáculo, y reinstalando la lógica de abstracción de las relaciones sociales:

¹⁶ Falasca-Zamponi, refiriéndose al régimen fascista de Mussolini, describe esta apropiación de los discursos y la estética de Hollywood de parte del gobierno *de facto*: “The regime took advantage of the new techniques of audio-visual circulation [...] The melodramatic gestures of the dictator mirrored the Hollywoodian mannerisms of film actors and actresses” (1997: 185).

¹⁷ Edelmann compara la política al fetiche; es decir, una construcción social que está en constante desajuste con la teoría racional que pretende defender: “The political entities that are most influential upon public consciousness and action, then, are fetishes: creations of observers that then dominate and mystify their creators.” (11).

“How else to explain [...] the fanatical resurrection in fascism of atavistic representations – myths of nature, race, empire, of blood and soil – except as a desperate means, in the face of the one-dimensionality of modern life, to rescue a sense of the real? Clearly, Nazi leadership exploited this cultural trauma, and just as clearly they exploited the modern mediums and effects which did so much to dissolve the real – mediums like film, effects like spectacle. This is one reason why contemporary artists have explored representations of fascism: because in them one sees both an extraordinary investment in the real and an extraordinary manipulation of its loss” (1999: 79-80).

Esta paradoja se condensa en el episodio del cine antes mencionado en *La nave de los locos*. Vercingetórix se obsesiona con la película y visita el cine repetidas veces para contemplar y revivir, siempre a distancia, el acto de la violación de la actriz. Ahora bien, Garramuño detecta en las lecturas lacanianas de Foster cómo la repetición funciona como un anhelo de lo real:

“Según Foster, en el seminario ‘El inconsciente y la repetición’, la teoría del trauma en Lacan está permeada por el surrealismo. Allí define lo traumático como un encuentro frustrado con lo real. Frustrado, lo real no puede ser representado; sólo puede ser repetido, y debe, en síntesis, ser repetido. La repetición ya no es pensada aquí como reproducción o como representación de un referente o simulación, sino como una forma de colocar una pantalla (“to screen”, dice Foster, con una ambigüedad que la traducción al español hace difícil expresar) frente a lo real entendido como traumático” (2009: 118-9).

La repetición de este acto violento en la película podría leerse como la búsqueda de una realidad que ya no puede ser representada plenamente. Pero la película, igual que el fascismo, es engañosa. Ofrece rescatar un sentido de lo real, pero termina, paradójicamente, intensificando la sensación de su pérdida.

Por otro lado Peri Rossi explora cómo el control político también se ejerce al nivel de la representación del *espacio* bajo regímenes totalitarios. Sus escritos analizan el fenómeno de la compartimentalización de la vida que ocurre bajo sistemas de gobierno represivos. No sólo la complicidad con la dictadura es fuente de un proceso de

invisibilización de determinadas zonas de la experiencia, sino también la violencia y el miedo omnipresentes parecen sembrar una ceguera colectiva, bajo la cual se niega a reconocer el lado oscuro del sistema; las torturas, los desaparecidos, los muertos. En *La nave de los locos*, Vercingetórix detecta

“la existencia de dos mundos perfectamente paralelos, distantes y desconocidos entre sí, dos mundos que se bastaban a sí mismos y que podían funcionar sin tener ningún contacto, como dos esferas girando eternamente en el silencio azul del espacio [...] «Como en el cuadro de Brueghel», comentó Equis. «La ciudad era una enorme torre, de varias plantas, ignorantes entre sí; en cada una de ellas la vida se desarrollaba con independencia y ni existía la sospecha de las otras. Cada planta tenía sus horarios, su rutina, sus leyes y su código, incomunicable, paralelo y secreto – en la inferior, para tortura, la violación o la muerte; en la de arriba, para las funciones de cine, los partidos de fútbol y el colegio»” (60).

Vercingetórix reflexiona acerca de la capacidad de los ciudadanos de seguir la rutina de su vida cotidiana mientras una sub-corriente de violencia innombrable arrastra el país:

“Hemos desaparecido [...] y hoy habrá función de circo, los gemelos harán sus saltos mortales, lejos de la fábrica de cemento, los tigres atravesarán el aro encendido, la enana bailará sobre la cabeza del mono, los niños irán a la escuela, las mujeres parirán y los diarios analizarán minuciosamente el gol de la estrella nacional, el delantero número diez, al cual llamarían, otra vez, ‘el mago del balón’. Perfectamente ignorantes de esta cosa, de este pueblo fantasma y sus árboles raquíticos y grises, ignorantes de esta extraña población que se desfleca entre toses, hemorragias, electrodos y parálisis [...] mientras la vida, en apariencia, continuaba su ritmo y se comía en los restaurantes o se iba al cine, se celebraba un cumpleaños o se bautizaba a un niño, las escuelas estaban abiertas y los generales, solemnes, anacrónicos como muñecos a cuerda, realizaban pomposos discursos, bajo la luz de los reflectores y las banderas de la patria” (59-61).

Esta división de diferentes zonas de la experiencia que ocurre bajo los gobiernos represivos bifurca la vida social en una realidad invisible fabricada por la propaganda y la censura, y una realidad violenta atravesada por torturas y muerte. Amanda Holmes describe cómo la experiencia en las dictaduras del Cono Sur se divide en “two spheres of reality: that of the oppressor and that of the oppressed” (2007: 114). Retoma la imagen de la Torre de Bruegel para explorar esta idea en más detalle:

“Bruegel’s Tower becomes associated in the text with the Southern Cone military dictatorships and the double reality – or the combination of everyday life with an atmosphere of oppression – that thrived under these regimes [...] Here the historically ordered city dissipates into two layers or spheres, like Babel, diffusing urban space. Despite the city’s existence in two separate physical locations, it nevertheless still shares the same urban site, described by the distinct city-shapes: a pair of isolated spheres turning eternally, and that of the tower of the Bruegel painting with autonomous lives on each floor [...] political codes and laws might appear so contradictory that the urban inhabitant must choose which reality constitutes the real world” (2007: 102-3).

Esta última frase de Holmes es clave para entender cómo la represión estatal bifurca la experiencia en dos esferas y cómo pone en tela de juicio el concepto de la realidad como fenómeno concreto e integral. Los fenómenos de la tortura y los campos clandestinos de detenidos se describen como lugares liminares, que se ubican entre la realidad y la irrealidad indecible del sufrimiento humano. Tienen un elemento de lo ‘imaginario’ descrito por Peri Rossi en la entrevista ya citada de 1979, en tanto son espacios de exceso de significado, que no se pueden experimentar ni representar de forma directa. Holmes identifica cómo la descripción del campo clandestino en la fábrica de cemento contiene elementos de lo siniestro. En este sentido, la tortura se relaciona con la fantasía y se contrapone a la ‘realidad’ de la experiencia cotidiana: “Through the uncanny, Peri Rossi is able to locate episode of dictatorship within the frame of a real that also contains the unreal. The ghostly sphere (“un pueblo fantasma”) perceived by Vercingetórix with relation to the cement factory is counterposed against the real” (2007: 108). Holmes observa cómo Peri Rossi “equates the violent political practice with the sphere of fantasy: they are denounced as too incredible to form part of reality” (2007: 110). Bajo el espectáculo concentrado, hay una pérdida de las

coordenadas de lo real, no sólo porque la experiencia se escinde en dos esferas separadas, sino también porque el lado oscuro del poder es tan violento y cruel que borda en la fantasía y supera los límites de lo verosímil dentro de determinados parámetros culturales, e incluso los límites de la representación misma. También el tema de la tortura y los desaparecidos forman parte del espectáculo porque no dejan rastros. El poder es una máquina mágica que esconde sus propios dispositivos de represión. Como nos recuerda el texto los prisioneros del “pueblo de fantasmas” del centro de detención “morían violentamente y no dejaban rastros, porque eran lanzados al mar o enterrados en fosas comunes, sin nombre, sin memoria” (61). La condición de ‘fantasma’ refleja el mencionado estado liminar, este lugar intersticial e indecible del sufrimiento que no figura en las cartografías oficiales del espacio público. Es un estado que demuestra que la lógica del espectáculo “no deja ver” y marca “un impreciso reino de la invisibilidad” (Ferrer 1995: 19).

Esta ceguera colectiva también aparece en uno de los cuentos sin título de *Indicios pánicos*, que usa la metáfora hiperbólica de la suela del zapato para señalar los horizontes cerrados de un pueblo que da la espalda a los fenómenos más crudos y violentos de la política: “Mi hermano Luis hace más de veinticinco años que se está mirando la suela del zapato. Es una suela nuevecita, porque antes de esos veinticinco años solamente había andado una cuadra” (24). De la misma manera, en ‘El contrato social’, el personaje suscribe a esta voluntad de ‘no ver’ para insensibilizarse ante los horrores de un gobierno represivo: “Será como colocarme/lentes/ Unos lentes que me adecúen la visión,/ me cambien el mundo, me vuelven sordo a las/ súplicas que ahora escucho/ insensible a los dolores que me acosan” (157). Este proceso de invisibilización del lado oscuro del régimen hace eco de lo que dice Debord, acerca de cómo “el espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece” (1995: 42).

En ‘Lovelys’, cuento que aparece en *Cosmoagonías*, una pareja es testigo de un secuestro violento durante la dictadura pero el miedo les exige a convertir esa realidad indecible en ficción para evitar su propia persecución. El resultado siniestro es el interrogatorio invertido del marido a la esposa, que le obliga a ‘no acordarse’: “La llevé bajo la lámpara, como si fuera una prisionera, y le dije «Tú no has visto nada, ¿me oyes? No sabes nada. Esta noche dormiste sin despertarte. Yo también. No oímos ninguna clase de ruido. No conocíamos a los vecinos. No sucedió nada»” (135). Al otro día, la vida sigue igual. En este mundo, al revés del espectáculo político, un estado de

irrealidad prevalece. La brutal realidad de las desapariciones se relega al reino de la ficción y la normalidad ficticia del consumo, de las compras y el fútbol se imponen como realidad: “Salí a la calle. Enseguida, me encontré con un vecino. Conversamos animadamente acerca del próximo partido de fútbol de la selección nacional, del tiempo, de las vacaciones. Nadie dijo nada. Mi mujer iría a hacer las compras y todo sería igual: nadie abriría la boca” (136).

En este entorno nebuloso, irreal, infiltrado de discursos oficiales, sistemas de vigilancia, incluso el espacio privado está invadido por la política. Falasca-Zamponi identifica uno de los rasgos del fascismo cómo “the denial of the private as the realm of the individual and the acclamation of the private as the fulfillment of the political” (1997:184). En estas condiciones, el último resguardo de la realidad pareciera ser el cuerpo. Sin embargo, bajo un gobierno autoritario, la biopolítica y su capacidad de subjugar y controlar cuerpos corroe esta relación inminente con el cuerpo y con la percepción. Como muestra la “Organización Mundial de la Salud” (22) que aparece en *La nave de los locos*, los rasgos biológicos de la especie humana, en la época moderna, se han transformado en el objeto de una estrategia política a gran escala. Su programa de ‘dejar vivir’ a la población crea cuerpos dóciles, controlados por instituciones disciplinarias. Nora Domínguez ha leído *Indicios pánicos* como el síntoma de una renegociación de la experiencia frente a los mecanismos biopolíticos de la dictadura uruguaya, en la cual los procesos biológicos de los ciudadanos llegan a ser objeto de control del estado:

“La diseminación desbocada de detalles que anticipan el horror de las dictaduras se distribuyen en espacios interiores y exteriores, en casas y calles [...] Bajo formas brutales pero imperceptibles, acechan la cotidianeidad inquietando y borrando los límites entre lo humano y lo animal, la infancia y la vejez o tornando indecibles los sexos y vistiendo de terror el borde que se tiende, enrarecido y violento, entre la vida y la muerte [...] las preocupaciones de los habitantes de estas ciudades por la vida y la muerte, pero también por las políticas de natalidad y mortalidad y por el estilo de las supervivencias, instalan el problema de la biopolítica como una cuestión central de estos gobiernos. Algunos de los relatos hacen de la procreación una finalidad absolutamente regulada por el Estado” (2008: 292-4).

Efectivamente, Peri Rossi explora los efectos nocivos sobre el cuerpo en el contexto de un régimen totalitario y las funciones disciplinarias de la biopolítica. En *Indicios pánicos* hay una suerte de extrañamiento del cuerpo. Hay un cuento sin título, reminiscente de las imágenes de *Mundo Feliz* de Aldous Huxely, cuando se escenifica la ruptura más básica de la unión corporal humana; la sustitución del útero con un frasco:

“Viví durante años dentro de un frasco. Allí me colocó mi madre no bien hube forzado dificultosamente las puertas de su útero, para conservarme mejor [...] Me acostumbré a ver el mundo desde el vaso, a través del vidrio. La apariencia de las cosas volvía entonces inofensiva, las presencias se hacían distantes, los colores adquirirían mayor importancia, pero en cambio, yo era indiferente al calor y al frío de los objetos” (40).

Hay una problematización de la percepción del ‘afuera’ de parte de los sujetos. Su experiencia encarnada del mundo está siempre mediatizada por el vidrio, que vendría a ser una metáfora de la creciente imposibilidad de la experiencia encarnada en condiciones de represión política. Las fuerzas de represión parecen afectar incluso a la capacidad reproductiva de los individuos: “desde la última manifestación pública reprimida por la policía he generado un extraño proceso de impotencia” (41). Si la biopolítica implica que el estado controla los cuerpos, es decir, si el cuerpo ya no se controla a sí mismo, esto implica que hay un cambio de la relación del cuerpo con su entorno. Cómo hemos visto, este cambio se experimenta como una pérdida de contacto con lo real, teniendo en cuenta que el cuerpo es el último resguardo de lo real en la sociedad del espectáculo. Celeste Olalquiaca coincide con esta idea del lugar discutido del cuerpo e incluso la represión de la experiencia encarnada dentro de regímenes de vigilancia y control. Describe una sociedad perdida en su propio espectro debido a la ausencia de la experiencia encarnada y del desvanecimiento del reino de los referentes concretos:

“Contemporary schizophrenia confronts heterogeneity with neutralization, confusion with repression, and referential absence with an informational deadweight, legitimizing surveillance as the only mechanism that can provide both control and pleasure to a culture lost in its own spectre. Since the struggle is over the body – its fragmentation and disappearance – it is only fitting that the

body be the arena in which all stakes are claimed [...] The battle over where the body starts and ends has of course extended to the issue of reproduction, substituting the rights of the unborn for those of the born, in the same awkward metonymic exchange that allows the phone sex hype to replace body with voice” (Olalquiaca 1992: 18).

En ‘La tarde del dinosaurio’, el discurso del biopoder se lleva a su máximo extremo, dado que el cuerpo orgánico se sustituye por una máquina que se bautiza ‘Obediencia’; un sujeto cuyas funciones orgánicas están completamente aniquiladas y cuyo deseo se subordina exclusivamente a la voluntad del estado:

“La máquina parecía un soldado, rígido y lleno de latas, disciplinado: un soldado que sólo cumplía órdenes, sin discutir, sin pensar; un soldado construido, como todos, para seguir las instrucciones, los planes de los que mandan, un soldado exento de reflexión, pero adoctrinado, programado, útil para servir y callar” (95).

Por otra parte, los efectos del espectáculo concentrado no sólo se revelan al nivel del contenido, sino también que se presentan al nivel de la forma de la escritura de Peri Rossi. En condiciones de extrema represión y censura, la alegoría siempre ha servido como un dispositivo literario que permite decir de otra forma aquello que está prohibido por el discurso oficial. La alegoría es una negociación formal que habla de cierta pérdida de lo real, de cierta incapacidad de hablar directa y concretamente cuando la libertad de la expresión se encuentra limitada. Efectivamente, la alegoría en estos tempranos textos de la autora, permite hablar de manera oblicua no sólo de lo indecible dentro de la dictadura, sino también de la condición de irrealidad que aquella produce. Quintana corrobora esta idea, al insistir:

“Ante la irrupción del horror (época de las dictaduras), se dramatiza textualmente el quiebre entre la continuidad del presente y el pasado a través de cierta incomensurabilidad comprensiva. Desde la literatura tales cuestiones se expresan en procesos constructivos nada sencillos. La alegoría se convertiría en una de las formas privilegiadas de referencia a la realidad, la única capaz de expresar el carácter siniestro que había adquirido la sociedad y volverla inteligible [...] La práctica alegórica se vuelve un instrumento eficaz, través del

cual se imprime un sentido a los objetos (recordemos aquí la idea de alegoría en Benjamin expresada por Sarlo como «una forma de percibir y representar que, más que restaurar una totalidad de sentido, es sintomática de una pérdida de sentido verdadero» (2001: 14-7).

Siguiendo esta relación entre la alegoría y la pérdida de lo real, Avelar, por su parte, identifica una correspondencia entre la alegoría y la post-dictadura:

“La alegoría es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación. Si una de nuestras premisas aquí es que la derrota histórica que representan los regímenes militares ha implicado también una derrota para la escritura literaria, se impone entonces la tarea de ‘hablar otramente’ (allos-agoreuein). Este ‘hablar otro’ no se entiende aquí sólo como una mera búsqueda de formas alternativas de habla, sino también el hablar del otro (en el doble sentido del genitivo), de responder a la llamada del otro. (En) la literatura postdictatorial habla al (el) otro. La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada ‘progreso’” (2000: 316).

Esta técnica de hablar ‘otramente’, de apelar a lo siniestro, es particularmente llamativa en los textos de nuestra autora uruguaya. El espectáculo se manifiesta doblemente. Por un lado, se visibiliza a raíz de la necesidad misma de la alegoría, de la imposibilidad de hablar directamente de lo real, porque la realidad ha sido distorsionada o reprimida por las tecnologías de poder del fascismo. Por otro lado, el mismo contenido de estas figuras alegóricas cuenta un estado de irrealidad. Por ejemplo, como indica el título, de ‘La desobediencia y la cacería del oso’, la caza deviene una metáfora de la búsqueda de disidentes de parte del gobierno. Pero simultáneamente, el cuento describe cómo los medios masivos de comunicación propagandísticos distorsionan la realidad para coincidir con el discurso oficial. La realidad está doblemente desplazada dentro de la forma y el contenido del texto, relegada al lugar de lo no dicho, o a aquel lugar donde se dice todo otramente:

“Era frecuente, por ejemplo, ver a una hermosa locutora que ocupaba el centro de la pantalla, aproximarse al televidente y murmurar, entre mohínes: «Asegure la vida de sus hijos. Los osos acechan su hogar. Colabore, aportando pistas». O si no, un impresionante dibujo de una catástrofe de niños con la siguiente leyenda: «Esta es la obra de los osos. ¿Permitirá usted que devasten su patria, su hogar?»» (105-6).

La metáfora de la cacería desfamiliariza el discurso dictatorial y permite tomar distancia de la misma. Hay una imposibilidad de hablar directamente de la represión no sólo porque su violencia deshumanizada de alguna forma excede a la capacidad representativa, sino también, porque, como hemos visto en ‘El contrato social’, el mismo régimen estatal ha eliminado el lenguaje que permite nombrar su irrealidad. En otro cuento sin título de la misma colección, un árbol que se mete insidiosamente en la vida privada de los ciudadanos deviene una figura alegórica para hablar de los mecanismos de un estado de vigilancia. El cuento alegoriza el colapso del adentro y el afuera, lo público y lo privado que ocurre en el sistema de espionaje permanente:

“La rama del ciprés interrumpe el desplazamiento de todos en la pequeñísima casa, anteponiéndose al biberón que hay que darle al nene, metiéndose en la olla de sopa que se cocina en el fuego, si es que hay viento, o revolviéndole el cabello a los invitados, cuando los hay. Para hablar, es necesario correr la rama hacia un lado o hacia otro, pero ella insiste, vuelve, dando un suave ramalazo a quien esté adentro” (36).

En varios cuentos de *Indicios pánicos* y *Los museos abandonados*, los pájaros devienen alegorías para hablar de los funcionarios y militares del fascismo. Por ejemplo, ‘Sitiado’, que aparece en la primera de las mencionadas colecciones, cuenta la interrogación y detención de un estudiante por “cuatro enormes pájaros azules” (72). Describe “La lujuria de poder del tercer pájaro, un esparaván azul muy orgulloso de su plumaje y de mostrar sus poderosas zancas, el filo de sus garras y la dureza de su pico jaldo” (74). Paralelamente, los ciudadanos, víctimas de los pájaros militares, se representan como trapevistas en cantidad de cuentos de la autora. Dentro de esta red de imágenes, el circo actúa como signo de un sistema absurdo, represivo, basado en el espectáculo, de una máquina de suspensión de lo real, un espacio encerrado en sí, con

sus propias leyes internas. Se describe que el “dueño del circo” eligió a los pájaros para “mantener el orden” (74). Un trapecista, víctima de la interrogación de los pájaros lamenta, “era vano todo intento de defender mi derecho a caminar dentro de los límites del circo, los pájaros no querían” (78). Incluso la cárcel responde a las imágenes binarias de pájaros y circos, denominada “la gran jaula central” (75). En otro momento, se describe cómo una militante fugitiva escapa de este espacio de coerción, “María Teresa huida de la Biblia, del circo, de los leones, del cepo de la tortura” (68). Ainsa retoma este concepto de la alegoría del circo que aparece en ‘La cuerda floja’, que cuenta el estado de delirio de una comunidad que se ha convertido en “una especie de espectáculo circense sin sentido” (1992: 223).

No obstante, el circo es una alegoría polivalente dentro de los textos de Peri Rossi. De hecho, en otros momentos, el circo se recodifica como un espacio lúdico de libertad. En *Indicios pánicos* los circos desaparecen en tiempos de represión política: “los circos ya no se detienen al pasar por nuestra pequeña región del mapa [...] los circos ya no se detienen para instalar sus combas tiendas verdes, ni sus jaulas pintadas, ni su procesión de luces” (18). La imagen del deterioro del circo como locus de libertad residual también aparece en *La nave de los locos*, “El circo había llegado a la ciudad [...] y a Vercingetórix le pareció que los animales estaban cansados, que las guirnaldas de luces eran escasas, que la carpa estaba gastada y que la mañana en que llegaron, gris y llena de viento, no les era muy propicia” (56). Además, hay una confluencia entre la descripción del circo y la narración del secuestro de Vercingetórix. Es como si la violencia del secuestro excediera las posibilidades de significación del soporte literario y sólo da la posibilidad de hablar de otra cosa radicalmente opuesta a la coerción.

Otra figura alegórica que se emplea para hablar de la erosión de una experiencia rica en contenidos emotivos dentro del contexto de la dictadura, es el barco. En ‘El viaje inconcluso’, el barco se configura como sinécdoque de un pueblo bajo un régimen represivo. Actúa, en tanto zona reducida, atravesada por fronteras invisibles, como una micro historia de la apropiación de una colectividad por fuerzas autoritarias en un momento de crisis. De manera significativa, la autoridad es un fenómeno invisible, ambiguo, despersonalizado, desterritorializado, arraigado en el miedo, en el ‘no saber’:

“Mucha gente miró hacia atrás, como si seres invisibles estuvieran esperando nuestra consunción. Esto influyó para que los demás creyeran que si efectivamente algunos volvían la cabeza, seguramente había beneficiarios

agazapados a nuestras espaldas. Además el hecho de saber que no estábamos solos, que ellos nos vigilaban, disminuía nuestra soledad y nos hacía más responsables. De común acuerdo (aunque un acuerdo silencioso) se decidió que ellos estaban atrás, o sea, cerca del mascarón de proa; desde entonces, ese lado del barco se convirtió en una especie de zona contaminada; por propia estimación, por amor propio, por honor, nadie osó acercarse” (78).

La música, el baile, el espectáculo, se transforman en mecanismos insidiosos de control, que ciegan a los pasajeros a la realidad de su viaje sin rumbo:

“La actriz dijo que amenizaría las noches [...] con interpretaciones gratuitas de sus personajes favoritos. Los trapevistas montaron una pequeña carpa y se dedicaron a hacer ejercicios, contemplados con alborozo por los viajeros” (80) (...); “esa noche, en medio de las tinieblas, bajo la escasa luz de las lámparas de a bordo bailaron incansablemente, como maniqués mecánicos” (82) (...); “En la oscuridad, el ruido del mar nos atraía con su enorme boca. El capitán, comprendiendo el peligro que corríamos, subió rápidamente a la tarima. «A danzar, a danzar!» – gritaba vehementemente, y la gente lo obedecía, como fascinada” (83).

El entretenimiento se explota como un dispositivo de distracción y diversión, que adormece al pueblo y le mantiene en un estado de obediencia pasiva. Buck-Morss ve estos dispositivos de entrenamiento como “una realidad compensatoria” que “deviene medio de control social” (2005: 198). Incluso la introducción de un escalafón, es decir, la consolidación de la jerarquía y la internalización de estructuras de poder, se impone imperceptiblemente a través de estructuras disciplinarias disfrazadas de ceremonias de adorno, entretenimiento distracción del público:

“Cuando el escalafón fue aprobado, casi por unanimidad, la moral mejoró mucho. A ello contribuyó una sabia iniciativa del capitán: propuso que la banda de músicos interpretara nuestros temas favoritos [...] El orador ordenó que se vistieran de gala [...] Nos preparamos como para una ceremonia. Nos ataviamos con nuestros mejores vestidos. Un equipo de voluntarios colgó guirnaldas de los palos y se agitaban banderas. Todas las banderas eran iguales porque estaban

hechas de una falda que la actriz, es un acto de generosidad inesperado, ofreció” (81).

Paralelamente, en *La nave de los locos*, el barco es un locus de represión y control, de la demarcación del espacio y la limitación de la circulación libre: “La noche no circula libremente arriba del barco; tiene sus normas, su código, sus ritmos que cumplir” (13). Igual que en ‘Viaje inconcluso’, el poder en *La nave de los locos* se materializa como una fuerza impalpable. El monstruo de una película le hace pensar a Vercingetórix en una fuerza “invisible pero omnipresente, «como las dictaduras [...] con una orden de su poderoso cerebro ha cerrado puertas y ventanas»” (23). Esta imagen es reminiscente de los comentarios de Debord respecto a la invisibilidad del poder bajo el espectáculo concentrado:

“La clase ideológica-totalitaria en el poder es el poder de un mundo invertido: cuanto más fuerte es, más afirma que no existe, y su fuerza le sirve antes que nada para afirmar su inexistencia. [...] Expuesta por todas partes, la burocracia debe ser la clase invisible para la conciencia, de forma que toda la vida social se vuelve demente” (1995: 97).

Otra espacialización alegórica del poder político represivo es la casa familiar. En *El libro de mis primos*, el mundo de los adultos en la casa familiar es la fuente de represión y conservadurismo, frente al universo infantil; signo de la libertad, imaginación y fuerza de destrucción de un viejo orden. Los adultos de la casa familiar literalmente son los obreros de la falsificación:

“Falsificando permanentemente lo verdadero, y dando apariencias de real a lo artificial, mi tío Andrés se ha pasado la vida confundiendo a todo el mundo, al punto que ya nadie – a veces creo que ni él mismo – es capaz de saber, entre las cosas que lo rodean, cuáles son las reales, cuáles las falsificadas. Piedras, metales, faunas, flores, estatuas, telas, colores, texturas, apariencias, cuadros, licores, monedas, confesiones, frases oídas, frases escondidas, todo lo funde en su gran redoma singular, en su taller modelador [...] en los húmedos cristales que lo separan del exterior, la realidad y el sueño hacen el amor” (26).

En efecto, a lo largo de la novela, el orden de lo real es una categoría resbaladiza y fugaz. La narración vacila entre la visión fantasiosa de los niños y las elaboradas estrategias de falsificación de los adultos. La metáfora de la niebla que desciende sobre la casa familiar también indica una creciente opacidad de la vida bajo condiciones de coerción política. Se describe cómo “una niebla espesa [...] cubrió todo, el jardín, los árboles, el campo, los invernaderos, la planta alta de la casa, y en ella se diluyeron, esfumándose, las ramas, los pájaros, las nubes, hasta las cosas que siempre teníamos próximas y era habitual ver” (115). La “gran masa de niebla” borra todo a su paso dejando atrás “un silencio desolador sobrecogedor y universal, como si el mundo se estuviera perdiendo sin ruidos” (116). En este caso, la imposibilidad de ver va de la mano con la incapacidad de hablar; en el espectáculo político, la ceguera acompaña el sordomudismo. Además, el sistema de vigilancia, que consiste en micrófonos y grabadores que establece el tío Andrés en el jardín para espiar las conversaciones de sus invitados es reminiscente del modelo panóptico foucaultiano, de un poder escondido con un ojo que todo ve.

Galeano ha descrito cómo la cultura dominante actúa a partir de la censura, de la omisión y de la fragmentación:

“La historia oficial, vitrina donde el sistema exhibe sus viejos disfraces, miente por lo que dice y más miente por lo que calla [...] Así estamos; ciegos de nosotros, ciegos del mundo. Desde que nacemos, nos entrenan para no ver más que pedacitos. La cultura dominante, cultura del desvínculo, rompe la historia pasada como rompe la realidad presente; y prohíbe armar el rompecabezas” (1994: 4- 5).

En este respecto, la alegoría, aunque habla otramemente de dicha realidad, tiende hacia una voluntad ordenadora y totalizadora de la realidad. Es como si en la escasez de lo real que surge en momentos de represión política, la alegoría reflejara este anhelo de lo absoluto y el miedo al sinsentido. Moraña describe:

“Ligada en un principio a representaciones míticas y religiosas, la alegoría no solamente expone una visión del universo, sus componentes y sus fuerzas en lucha, sino que al mismo tiempo formaliza la actividad interpretativa creando una dialéctica que une el microuniverso factual y cotidiano con representaciones

microcósmicas o imágenes que globalizan la experiencia del individuo. En todo caso, la base intencional de toda alegoría es una voluntad de orden y totalización: la alegoría racionaliza, categoriza y da sentido al material empírico y al conjunto de expectativas y creencias que constituyen el mundo cotidiano” (1987: 37).

En el caso de *El libro de los primos*, la alegoría permite reconstruir una realidad que se ofuscó detrás de la pantalla de la historia oficial. Sánchez Fernández subraya las alegorías topológicas de la novela:

“La casa, con su orden y su estructura verticales se contrapone al jardín, espacio abierto donde todo crece y florece ajeno a la voluntad humana. Este espacio de luz y de creación es atacado y violado por el tío Alberto, uno de los personajes que habitan la casa y defienden el orden institucionalizado. [...] Oliverio, su madre y Federico protegen el jardín y las estatuas, mientras los tíos y algunos primos [...] lo atacan” (2012 [http:](http://) 168).

Esta figuración alegórica de la pérdida de lo real bajo el espectáculo político también se articula a través del espacio del museo. En su texto *Mal d'archive: L'impression freudienne*, Jacques Derrida traza la etimología de la palabra ‘archivo’ desde el griego; ‘Arkhe’. La primera definición que encuentra es “commencement.” Tiene que ver con un principio ontológico, que según la naturaleza o la historia es aquel lugar donde todo comienza. La segunda es de índice nomológico. Se refiere al “commandement”, es decir la orden, la ley, el locus desde donde los dioses y los hombres ejercen el control social. Respecto a esta segunda definición, Derrida comenta cómo el archivo deriva de “l’arkheion grec”, que señala el lugar físico donde residen figuras de poder. Estos individuos no sólo salvaguardan la información del archivo sino también tienen el derecho de interpretarla.¹⁸

¹⁸ “D’abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceuz qui commandaient. Aux citoyens qui détenaient et signifiaient ainsi le pouvoir politique, on reconnaissait le droit de faire ou de représenter la loi. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c’est chez eux, dans ce lieu qu’est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), quel’on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d’abord les gardiens. Ils n’assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d’interpréter les archives” (Derrida 1995: 12-3).

Efectivamente, el museo en Peri Rossi se abre a lecturas nomológicas, en cuanto a su planteo de la relación entre el archivo y el poder. Históricamente, el museo ha actuado como institución legitimadora, privilegiada en la tarea de sostener y difundir el patrón colectivo de lo que se consideran productos culturales. Derrida insiste en que el poder político depende del control del archivo, al custodiar y activamente forjar e interpretar la memoria colectiva. A través de una ficcionalización de estos espacios en la obra de Peri Rossi, se presenta una mirada crítica hacia estas máquinas de inclusión y exclusión, que operan en función del estado represivo de la dictadura para crear su versión de lo real al forjar el patrimonio nacional, al establecer el canon artístico, y al elaborar la historia oficial. La figura del museo funciona como un espacio que legitima la norma hegemónica impuesta por la figura del estado. A través de la taxonomía, la clasificación, las jerarquías y la censura, el museo impone un relato totalizador que engrandece los monumentos de un pasado glorioso y demarca los gustos político-estéticos. Como reconoce Debord, el espectáculo tiene su origen en el lenguaje de separación según el cual un sector de la sociedad se representa delante los demás: “En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación [...] El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado” (1995: 48). El sector hegemónico necesita controlar las instituciones de representación social, como el museo, para mantener su dominio. El mismo Galeano toma el museo como metáfora de la historia oficial y su voluntad de fijar el pasado en interpretaciones incuestionables: “Los dueños del poder se refugian en el pasado, creyéndolo quieto, creyéndolo muerto, para negar el presente, que se mueve, que cambia; y también para conjurar el futuro. La historia oficial nos invita a visitar un museo de momias” (1994: 13).¹⁹

Esto se manifiesta de manera más explícita en el relato titulado ‘Los juegos’, que aparece en la colección *Los museos abandonados*. Las estatuas del museo se convierten en vigilantes autoritarios que siembran el miedo en aquellos que recorren en el museo: “En los patios, el silencio gótico y ascendente me penetró por la piel desnuda, despertándome el miedo que llevaba oculto ente los atajos de la piel y de las venas. Hieráticos yesos, de pie, mirábanme desde arriba, ausente de expresión pero constantes, firmes, desvelados” (95). La atmósfera de clausura señala la fuerza represiva que reina en la institución: “Ariadna no había podido huir por puertas intachables, celosamente

¹⁹ Jean Franco describe el interés de Rockefeller en la institución del museo, y cómo la usaba como una base política para difundir y exportar la pintura contemporáneo estadounidense a América Latina (2002: 24).

cerradas, que escondían su secreto mecanismo como el músculo severo en el que reposa el esfuerzo: allí estaban, invioladas, quietas” (100). La metáfora de los pájaros que infiltra todo el cuento, cómo ya hemos visto, actúa como símbolo premonitorio de los soldados y burócratas que llegarían al poder cinco años más tarde. El narrador de ‘Los juegos’ describe cómo

“En el salón de los pájaros disecados, ojos centelleantes me conducían de un pico a otro, y yo pasaba de jaula en jaula como de garra en garra; rebotaba contra cuerpos semitibios, de alas apenas encrespadas, y blandas plumas me confundían el rostro, con su olor a bálsamo y putrefacción [...] Los pájaros disecados avizoraban desde sus jaulas metálicas la sombra de las estatuas” (85).

En otro momento, se escucha el ruido amenazante de los pájaros en otra parte del museo a través de la banda sonora del museo: “En algún momento, por error, debo haber oprimido el botón que echaba a andar la banda sonora de la sala, que en su cinta magnética registraba los chillidos brutales de los pájaros, sus gritos de desesperación y de combate (86). Los gritos descorporealizados de los pájaros marcan la presencia de un régimen de poder insidioso, desterritorializado, que funciona a base de una vigilancia invisible a la manera del panóptico foucaultiano. En ‘Los refugios’, el narrador comenta los mecanismos de inclusión y exclusión que operan en el museo. Del mismo modo que el museo establece un juicio de recorte de los artefactos que contiene, paralelamente delimita un público legítimo frente a ‘los de afuera’ - un público del lado del ‘no saber’ y del ‘no tener’ - : “Ariadna, ésta es nuestra casa, nuestro techo. Contra la lluvia, contra el sol, contra la gente, lo hice para ti. Siempre había gente que quería entrar, que presionaba, junto a las puertas, intentando abrir por la fuerza, pero era rechazada” (125). Por veces, el proceso de inclusión puede ser igual de siniestro que aquel de exclusión. Hay, por ejemplo, un lado oscuro del museo aparentemente benigno del ‘Museo de los esfuerzos inútiles’, el primer cuento en la colección del mismo título. La bibliotecaria, Virginia, describe cómo una vez un hombre entró clandestinamente en el museo “con el propósito de borrar su nombre del catálogo” (15) por un esfuerzo inútil que le producía vergüenza. Virginia niega a borrar el esfuerzo inútil y la experiencia individual se sacrifica al hacerse disponible para el consumo del público: “Insistía en el carácter privado de su esfuerzo, deseaba que se lo devolviéramos. En esa ocasión me mostré muy firme y decidida. Era una pieza rara, casi de colección, y museo habría sufrido una

grave pérdida si ese hombre hubiera obtenido su propósito” (16). Esto refleja el dispositivo de control que funciona en este tipo de institución, que se adueña de la vida privada de los ciudadanos, la descontextualiza para hacerla coincidir con su propio discurso, y la expone para el consumo ajeno.²⁰

Pero el museo no sólo es el lugar desde el cual los funcionarios del estado ejercen su “commandement” y salvaguardan el patrimonio oficial, sino también es el lugar desde donde los sujetos se dejan ordenar y dominar. Es un espacio que siembra el conformismo, la obediencia, la anestesia y la internalización de mecanismos disciplinarios. 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:

“En los museos, desplegaba delante de los ojos ávidos detrás de los lentes y los visores, blancas historias de estatuas y de bronces; desarrollaba historias blancas y celestes para los oídos sordos de los que contaban monedas y tomaban fotografías” (108) (...); “les gustaba oír “[las historias], aunque no les prestara atención: se trataba de conferirle al asunto la máxima autenticidad, el prestigio de la palabra, el certificado de legitimidad de los discursos” (108).

Los mitos nacionales se imparten en el museo de manera mecánica, sin cuestionarse, como si fuera una transacción financiera o un procedimiento médico: “Las historias venían en los folletos de las compañías, como vienen las instrucciones en los medicamentos, y las sabía de memoria [...] me pagaban para contenerles los oídos ocupados, y a mí, la boca” (108-9). De este modo, vigilados y preservados (a veces a través de la violencia) desde adentro, y consumidos pasivamente desde afuera por un 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.²¹

²⁰ Conforme a esta idea, Olalquiaga comenta la relación entre el archivo y la vigilancia, “The scope of information processing contributes to an atmosphere of total exposure, where everything is under surveillance and nothing can be hidden” (1992: 15).

²¹ Berger ha condensado esta idea del mundo de la información como una suerte de cárcel en su ensayo *Meanwhile*: “The world we live in, when printed or pronounced on screens, has become suspect, for it’s continually used by those with power in the demagogic claim that they are also speaking for those who are denied power. Let’s talk of ourselves as they. They are living in a prison. What kind of prison? How is it constructed? Where is it situated? Or am I only using the word as a figure of speech? No, it’s not a metaphor, the imprisonment is real, but to describe it one has to think historically. The prison is now as large as the planet and its allotted zones can vary and can be termed worksite, refugee camp, shopping mall, periphery, ghetto, office block, favela, suburb [...] who have legal employment and are not poor are living in a very reduced space that allows them fewer and fewer choices—except the continual binary

II. 3 Conclusión

Hemos demarcado en el presente capítulo los paralelos entre cierto aspecto de la teoría situacionista - el espectáculo concentrado desarrollado por Debord, - y los textos más tempranos y abiertamente politizados de Peri Rossi. Tanto en *La sociedad del espectáculo* de Debord como en la literatura temprana de nuestra autora uruguaya, podemos trazar la inquietud por una elevada sensación de la pérdida de lo real bajo las condiciones de un gobierno represivo. En efecto, estos tempranos textos de Peri Rossi exploran cómo determinados mecanismos de la dictadura uruguaya, como la censura, los laberintos de la burocracia, la censura, el control del lenguaje y la explotación de la técnica, activamente provocan cierta opacidad de la experiencia. Es una serie de textos que también suscita comparaciones con los antecedentes teóricos de Debord, como por ejemplo el pensamiento de Benjamin y su preocupación por la estetización de la política. Pero además, esta etapa de la literatura de Peri Rossi plantea la posibilidad de releer la teoría del espectáculo concentrado debordiano a través de la lente de teorías de control más actuales. Siguiendo y profundizando el hilo crítico foucaultiano de la biopolítica en Peri Rossi ya introducido por Domínguez y Moraña, hemos podido analizar la particular representación del espacio según las lógicas del poder y la compartimentalización de la vida social, la internalización de la ideología dominante y el disciplinamiento de los cuerpos y que ocurre a través del control de las instituciones, tales como la casa familiar y los museos. Finalmente, cómo hemos visto en la introducción, mientras se ha trabajado el cine en relación con los conceptos situacionistas, escasas han sido los trabajos que abordan la específica relación de la literatura y la teoría de la sociedad del espectáculo. En términos formales, ha sido posible ver cómo la alegoría funciona como dispositivo literario que permite hablar de manera oblicua no sólo de lo indecible dentro de la dictadura, sino también de la condición de irrealidad que aquella produce.

III. El devenir-mundo de la mercancía: Peri Rossi y el espectáculo difuso

III. 1 Introducción al espectáculo difuso

choice between obedience and disobedience” (1999: 13-4).

Al considerar la etapa de la pos-dictadura del Cono Sur, Ileana Rodríguez pregunta si esta pérdida de lo real que se experimentaba bajo el espectáculo político de las dictaduras de alguna forma se perpetúa con la vuelta de la democracia y las particulares ontologías que suscitan los nuevos paisajes tecnológicos de consumo de los años 80. Imagina una nueva etapa de la historia marcada por la virtualidad, la contemplación pasiva de pantallas, la inactividad de las generaciones venideras: “una filosofía de la inacción, del espectáculo y la virtualidad, en la desconexión de los entornos, de los ojos fijos sobre una pantalla en la que sólo la ficción tiene movimiento mientras ellos, sujetos estáticos, con sus dedos tratan de revivirse a sí mismos digitalmente?” (2008: 286). Esta aprehensión frente a la época de la pos-dictadura se reproduce en los textos de Peri Rossi. En el presente capítulo, quiero rastrear en la obra de Peri Rossi la manifestación de otro tipo de espectáculo descrito por Debord; el espectáculo difuso. Efectivamente, la obra de nuestra autora no sólo se preocupa por la pérdida de lo real a manos del estado, sino también aborda la cuestión de los cambios metafísicos que ocurren en las microprácticas cotidianas de la sociedad democrática. Esta segunda etapa tiene que ver con el momento histórico en que la vida cotidiana se satura de tecnologías, dispositivos mediáticos y mercancías. Mientras el espectáculo concentrado funciona esencialmente como una “técnica del poder estatal” (Debord 1995: 66), el ‘espectáculo difuso’, en cambio, se refiere al efecto de las transformaciones ontológicas provocadas por el desarrollo del mercado global. Los textos de Peri Rossi van a indagar los efectos nocivos del desfasaje de las fronteras entre lo real y lo imaginario que ocurre en la era de la hipermediatización. Va a ser posible leer la pérdida de lo real en sus libros como parte del proceso de la progresiva abstracción de la vida vivida en las condiciones de producción capitalista avanzada, cuando el valor simbólico de la mercancía toma precedencia por encima del valor de uso. La autora explora las transformaciones radicales en la relación de los cuerpos con su entorno en este nueva era del espectáculo y sus textos constantemente desafían formas establecidas de pensar la categoría de la realidad. Vamos a trazar varias dimensiones del espectáculo difuso en la obra de Peri Rossi, empezando con la preocupación por la inversión fundamental de las relaciones sociales descrita por Marx en su teoría del fetichismo de la mercancía. Veremos cómo los textos de nuestra autora indagan los efectos sobre los cuerpos, la identidad, las relaciones sociales, la percepción del espacio, no sólo cuando la mercancía-objeto mediatiza todo tipo de interacción y

comunicación, sino también cuando la mercancía-imagen interviene en cada instancia de la sociabilidad humana.

Conviene delinear brevemente cómo funciona el espectáculo difuso para ver de qué manera se (re)negocia este paradigma en la obra rossiana. Sus dispositivos no emanan de un poder político centralizado como es el caso del espectáculo concentrado, sino se rigen por la lógica mercantil de oferta y demanda. En este tipo de espectáculo se compiten diferentes mercancías. Unas intentan imponerse por encima de otras para conseguir mayor visibilidad, impidiendo que el consumidor contemple la totalidad del proceso de producción. Dicho proceso crea una relación entre el sujeto y su alrededor que se experimenta como una pérdida de lo real, no sólo por el impedimento de ver la totalidad de las condiciones de producción, sino también porque la lógica de la mercancía en el capitalismo tardío apela al valor simbólico de la cosa por encima de su valor de uso e incluso su valor de intercambio. Este privilegio del ‘valor de signo’ provoca un cambio radical en la relación del cuerpo humano y su entorno inmediato dado que la ilusión y lo simbólico triunfan por encima de las condiciones materiales.

Debord describe cómo el espectáculo difuso surge en el contexto del “desarrollo no perturbado del capitalismo moderno” (1995: 67). La fábrica de lo irreal ya no tiene su raíz en mecanismos propagandísticos del estado, sino más bien en el mundo seductor de las mercancías y los deseos, percepciones y comportamientos que provocan, lo cual se desemboca en “el devenir-mundo de la mercancía” y “el devenir-mercancía del mundo” (Ibíd). Es precisamente esta preocupación que va a resonar en los textos de Peri Rossi. Más que un cambio en su obra respecto a la producción anterior, vamos a registrar en los textos que se publican posteriores al exilio de la autora, a partir de los años 80, una rearticulación de la misma preocupación por el tema de la pérdida de lo real que se dilataba por sus tempranos textos.²² Refiriéndose a la violencia estatal de las dictaduras sudamericanas de los años 70 y 80, Avelar sugiere que *el sistema económico del capitalismo avanzado y su oferta de la abundancia de mercancías va de la mano con las intenciones del gobierno de facto*: “En América Latina la introducción de esta nueva etapa del capital fue precisamente el papel epocal que jugaron las dictaduras [...] vale la pena recordar la frase de Eduardo Galeano: se torturó al pueblo para que los precios pudieran ser libres” (Avelar 2000: 315).²³ Paralelamente, Garramuño ha puesto

²² De hecho, en la misma teoría debordiana, el espectáculo difuso marca una suerte de continuidad con el espectáculo concentrado. Como veremos más adelante en este capítulo, las tecnologías de control presentes en éste también se visibilizan e incluso se intensifican en aquel.

²³ Simonetta Falsaca Zamponi ha identificado cómo en el contexto de la dictadura de Mussolini, el espectáculo concentrado se basa en los mismos dispositivos de la cultura de consumo y busca imponerse

en relación la noción de la pérdida de lo real que ocurre en las dictaduras del Cono Sur a partir de la década de los 70 con la idea de la opacidad de la experiencia propia de la modernidad. Señala que la crisis de la experiencia en el capitalismo avanzado se perpetúa y se exagera dentro del clima de un gobierno violento y represivo:

“La existencia en la modernidad se caracteriza por una disolución cada vez más dramática de la experiencia, que se agrava a cada paso por la radical devastación provocada por la violencia histórica – la cual, durante los años setenta y ochenta, se intensificó precisamente en el Brasil y la Argentina en el contexto de sus respectivas dictaduras militares” (2009: 34).

De ahí que en la obra más tardía de nuestra escritora, - el período de la vuelta a la democracia en Uruguay y el exilio de la autora en España, - es posible detectar las mismas inquietudes por la creciente opacidad de la experiencia que se experimentaban en la época de la dictadura. En este corpus de textos se identifica un nuevo tipo de control, más insidioso, sobre los cuerpos que en el espectáculo concentrado; la mercantilización del mundo. Es una forma de control que se arraiga en el principio de la seducción mercantil más que en el concepto foucaultiano de la disciplina, como era el caso del espectáculo concentrado.²⁴

III. 2 El fetichismo de la mercancía: la sociabilidad cosificada

“Estos personajes sufren la condición [...] espectral que tienen ciertos hombres y mujeres, incapaces de imbricarse en su medio; fantasmas sí, pero de carne y hueso” (Benedetti 1969: 6).

Esta cita viene de una reseña de Benedetti de *Viviendo* (1968), el primer libro publicado de Peri Rossi. El escritor detecta en los personajes del texto una suerte de

y reemplazar esta cultura con una política que se vende a su público a modo de una relación entre productores y consumidores: “The proliferation of fascist images and sounds and the regime’s monopolization of public spaces occurred in an era of new consumption trends and commercialization, an age of a developing market economy and emerging means of technological reproduction [...] The regime’s political apparatus was mobilized in the construction of a fascist spectacle that exploited the principles and drives underlying consumption” (1997: 185 -6).

²⁴ Sin embargo, el presente capítulo también volverá a los textos anteriores a los años 80 para demostrar que las articulaciones del espectáculo difuso también estaban presentes, aunque de forma menos explícita, en estos tempranos textos.

existencia apagada, anestesiada, regida por la contemplación por encima de la interacción, de la parálisis por encima de la actividad, por una suerte de extrañamiento con su entorno. La descripción de esta condición fantasmal,²⁵ alienada, fosilizada, purgada de auténticas emociones, se podría leer en relación con la siguiente frase de Marx: “La relación social determinada existente entre los hombres adopta la forma fantasmagórica de una relación entre cosas” (1995: 22). Propongo que el letargo y la condición espectral que identifica Benedetti en la escritura de Peri Rossi, también se podría leer en relación con la tesis marxista de la reificación de las relaciones sociales bajo el sistema económico capitalista que hemos visto en la introducción. Según dicha teoría, debido a la dinámica de división del sistema laboral, la mercancía deja de ser una *cosa* y se convierte en una *relación social*; la relación entre el labor para el uso y el labor para el intercambio. Ortiz identifica cómo este momento de cambio en la lógica del capitalismo, cuando el valor de uso de la mercancía cede lugar al valor simbólico, el “sign value” llega a ser portador de códigos de sociabilidad:

“El consumo se funda, hoy, en la ‘inutilidad’. Los objetos son portadores de un valor ‘sacro’ (diría Durkheim), y simbolizan comportamientos y distinciones sociales. En su ámbito, los individuos construyen sus identidades, comparten expectativas de vida, modos de ser. El mercado es, por lo tanto, una instancia de socialización [...] El consumo se revela, así, como una institución formadora de valores y orientadora de la conducta; genera una ética específica, al desplazar los principios de la esfera del gran arte y de las culturas populares” (1996: 124).

Esta colonización de las comunidades humanas por la lógica propia de las cosas se aborda en *La noche de Dostoievski*. El lenguaje de la compra y venta ha penetrado a tal punto la sociabilidad humana que el protagonista, al dialogar con la mujer que desea, no puede evitar “la desagradable sensación de que estoy tratando de venderle algo” (135). En *Indicios pánicos*, se parodia esta sociabilidad post-moderna, a partir del cual hasta el reino de las emociones se empieza a cosificar. Incluso el sentimiento más efímero, - la felicidad, - se convierte en una mercancía, un pseudo-objeto que se intercambia a modo de transacción: “Ella me ha entregado la felicidad dentro de una

²⁵ La condición del fantasma reaparece en *La última noche de Dostoievski*, en relación con la alienación del sujeto moderno que circula dentro del espacio urbano postmoderno: “los andenes, por la noche, con sus luces de neón y sus anuncios de películas americanas, parecen un refugio nuclear, donde pálidos, por la falta de oxígeno, fantasmales, deambulan los últimos sobrevivientes de la hecatombe de la civilización pos-industrial” (131).

caja [...] Cuando desprendí el papel, noté que en la etiqueta venía una leyenda: *Consérvase sin usar*. Desde ese momento tengo la felicidad guardado en una caja” (39). Del mismo modo, en ‘Instrucciones para bajar de la cama’, parte de la colección *El museo de los esfuerzos inútiles*, la narradora observa cómo la sociabilidad ha cedido lugar a la lógica de la mercancía: “se relacionan entre ellos, como si yo fuera un objeto más, una lámpara o un armario” (100).

Aislados y alienados entre sí debido a la mediatización de las cosas y de la tecnología, la relación inter-subjetiva se desarrolla muchas veces a partir de la distancia. En ‘Sesión’, también de *El museo de los esfuerzos inútiles*, se escenifica la conversación del narrador con su psicoanalista. La relación entre los dos personajes se desarrolla no sólo a base de la mediatización técnica y la distancia física que esto implica, sino también a base del lenguaje alienador del profesionalismo, que no da lugar al acercamiento humano genuino. Con el surgimiento del psicoanálisis como institución lucrativa, los sentimientos humanos literalmente se convierten en objeto de comercio. En ‘Desastres íntimos’, del volumen del mismo título, las relaciones profesionales se convierten en un modo de aislar a los individuos y a los cuerpos. La interacción con el psicoanalista se rige por la depersonalización, la superficialidad, la distancia, e incluso la higiene: “No había tiempo para conocer nada, ni a nadie: había que guiarse por las apariencias, todo era cuestión de imagen [...] Cuando no se tiene un buen amante, es necesario tener un buen psicoanalista: igual que un buen abogado, o un buen dentista. Por cuestiones de higiene” (46).

Paralelamente, Debord lamenta que el espectáculo “es lo opuesto al diálogo” (1995: 44), y acusa a los mecanismos del espectáculo de imposibilitar la comunicación humana genuina, y de mantener a los individuos bajo la sombra del aislamiento, la soledad y la alienación. Describe cómo el movimiento del espectáculo “equivale al distanciamiento de los hombres entre sí” (1995: 44). Ortiz ha señalado “la deslocalización de las relaciones sociales” (1996: 67) en la actualidad. Efectivamente, las relaciones sociales del espectáculo adquieren la forma de una relación entre productor-consumidor; una relación desterritorializada y despersonalizada. Esto se ve en ‘Desastre íntimos’, cuando Patricia empieza a sentirse como una consumidora-niña. Se sugiere que los fabricantes activamente crean a sus consumidores según la forma que toma la mercancía: “Los asesores de publicidad de la empresa donde ella trabajaba solían decir que había que tratar a los consumidores como si fueran niños [...] ¿Ella era

una niña? ¿Qué el tapón de la maldita botella no se abriera significaba que algo había fracasado en su sistema de aprendizaje?” (43).

Incluso el sexo, el acto más háptico, más íntimo de la sociabilidad humana, el máximo exponente del acercamiento encarnado de individuos, se invade por el reino de los objetos. La violación de la muñeca de Alicia (118) de parte de los primos varones en *El libro de mis primos* pone en escena esta mediatización de las relaciones corporales humanas por el mundo de lo ‘no viviente’. El episodio actúa como una parodia macabra del sexo en un período marcado por el triunfo del objeto por encima de lo humano. Paralelamente, en ‘Desastres íntimos’, la protagonista reflexiona acerca de cómo las mercancías y los accesorios del sexo toman precedente por encima del mismo acto sexual: “En los últimos años, en lugar de un coito a pelo seco, muchas personas preferían deleitarse con una gama de ligueros, bragas, sujetadores, arneses que excitaban la imaginación” (49). Todo contacto entre individuos está regido por la mano deshumanizante del objeto. La protagonista asocia el acto de abrir el tapón de una botella de lejía con sus experiencias sexuales escenificando cómo “human relations assume the logic of commodity circulation” (Worrell 2009: <http://>): “Nerviosamente, pensé que no tenía tiempo para buscar las zonas rayadas del tapón, como ninguno de sus amantes había tenido tiempo para buscar sus zonas erógenas” (42).

Del mismo modo, en *La última noche de Dostoievski*, el protagonista pone en par la gratificación sexual y la utilidad de la mercancía: “Me gustan los autos veloces, y las mujeres de orgasmo lento” (91). Además, son las mismas máquinas del casino, los objetos inanimados a través de los cuales literalmente circula el dinero, que se convierten en objeto de deseo sexual del protagonista: “No veo la hora de estar a solas con una máquina tragaperras (como si fuera una amante), acariciarla, seducirla, oírla cantar, hundirle monedas como balas, despojarla, humillarla, violarla” (16). Por otro lado, las mujeres de carne y hueso se tratan como mercancías, con valor de uso y de intercambio. La máxima exponente de eso sería la prostitución, que el protagonista describe en términos de compra y consumo: “Se pueden comprar [...] en cómodos hoteles, en elegantes cafeterías, en higiénicas saunas, en asépticas salas de masajes; se pueden encargar por teléfono, por mensajero, por correo y por televisión” (64).

Por otra parte, la obra de nuestra autora no sólo aborda la condición de la mercancía como instancia de sociabilidad, sino también señala cómo los individuos representan diferentes papeles a la hora de interactuar. Marshal Berman ha identificado la división del sujeto contemporáneo entre un ser social y un ser privado, y la creciente

obligación de adoptar diferentes tipos de subjetividad según la lógica la situación. En ‘Desastres Íntimos’, se escenifica esta refracción de identidades debido a la multiplicidad de los espacios sociales que los individuos deben habitar:

“En el trabajo, hasta las cinco de la tarde, volvía a ser una mujer independiente y sola, una mujer sin hijo, una empleada eficiente y responsable [...] Patricia tenía la impresión de que, para los jefes de la empresa, la vida doméstica no existía. O creían que sólo la gente fracasada tenía vida doméstica” (43).

En ‘Simulacro’, que aparece dentro de la colección *El museo de los esfuerzos inútiles*, las emociones de Patricia son mediatizadas por la tecnología: “Según los datos, Patricia era incapaz de amar [...] Su computadora de bolsillo inmediatamente confirmó: Incapaz de amar” (62). El personaje desempeña una eterna representación de sí misma capaz de imitar los gestos de los sentimientos apropiados en un momento dado, vaciados de sinceridad: “Patricia había aprendido todos los gestos y los poses del amor, de la bondad, del afecto, de la pasión, de la ternura, y los realizaba perfectamente, pero eran como un ritual, los pasos, las figuras de una danza tradicional, no revelaban nada interior” (62-3). Siguiendo esta línea de pensamiento, Ferrer ataca a la sociedad de la del espectáculo por su sistemática destrucción de modos de comunicación anteriores: “La sociedad ‘comunicacional’ es una lengua franca que debilita modos de sentir anteriores y descalifica, por principio, a la comunicabilidad humana misma [...] Y esto excede a todo recurso que desdeñe la experiencia vivida, la actividad conversacional y la socializad espontánea” (1995: 16)

En *El amor es una droga dura*, el proceso de autoconstrucción que experimenta Patricia en ‘Simulacro’ se invierte, y Javier empieza a desear crear a su amada, mientras la mujer real progresivamente le deja de gustar:

“Podía representarse a Nora de diversas maneras, pero ¿tenía que elegir la que más le gustaba a él o la más real? [...] Era, hasta cierto punto, su personaje. Por eso, a veces, algunas palabras pronunciadas por la Nora real lo disgustaban: sin saberlo, ella se apartaba del guión de su imaginación” (119).

De este modo, los textos de Peri Rossi subrayan, de forma crítica, las nuevas figuras de sociabilidad que surgen en la era del consumo y de la tecnología, y ponen en

escena una suerte de distanciamiento y degradación en la comunicación humana a manos de dichos fenómenos.

III. 3 El fetichismo de la mercancía-imagen

“If in the commodity-form ‘a definite social relation between things’ assumes ‘the phantasmagoric form of a relation between things’ (Marx), in spectacle it assumes a relation between images. (In spectacle even alienation is turned into an image for the alienated to consume; indeed, this may stand as a definition of spectacle). This is why for Debord and others spectacle represents the very nadir of capitalist reification: with ‘capital accumulated to such a degree that it becomes an image’ (Debord).” (Foster 1991: 83)

En esta cita Foster detecta una nueva etapa del espectáculo, - la dictadura de la imagen, - que va a ser central a la escritura de Peri Rossi. Antes de entrar en un análisis de cómo este tema resuena en la obra de nuestra escritora, conviene esbozar una breve introducción acerca de cómo funciona la lógica de la imagen en el espectáculo según los teóricos. Hemos constatado cómo, dentro de la lógica del fetichismo de la mercancía desarrollada por Marx, la sociabilidad humana se desenvuelve según las reglas propias de las cosas. Pero Debord trae a colación una novedad teórica; la idea que las relaciones entre los hombres se mediatizan ya no a través de las cosas, sino a través de las imágenes. Efectivamente, otra de las preocupaciones centrales que se dilata por la obra de nuestra autora es el miedo de la sobresaturación de *imágenes* producidas por los medios técnicos y los masivos y sus consecuencias para las maneras de pensar el cuerpo, la identidad, la sexualidad y la sociabilidad en sus textos. Edward Ball describe esta transformación en el carácter de la mercancía. Lo que era un objeto concreto con valor monetario que responde a un valor de uso, dice, se convierte en imagen, un significante efervescente, con un valor puramente simbólico:

“Connected to this ubiquity of commerce is the notion of the image-centric nature of exchange. The commodity used to be a material thing; now it is a spectacular event. The spectacle is the commodity that has left its material body on earth and risen to a new ethereal presence. One does not buy objects; one buys images connected to them. One does not buy the utility of goods; one buys

the evanescent experience of ownership. Everywhere, one buys the spectacle” (1987: 28).

El mismo Debord retoma la preocupación marxista por la inversión de la vida vivida, según la cual los objetos se tratan como sujetos (activos y autónomos) y los sujetos se transforman en objetos (pasivos), y descubre una nueva dimensión: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (1995: 40). Efectivamente, en sociedades capitalistas en las cuales todas las necesidades primarias son satisfechas, había que inventar una nueva industria para perpetuar los ciclos de capital, estimular el consumo y activamente crear necesidades. El resultado es lo que Adorno acuñó como ‘la industria cultural’ para referirse a la producción de mercancías culturales a través de la media. Las mercancías-objetos se sustituyen por mercancías-imágenes, cuyo valor de intercambio se separa cada vez más de su valor de uso. Debord describe esta nueva etapa del capitalismo como el momento cuando se inventa un “adorno indispensable de los objetos hoy producidos” y detecta “una multitud creciente de imágenes-objetos” (1995: 43).

En los textos de Peri Rossi, las relaciones de los personajes rara vez se experimentan de forma directa, siendo constantemente expuestas a la mediatización de las imágenes dominantes propagadas por la cultura fotográfica y televisiva. El encuentro con el otro está monopolizado por el nuevo orden de lo visual y la estetización de la vida y las relaciones humanas se ven compenetradas por una suerte de escopofilia, un fetichismo de lo ocular, de lo contemplativo. De esta manera cualquier sentido de comunidad, tal como previamente se había entendido, se corroe. Como subraya Debord, “Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico” (1995: 44).

Debord advierte que las condiciones de alienación y reificación *se exacerbaban con la infiltración generalizada de la técnica y los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana*: “El aislamiento funda la técnica, y el proceso técnico aísla a su vez. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las muchedumbres solitarias” (1995: 47-8). Las condiciones de producción contemporáneas facilitan e incluso exigen la infiltración de la técnica y la media en la vida cotidiana. En este sentido, las relaciones sociales no sólo reflejan esta visión irreal

del mundo, sino que esta instancia de irrealidad se ha objetivado y ha llegado a ser la única manera posible de percibir el mundo: “El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una *Weltanschauung* que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado” (Debord 1995: 39). Cray sigue a Debord para delinear cómo la alienación y la separación de individuos creadas por las condiciones de producción y consumo capitalista *se agudizan y se agravan* considerablemente con la introducción de los medios técnicos en la vida cotidiana:

“Debord insists that spectacle is [...] the development of a technology of separation. It is the inevitable consequence of capitalism’s “restructuring of society without community [...] Spectacle is not primarily concerned with a looking at images but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize and separate subjects” (2002: 74).

En *El libro de mis primos*, los deseos más corporales no pueden existir sin la interjección de la pantalla televisiva. La relación amorosa tiene lugar a la sombra de una película de acción y violencia banalizada: “Aurelia, confíesalo, pies preciosos que me como entre la hierba el crepúsculo de los televisores” (138) (...); “la señora Peal continuaba desenmascarando monstruos/ irónica y elegantemente/ aplicando golpes de karate/ tú y yo nos abrazábamos cada tarde” (145). Del mismo modo, en el relato, ‘De hermano a hermana’ en *La tarde del dinosaurio*, el deseo está infiltrado por el lenguaje técnico de la fotografía:

“Din 21, 100 Asa, diafragma: 5.6; 60 de velocidad. Ella se ha fijado como una estampa, Din 21, estamos casados, cuando éramos pequeños jugábamos a estar casados, Asa 100, ya no es lo mismo, mamá se ha enojado junto a la verja, apertura 5,6 ¿cómo abrirá ellas sus piernas?” (23).

La vivencia directa, material, corpórea se usurpa por la experiencia abstracta, fragmentada, mediatizada, anestesiante de la técnica. Se contempla al otro a través del marco permanente de la tecnología; un “perverse voyeurism” según Olalquiaca que encuentra su única intensidad en “the ultimate splitting of desire and the body” (1992: 17). En *El amor es una droga dura*, el acto sexual se sustituye por una sesión

fotográfica, en la cual Javier llega al orgasmo a través de la mediatización de la cámara, sin haber ni siquiera tocado el cuerpo de Nora.

En *La nave de los locos*, el deseo sexual de Equis está doblemente mediatizado en el episodio de su contemplación de la violación cinematográfica de Julie Christie, no sólo porque el episodio se proyecta en la pantalla, sino también porque el violador es un robot. La única relación erótica posible para Equis es con una estrella de Hollywood; un amor contemplativo, imaginario, lejano, mediatizado por la distancia de la tecnología. El cine es una de las técnicas de aislamiento, y separación que describe Cray, al ubicar a los cuerpos en un espacio reducido, que, a pesar de su cercanía física, encierra a cada cuerpo en la contemplación solitaria. El episodio demuestra cómo el cine reemplaza la vida vivida por la contemplación de un mundo de fantasías. Al contemplar al mundo immaculado, incorpóreo, de Julie Christie, Equis, paradójicamente, sufre las consecuencias físicas de su estado sedentario:

“Los años que le faltan hasta entonces, Equis quisiera pasarlos sentado en la butaca del cine Rex [...] contemplando, con detrimento de su coxis [...] las evoluciones de Julie Christie en la pantalla, lugar donde estará a salvo, siempre, del paso del tiempo, de la celulitis, el cáncer” (22).

El espectáculo toma su forma más aguda cuando se describe la escena de violación de la actriz por un robot (23). El acto sexual, (el acto de la pérdida de las fronteras entre un ser y otro según George Bataille), se deshumaniza, dado que es la violación de una actriz hollywoodense (signo de la irrealidad de las imágenes dominantes) por un robot (metáfora de la transformación del hombre en objeto), contemplado a distancia por un espectador de cine. A Equis, en tanto espectador pasivo, le genera deseo erótico esta escena no sólo ficticia, sino también constituida de las fantasmas distanciadas, intocables e irreales de la pantalla.²⁶ Efectivamente, su deseo

²⁶ La descripción de Olalquiaca de los mecanismos psicológicos de la pornografía es productiva para aclarar cómo la alienación del individuo se exagera en la contemplación de imágenes, precisamente porque el espectador está sujeto al mismo proceso de reificación que el objeto pornográfico: “In pornography, the boundaries between what is being watched and who is watching barely exist: performance and spectator fuse into one. In a twist of ironic perversion, the anonymity that is necessary for the total release of the imaginary also effaces the viewer’s identity. Thus, the pornographic spectator is subjected to a reification similar to that of the pornographic object: both cease to be individuals in order to perform as the figures of a libidinal mechanism. Technological voyeurism leads to a similar suspension of the self, realized in its case for the sake of imagery. Fulfilled by a compulsive repetition that ultimately saturates the libidinal need, pleasure is attained precisely where conventional reality and simulacra (reality and fantasy in pornography) become indistinguishable” (1992: 6)

aumenta justamente porque las fronteras entre realidad y simulacra se empiezan a desvanecer: “Solo y anhelante, escuchando su propia respiración amplificada por el resuello de la máquina excitada; solo con el temor de que sus propias fantasías aparezcan ahora en la pantalla” (23).

En ‘La playa’, que aparece en *La última tarde del dinosaurio*, el acto de tomar fotografías de parte de una pareja de turistas se escenifica como una especie de asesinato del paisaje:

“Reconfortados por la lana, miraron el mar y el estallido de sol que se desangraba en el horizonte. Enfocó a distancia y disparó sobre el sol. Lo mató instantáneamente. Satisfecho, rebobinó. «Ha sido un crimen perfecto» – dijo ella. «No, querida, un trabajo un poco sucio: algunas manchas de sangre estropean la fotografía.» Crímenes de éstos pueden comprarse muy baratos en todas las tiendas donde venden postales, pero uno siempre tiende a ejecutarlos por sí mismo [...] El sol se puso un poco más rojo [...] Ya había dado muerte a varios paisajes” (28-9).

El episodio corrobora la afirmación de Susan Sontag: “The camera makes everyone a tourist in other people’s reality, and eventually in one’s own” (1979: 81). Sontag subraya el proceso de distanciamiento y extrañamiento que ocurre respecto al entorno inmediato, que se convierte en una experiencia estética con el uso de la técnica fotográfica. El sujeto que usa la cámara adopta una perspectiva voyeurista; como el turista, contempla la realidad desde ‘un afuera’, desde atrás del dispositivo. Esta mirada exocéntrica contribuye a la estetización de la experiencia y de las relaciones con los demás, que se empiezan a vivir a distancia. La referencia a la muerte escenifica cómo la técnica implica una negación de la experiencia inmediata, que se disuelve en la respiración artificial de la vida representada. Roland Barthes interpreta la fotografía como una forma de dar muerte al referente: “la Photographie [...] représente ce moment très subtil ou [...], je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors un micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre” (1995: 30). Este mismo proceso se describe en ‘Los trapecistas’, que aparece en la colección *Indicios pánicos*. El narrador medita acerca de su amor por una amante desaparecida perseguida por la policía. Ella sobrevive a través del reino muerto y fosilizado de las fotografías. Ocupa este lugar ambiguo entre la presencia y la

ausencia, el objeto y el sujeto, el lugar del verdadero “spectre”, que describe Barthes: “De pronto fuiste una instantánea, un pedazo de cinta que se impresionó con la luz de tus ojos tu perfil” (66). Esta actitud aparece en *El amor es una droga dura*. La técnica fotográfica es responsable por la creciente opacidad de lo real, por la pérdida de cierta inminencia en las relaciones humanas. Al reproducir el referente siempre se produce una negación de la vida vivida, un hiato entre la experiencia original y el trazo de dicha experiencia que se visibiliza en la fotografía: “Se trataba de que la fotografía no era, no podía ser, la vida misma, y que el acto de atraparla en un trozo de celuloide resultaba parcialmente fallido” (21).

Paralelamente, en *La nave de los locos*, el astronauta lamenta la imposibilidad de compartir su experiencia de aterrizaje sobre la luna porque la televisión crea un desfase con las emociones humanas y las múltiples sutilezas de la realidad. Hay una suerte de hiato entre el suceso original y el trazo infiel de esta experiencia que se materializa en la pantalla: “Lo que más sorprendía a Gordon era que toda aquella gente que lo había acompañado, a través de la pantalla y por los platinados pozos de la luna [...] pudiera continuar viviendo del mismo modo, sin esa nostalgia, sin ese deseo que lo dominaba a él” (103-7).²⁷

III: 3 La identidad en la sociedad del espectáculo

La obra de Peri Rossi no sólo explora cómo las relaciones inter-subjetivas se corroe dentro de una comunidad regida por la imagen mediática, sino también abarca las formas en que la identidad individual se pone en crisis frente a estos procesos. Es decir, no sólo las relaciones inter-subjetivas son gobernadas por la lógica propia de las cosas y las imágenes, sino la autoconstrucción del propio 'yo' está plagada por el discurso del espectáculo. Veremos en el presente capítulo instancias en que la construcción de la identidad se influye por las industrias mediáticas y el mercado de consumo, y cómo se produce una constante apelación a una instancia externa y ficticia para elaborar una identidad propia.

²⁷ García Canclini percibe esta nostalgia por la experiencia encarnada e identifica “nuevos vínculos electrónicos, invisibles, que reconstruyen de un modo más abstracto y depersonalizado los nexos entre los habitantes, al mismo tiempo que nos conectan con la simbólica transnacional” (1995: 88). Al poner el sujeto en comunicación con lo lejano, con lo global, pierde contacto con su alrededor inmediato.

Lefebvre detecta que en la sociedad *massmediatizada*, los sujetos vivos se identifican y hasta se interactúan con imágenes que contemplan a distancia. De este modo, hay un desajuste entre las fantasías y sueños que circulan en ese espacio sobrevisualizado y sus propias realidades, hechas banales a la sombra de imágenes idealizadas. Cada instrumento de seducción se emplea para tentar a los sujetos con dobles de sí mismos, con sus poses sonrientes y sus existencias idealizadas. Estas imágenes corresponden a ‘necesidades’ que las mismas imágenes han forjado. Los cuerpos se evacúan fuera de sí, se vacían de vida. Se aparta cualquier deseo que no pueda satisfacerse en la gratificación instantánea y unidimensional del consumo de imágenes y la adquisición de abundancia de mercancías que prometen conseguir y concretizar la vida de sueños que se venden en dichas imágenes:

“Les corps vivants, ceux des ‘usagers’, saisi dans l’engrenage des parties de l’espace le sont aussi par des analogons, en termes philosophiques: des images, des signes et symboles. Transportés hors de soi, transférés, les corps vivants se vident par les deux: appels, interpellations, sollicitations multiples proposent aux corps vivants des doubles d’eux-mêmes, enjolivés, souriants, heureux; et les évacuent dans la mesure d’ailleurs elle contribue à façonner. L’entrée des informations, les arrivées massives de messages recontrent ce mouvement inverse: l’évacuation, au sein même du corps, de sa vie, de son désir. Il n’est pas jusqu’aux bagnoles qui ne fonctionnent comme analogons: a la fois extension du corps et maison ambulante qui accueille ces corps en dérive. Les mots, la dispersion des fragments du discours ne suffiraient pas, sans les deux et l’espace existant, à ce ‘transfert’ des corps” (2000: 118)

En el sistema capitalista, la sociabilidad está basada no sólo en la alienación entre un sujeto y otro, sino también en la alienación del sujeto de sus propias necesidades y actividades. El individuo se busca a sí mismo en las imágenes falsificadas propagadas por los medios masivos de comunicación se identifica con los fantasmas de este no lugar. Debord describe el mismo proceso:

“Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo

representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas” (1995: 48).

Según Debord, las nuevas tecnologías de la representación han incrementado de tal manera el alcance del espectáculo que han culminado en la saturación completa del mundo con imágenes. En lugar de formar un espejo de la sociedad, pintan mundos utópicos e inexistentes. Debord imagina el espectáculo como una presencia totalizadora de la cultura de consumo y una sobre-acumulación de las técnicas de difusión masiva de imágenes, hasta tal punto que ha desembocado en el triunfo de la irrealidad, que no es un suplemento de la realidad sino que constituye “el corazón del irrealismo de la sociedad real” (1995: 41). La alienación de los individuos se exagera porque los mundos de fantasía propagados por el espectáculo, - justamente porque son irreales, - quedan siempre fuera de alcance, imposibles de imitar, de tocar, de poseer. Se crean ‘necesidades’ y deseos de mercancías que nunca pueden satisfacerse porque los individuos aspiran a convertirse en las imágenes *de este otro mundo* sintético que contemplan a distancia. En la exhibición de la mercancía, se crean deseos, fragmentos de un potencial utópico que se remiten a una realidad no existente. Las imágenes-mercancías crean una necesidad al presentar “seudobienes a codiciar” (Debord 1995: 63). Ofrecen mundos imaginarios e imposibles y ni bien adquiridas estas mercancías muestran su propia obsolescencia, dado que los ciclos de la moda valoran únicamente la novedad.

‘El rugido de Tarzán’, cuento que aparece en *El museo de los esfuerzos inútiles*, escenifica este proceso a través de lo cual un sujeto elabora su identidad basada en la leyenda cinematográfica de Tarzan. El personaje es un actor jubilado de Hollywood, que es incapaz de separar su propio ser del personaje que interpretaba. El relato se despliega habilidosamente en dos versiones de la realidad; los delirios hiperbólicos de Johnny Weissmuller que se cree Tarzán; y la vida degradada y banal del personaje real, lejos ya del glamour hollywoodense. El hecho que Johnny extrae su identidad de un ‘fotograma’ muestra hasta qué punto la vida vivida ha sido suplantada por el reino de la representación y las imágenes de las industrias culturales. Se produce un doble *mise en abyme*, dado que el paisaje del fotograma se revela como escenografía falsa y sintética: “Era la copia a todo color de un viejo fotograma de a selva de la prefabricada jungla de Toluca Lake, con sus montañas de cartón, sus baobabs de papel pintado y sus piscinas

convertidas en lagos llenos de pirañas” (38). Hay un permanente cruce entre las imágenes exóticas de la jungla y la topografía urbana y artificial de Estados Unidos:

“En la película, él volvía a lanzar su largo, agudo y penetrante grito [...] un grito que ululaba como las sirenas de los paquebotes del Mississippi, que batía alas como los pájaros azules de Nork-Ford, que atraía a las salamandras de los pantanos de West-Palm [...]. Johnny gritó; gritó en la ladera el sofá forrado de piel de bisonte, y la cabeza del ciervo, en la pared” (40).

Hasta los muebles del personaje exhiben su deseo de reproducir artificialmente la selva tropical. Johnny construye su subjetividad a partir de lo que *no* es, frente a este mundo de imágenes intocables, efímeras e incorpóreas, que activamente contribuyen a su terrible alienación. En la última escena del cuento, el grito de Tarzán se transpone sobre el grito desesperado y deprimido de Johnny Weissmuller. El personaje ya no es capaz de distinguir entre el mundo de fantasías producidas por Hollywood, y el paisaje invadida por los sueños fantasiosos que *es* Hollywood:

“El grito de un humilde recepcionista de Caesar’s Palace de Las Vegas, su último empleo, y por un momento pensó que Jane acudiría [...] que correría entre los anuncios de *pornfilms* y de cigarrillos Buen Salvaje Americano hasta el humilde apartamento” donde un “anciano llamado Johnny Weissmuller no dejaba dormir a los vecinos con sus gritos” (40).

El mundo de ensueño de Hollywood ya no es un suplemento de lo real, sino que ha usurpado la vida concreta y material. El cuento pone en escena la negación de la subjetividad frente a las imágenes utópicas de un mundo falsificado ²⁸ y demuestra el desajuste entre las imágenes dominantes e idealizadas de la industria de sueños de los medios masivos de entretenimiento y la vida real, hecha banal a la sombra de estas fantasías. Este proceso de *méconnaissance* propia de la construcción identitaria desde una perspectiva psicoanalítica²⁹ *se exacerba y se intensifica* en la cultura massmediatizada porque el

²⁸ “[The spectacle] converts direct experience into a specular and glittering universe of images and signs, where instead of constituting their own lives, individuals contemplate the glossy surfaces of the commodity world and adopt the psychology of a commodity self that defines itself through consumption and image, look, and style, as derived from the world of the spectacle. Spectators of the spectacle project themselves into a phantasmagoric fantasy world of stars, celebrities, and stories” (Best & Kellner 2013: http).

²⁹ “The look consistently attributes to the self what is exterior and other, and projects onto the other what belongs to the self” (Silvermann 2004: 3).

sujeto no sólo se mimetiza con lo que es exterior a sí mismo, sino se identifican con imágenes irreales. En *La última noche de Dostoievski* el protagonista imagina su vida en términos de una telenovela romántica: “Podría protagonizar un culebrón de seiscientos episodios hasta el final feliz de la boda. ¿Con quién me casaré? [...] Lucía está casada. ¿Habría sido paciente suyo, el marido? ¿La terapia terminó en boda? *Continuará.*” (132). Como reconoce García Canclini, “Desaparece la disputa por la identidad porque no existe un discurso en relación con algo que se postule como realidad propia: apenas la sucesión desordenada de imágenes del videojuego, sin referencias externas a la seudonarración visual” (1995: 181-3). Olalquiaga argumenta en una línea lacaniana para describir cómo la identidad de sujetos contemporáneos se forja en el espejo distorsionado del mundo fabricado por los medios masivos. La identidad se convierte en una mercancía más; algo que se puede comprar y descartar a voluntad: “Technological images have become the mirrors in which to look for an identity. Characterized by proliferation and consumptiveness, these ready-made images are easily interchangeable. Like all commodities, they are discardable identities” (2002: 4). Esta descripción resuena particularmente en una escena de *La nave de los locos*, en la cual Equis extrae su identidad y toma su nombre de un cine destruido, cuando encuentra la letra X, el resto del rótulo del cine, en un baldío de la ciudad (26). Otra vez vemos este proceso de la negatividad de la identidad, tejida a partir de lo que *no* es: las imágenes huecas e incorpóreas de la gran pantalla. Su nombre, X, condensa la idea de la vacío, del anonimato, de la imposibilidad de significar. En este momento de hypostatización, Equis alimenta su autorretrato a partir de identidades descartables que encuentra en el mundo tinteado e immaculado de la fantasiosa fábrica de sueños hollywoodense.

Baudrillard describe: “The simulacrum is never that which conceals the truth - it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true” (1998: 151). Mientras que en *La sociedad del espectáculo*, Debord insinúa que hay una realidad subyacente que es más profundo de la apariencia externa y observable, Baudrillard propone su modelo de la ‘hiperrealidad’ en el cual el objeto real ha sido reemplazado por los *simulacra*, es decir, la cultura mediática que crea la realidad percibida. Sostiene que la realidad palpable y concreta de antaño, la *zoe*, o la vida desnuda, el estado de la sociedad auténtica, se ha esfumado por debajo de las capas de irrealidad tecnológica. Estamos en un momento, según Baudrillard, en que sólo existen los residuos de lo real; un vacío, un espejo distorsionado que refleja nuestras propias muecas y mentiras. La imagen determina lo real, hasta tal punto que ya no es posible pelar las láminas de

representación para llegar a un original.³⁰ En *La nave de los locos*, la identidad de Lucía, que trabaja en un cabaret, también se construye a partir de los medios masivos como en el caso de Johnny Weissmuller, pero en este caso, desaparece la identidad original, anterior al disfraz, a la imitación. Predomina la máscara, el travestismo, el simulacro, una serie infinita de espectáculos que consume la experiencia primaria:

“Alcanzó a ver, en un número de conjunto a Lucía, vestida de varón, con chistera (sobre sus cortos cabellos rubios), corbata y pantalones muy anchos, que flotaban, imitando a Charlotte Rampling en *Portero de noche*, quien imitaba a Helmut Berger en *La caída de los Dioses*, quien imitaba a Marlene Dietrich en *El ángel azul*. Siendo, entonces, Marlene Dietrich, el origen y el desenlace de toda simulación” (190-1).

En *El amor es una droga dura* también se visibiliza esta nueva etapa del espectáculo, en la cual el referente real ya no existe y la representación toma completa precedencia por encima de la realidad. La vida pública se desenvuelve según una constante necesidad de actuar, de parecer: “La ciudad era una gran loba hambrienta, y deglutía, consumía vorazmente objetos y personas. Para conservar la fama y mantener el prestigio, era necesario estar, representar, parecer. Cualquiera de estas formas era más importante que el ser” (55). La artificialidad se convierte en la norma de comportamiento socialmente aceptable y los individuos se tienen que conservar como si fueran productos vencibles. Incluso los nortes de referencia, los paradigmas de conducta, el lenguaje y el pensamiento proceden cada vez más de imágenes falsas de los medios. Cuando Nora le ofrece a Javier una pastilla, promoviendo los aspectos benéficos del mismo, tiene la sensación de ver “un anuncio de televisión” (190). En repetidas ocasiones Javier es incapaz de verle a Nora sin pensar en una actriz, en el simulacro de su ser: “Serían varias Normas diferentes, cada cual interpretando perfectamente su papel. Como el armario de una actriz” (192); (...) “como si fuera una

³⁰ Foster, leyendo a Baudrillard concuerda con esta idea: “spectacle works as a simulated reality, a total illusion, a set of effects that consumes the primary event” (1999: 80). El cine hollywoodense no sólo produce el vaciamiento del cuerpo, la desmaterialización del sujeto, la discontinuidad de espacio y tiempo a través de un ojo mecánico, sino también crea una mitología propia, un *starsystem* basado en fantasías sociales y pura visualidad que sobrevive precisamente a raíz de su falta de base en la realidad. Como dice Benjamin acerca del cine, “Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (1994: 25).

actriz que repite un diálogo” (114).

En *El libro de mis primos*, se describe cómo Margarita adquiere una identidad a través de una actriz que interpreta otro personaje ficticio: “se parece Greta Garbo haciendo de Margarita Gautier” (171). Lo mismo ocurre en ‘Miércoles’, en lo cual el narrador ya no es capaz de percibir la realidad sin el filtro de referencias de los medios de comunicación masivos: “No sé por qué, pensé en una vieja actriz de segunda fila, retirada. Debe ser la influencia de la televisión” (137). Como observa Ortiz, “Estrellas de cine, ídolos de televisión [...] marcas de productos, son más que objetos. Se trata de referencias de vida” (1996: 88). Es el mundo artificial de las industrias culturales que activamente forja una manera de percibir lo real.³¹

Foster insiste en que la poderosa capacidad de seducción del espectáculo se arraiga, justamente, en la falta de cualquier base en la realidad:

“Spectacle operates via our fascination with the hyperreal, with ‘perfect’ images that make us ‘whole’ at the price of delusion, of submission. We become locked in its logic because spectacle both affects the loss of the real and provides us with fetishistic images necessary to deny or assuage this loss” (1999: 83).

‘Los refugios’, cuento que forma parte de *Los museos abandonadas*, retrata este mundo artificial, brillante y seductor, que rechaza el sufrimiento y encierra insidiosamente al espectador en un estado de pasividad:

“Casas hermosas, fascinantes, coches aparcados, muebles seductores, ropas, accesorios modernos, todo tan acreditado en atmósferas donde la belleza es insinuante, adormecedora, dulce, impensable, y los colores nos llaman a tibias experiencias y al orgasmo. Todo adornado como de fiesta. Superficies claras, colores fascinantes. Se dosifica. Paredes edulcoradas. Nunca un grito” (132).

Leer a Peri Rossi en paralelo con las teorías de Debord de alguna forma fuerza una relectura de estas mismas teorías. La perspectiva latinoamericana de la autora trae a

³¹ Olaquiaga señala este proceso de inversión extrema, en el cual se buscan las referencias identitarias en los seudo seres creados y difundidos por los medios masivos en vez de los paradigmas hallados en personas concretas que circulan en la realidad inmediata: “The principles of representation, which worked as long as a certain notion of reality could guarantee their secondary status – the real as a model for representation – have been overturned by a multiplication of images that has literally left no space for such distinctions [...] Simulation [...] is the establishment of a situation through intertextuality instead of indexicality. In other words, rather than pointing to first-degree references (objects, events) simulation looks at representation of them (images, texts) for verisimilitude” (1992: 6).

colación nuevas preocupaciones por la sociedad del espectáculo que no se contemplan en los escritos situacionistas europeos. A pesar del hecho de que la mayoría de los textos de Peri Rossi omitan marcos de referencias espacio-temporales específicos, en ‘La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias’ se indica cómo el advenimiento de la hiperrealidad se exagera en zonas en vías de desarrollo como es el caso de América Latina. Para ganar dinero, el padre del cuento de disfraza a su hija de una indígena norteamericana. Esto demuestra hasta qué punto las culturas periféricas se han convertido en simulacros, que a su vez han devenido objetos de consumo. La niña no sólo se disfraza de indígena, sino también como indígena que ni siquiera corresponde a la realidad de su continente. Precisamente, las fuerzas de desterritorialización significan que las imágenes dominantes del espectáculo, que ya de por sí no corresponden a ningún referente concreto, son completamente ajenas a las lógicas y culturas locales. Además, el cuento señala la unidimensionalidad de los medios masivos, que se pretenden globales pero eliminan aquello que consideran marginal: “Los diarios jamás traían noticias del país de donde venían, lo cual les pareció una falta de delicadeza” (51). Del mismo modo, *En la noche de Dostoievski*, se describe cómo las víctimas de la represión política en el tercer mundo no entran en las noticias de una revista sensacionalista: “Diez mil muertos en El Salvador, asesinados por escuadrones de la muerte [...] Pero El Salvador está muy lejos: por lo menos de diez mil muertos, no hay reportaje en la vista” (125). Como bien reconoce Ortiz: “La cultura popular contemporánea es en buena medida fabricada por esferas especializadas que escapan del dominio de las localidades” (1996: 44). García Canclini también ha identificado cómo “En las nuevas generaciones las identidades se organizan menos en torno de los símbolos histórico-territoriales, los de la memoria patria, que alrededor de los de Hollywood, Televisiva o Benetton” (1995: 33).

Por otra parte, Peri Rossi muestra la contracara de estas fantasías colectivas. Desnuda y desmitifica el mundo sobrevaluado del cine, y revela una industria banal y degradada tras bambalinas. En ‘Los refugios’ se expone la vida cotidiana de una actriz; una vida vaciada de glamour, ausente de las utopías que brillan en la pantalla. Su existencia se reduce al puro simulacro; a una repetición hueca de gestos ajenos: “Uno vuelve y vuelve a repetir gestos y palabras. Eso es: todo se resuelve en un ir repitiendo palabras y gestos de otros” (121). A diferencia de Debord, que sólo analiza el cine en tanto objeto de entrenamiento, Peri Rossi también lo considera en términos de un trabajo alienante. La actriz ya no tiene contacto con el mundo real afuera de las

filmaciones. Encarcelada en la fábrica de ilusiones del estudio, desconoce la vida exterior: “Hacia diez años que no veía la calle, que no miraba la calle. Siempre era así: de la casa al estudio en auto; a la salida, del estudio en auto a casa [...] No había tiempo para mirar” (129-30). Hasta su facultad de mirar ha sido comprometida, al convertirse en autómatas del trabajo.³²

Además, el cuento teatraliza hasta qué punto se ha disuelto la relación con cualquier referente real en la industria cinematográfica, dado que la actriz es una doble. Describe cómo la primera actriz solamente hace los primeros planos, y que ella, como doble, aparecía “de perfil, de costado, de espaldas, en el tren, en la escollera, en la península. De lejos la cámara atenúa las diferencias. Solamente el rostro no es el mismo” (130). Incluso la propia madre es incapaz de identificar a su hija debido al sistema de dobles y la fragmentación de la realidad a través de los planos y el montaje: “No entiende cómo la actriz que sonrío, la cara cubriendo la pantalla, no es su hija que nada en la piscina. *Es diferente mamá, se trata de los planos*” (132). Como observa Olalquiaga, el poder seductor de imágenes mediáticas corroe la existencia del referente original: “In an unprecedented schizophrenia, urbanites are flooded with ads that carry reduction all the way to referential absence, replacing their referents with a reflection or silhouette” (1992: 5).

III. 5 El cyborg y el tecnosistema: El cuerpo y el régimen del espectáculo

“Pase mire vea/ sensacional presentación/ un espectáculo sin precedente/ inigualable/ vea usted la sensacional revelación/ una Mujer Que Tiene Piel/ si usted compra un número,/ quiero decir si usted hace cola echa sus monedas/ podrá admirar espectáculo tan inusitado” (95).

En este extracto de *El libro de mis primos*, se parodia el discurso de venta de los medios. Se pone en evidencia, de forma hiperbólica, la manera en que el lenguaje del comercio y la mercancía se emplean para referirse al cuerpo humano. El cuerpo no sólo

³² La actitud pasiva de la actriz, su incapacidad de actuar en el mundo, hacen eco de lo que dicen Best & Kellner acerca del espectáculo: “For Debord, the spectacle is a tool of pacification and depoliticization; it is a permanent opium war which stupefies social subjects and distracts them from the most urgent task of real life - recovering the full range of their human powers through revolutionary change. The concept of the spectacle is integrally connected in Debord's formulation to the concept of separation, for in passively consuming spectacles, one is separated from actively producing one's life. Capitalist society separates workers from the product of their labor, art from life, and spheres of production from consumption, which involve spectators passively observing the products of social life” (2013: <http://>).

se convierte en espectáculo, en el sentido de ser objeto de contemplación, en *specularum*, sino también en mercancía. Es una visión futurista de alguien que “conserva la armonías de sus órganos en aposentos celulares” (95). El hecho que la mujer que tiene piel se transforme en el objeto cotizado señala la visión proleptica de una sociedad en la cual la corporeidad se haga algo escaso en el clima de la hipermediatización de la humanidad. Es un pasaje que se hace particularmente revelador a la luz de las ideas de Worrell, que señala la transición desde lo material y lo concreto hacia lo efímero en la sociedad capitalista, y la transposición de los paradigmas del intercambio al cuerpo:

“Spectacle is the belief in value disembodied, resistant to stable forms, free from earthy bonds [...] spectacle society is the absolute realization of not just commodity relations but the deification of value; people now have prices in their eyes, money on their minds, commodities in their dreams, and, in the case of the lucky few, capital in their veins” (2009: <http>)

En el apartado anterior hemos explorado el modo en que los personajes rossianos elaboran su identidad en base a imágenes sin raíz en la realidad. Se empieza a experimentar no sólo la cancelación de la identidad y del cuerpo. De hecho, Paul Virilio ha comentado que “The dream of technology is to reconstruct human beings from images” (1994: 76). En la era comunicacional y tecnológico, la imagen y la máquina vienen a ser los nuevos paradigmas anhelados del cuerpo orgánico. La mayoría de la crítica ha relacionado la representación del cuerpo en Peri Rossi con la teoría de género y las codificaciones del cuerpo femenino dentro de un sistema patriarcal. La presente sección del trabajo va a considerar, en cambio, cómo el cuerpo, tanto femenino como masculino, funciona como productor de sentido en el régimen de lo espectacular. En este estado de irrealidad que se produce bajo el régimen del espectáculo, el cuerpo se materializa como el último residuo de lo real, de lo táctil, de lo concreto. No obstante los textos de Peri Rossi escenifican la pérdida de dicha instancia de realidad al ficcionalizar la mercantilización del cuerpo.

Como reconoce Debord, mientras el sistema de producción adquiere cierta autonomía, los productores se reifican: “Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores” (1995: 43). Esta objetivación de los productores se escenifica en el relato titulado ‘La peluquería’, que aparece en *El museo*

de los esfuerzos inútiles. La obsesión por la cosmética, por conformar con las imágenes dominantes de cuerpos inmaculados, se desemboca en la reificación más completa e incluso el borramiento de la individualidad. Se refiere al “grupo de máscaras idénticas, petrificadas [...] El torno vibra [...] destructor de caras” (134). En uno de los capítulos de *Indicios Pánicos*, un narrador describe, “Hace años que no consigo una lágrima de madre. (Poner aviso en el periódico)” (44). La lágrima materna, máximo exponente de la corporeidad, la sensibilidad, el ámbito de lo privado, se busca en el periódico, medio de comunicación masiva impersonal y herramienta del espectáculo por excelencia.

En *La última noche de Dostoievski*, el cuerpo se reduce a una serie de fragmentos fetichizados que aparecen en las páginas de una revista. Se describe la “gran exhibición de toneladas de carne humana: tetas al aire, culos cubiertos por pequeños triángulos de seda, bíceps relucientes, piernas bronceadas. Potes de crema, cirugía embellecedora, tetas hormonazas, priapos con tatuajes” (85). El uso de la fragmentación transmite la sensación de la desintegración del sujeto, objetivizado a través de esta división en partes erotizadas. El empleo de la enumeración no sólo subraya la noción del exceso y del desborde, que termina despojando el cuerpo de cualquier rasgo de individualidad y emotividad, sino también destaca la banalización que produce la repetición de imágenes eróticas. El cuerpo se reduce a pura imagen, relegado a la superficie de la página plana e inerte. El sujeto se cosifica, al transformarse en “carne humana”, que se exhibe de la misma forma de las mercancías que buscan embellecer y adornar el cuerpo, para mantenerlo en el estado de objeto de consumo, de mercancía.

Es particularmente interesante la forma en la cual se retrata el cuerpo del sujeto del tercer mundo en este respecto. De nuevo, su condición de escritora latinoamericana le permite a Peri Rossi traer a colación cuestiones que no estaban contempladas en los originales análisis situacionistas del espectáculo. El protagonista de *La última noche de Dostoievski* describe:

“Vendemos «sexo pintoresco», para los hastiados, cansados cuerpos occidentales [...] Jóvenes del Tercer Mundo, hombres y mujeres, de pieles cetrinas, mirada oscura y brillante, labios anchos y carnosos, amplias narinas, pómulos salientes, y bajo las ropas tropicales, el sexo abultado. Poses felinas y un decorado de plantas y flores exuberantes, caballos blancos, frutas lujuriosas” (40).

Efectivamente, el cuerpo del sujeto del mundo en vías de desarrollo está doblemente atrapado en los mecanismos de la sociedad del espectáculo. No sólo está codificado como imagen pura, sino también está colocado en el lugar de la otredad deseada por el consumidor occidental. Su subjetividad está anulada y se reduce a una mercancía radicalmente ajena y distante a la realidad del consumidor. En *La última noche de Dostoievski*, el protagonista reflexiona acerca de la automatización del cuerpo: “para nacer, vivir y morir sólo se necesitan algunos aprendizajes automáticos – encender enchufes, oprimir botones, manipular ordenadores, conducir el auto, firmar talones, obtener créditos y mirar el televisor” (51). En el contexto de la mercantilización, el cuerpo adquiere valor de uso, que a su vez, es la manipulación automatizada de la tecnología. En ‘La ballena blanca’, que aparece en la colección *Desastres íntimos*, se describe la manera en que las funciones biológicas se relegan a un no lugar dentro de las existencias hipermediatizadas y sublimadas de los sujetos contemporáneos: “Nos ocupamos de los cuerpos sólo en la intimidad [...] Luego, los cuerpos marchan separados, autónomos, y casi se vuelven invisibles” (33).

El mismo tropo se repite en *El amor es una droga dura*, cuando el protagonista teme la vuelta a la ciudad y las experiencias de decorporealización y anonimato que produce. Le produce rechazo “la multitud atareada, casi sin cuerpo” (18). En la agresiva escena urbana de la novela, el cuerpo humano está sujeto a las mismas lógicas de circulación, intercambio y descartabilidad que los bienes: “La intensa vida urbana devoraba, consumía carreras profesionales, elevaba a la cima de la fama a un fotógrafo, un político, una actriz, un escritor, y al poco tiempo los olvidaba, los sustituía por otros. La cultura del kleenex, la llamaban” (20). Incluso su profesión como fotógrafo publicitario, le permite al protagonista tratar a sus modelos como mercancías: “Su tráfico con la belleza era el de un consumidor” (22).

Los cuerpos de los personajes rossianos se ven reificados, su vivencia reemplazada por un nuevo espacio especular. Sus cuerpos incorpóreos deambulan por un páramo hipermediatizado como sombras de la linterna mágica, condenados a la superficie, y a la circularidad del tiempo regido de flujos de capital. En el sistema perverso de la nueva sociedad artificial, se mercantiliza lo humano. Lo corporal, lo biológico, el referente concreto y carnal están disueltos y sólo queda el signo, la imagen insustancial. Las formas de pensar el cuerpo se contaminan por el discurso del consumismo, del movimiento autónomo de lo no-viviente. Al habitar el mundo hipermediatizado de la moda y la publicidad, el protagonista de *El amor es una droga*

dura se cree inmune al sufrimiento, igual que las imágenes que fabrica. Se convence que aquellos que circulan dentro del terreno artificial de la medicina, y el consumo, y el lujo se protegen de la muerte, a diferencia de que aquellos que no tienen acceso a los bienes culturales: “le parecía que la muerte era algo que sólo concernía a los pobres” (11). Incluso el cuerpo se configura como una suerte de tabú, como el terreno de lo prohibido en las ciudades modernas y consumistas:

“Cuando se producía un accidente en la calle y un cuerpo muerto permanecía durante un tiempo echado en el suelo, enseguida era cubierto por un papel de aluminio, como si se tratara de una imagen obscena; Javier observó que la franja de pintura dorada con que se cubrían antiguamente las llamadas ‘vergüenzas’, los órganos sexuales, se correspondía con ese papel de aluminio que cubría a los muertos en la calle” (93-4).

Es un pasaje particularmente reledor si lo leemos en paralelo con la teoría de Olalquiaga y las nuevas ontologías del cuerpo en el capitalismo tardío:

“Technology is gradually displacing the organic in favour of the cybernetic [...] In the same contradictory manner that advertising promotes the reality/ unreality of a referent, bodies have become the locus of a fierce battle between permanence and evanescence [...] The last bastion of a precarious sense of identity, the body has turned into the ruin of its own image: against senility, disability, and physical decay, mass culture projects images of immaculate health and happiness, and ultimately the cybernetic, or half-technological, body” (1992: 11)

Esta abstracción del cuerpo se exagera en el capitalismo avanzado debido a la profunda infiltración de las tecnologías, la media y la abstracción del sistema financiero. Según Lefebvre, estas condiciones producen una disolución y decorporealización del espacio local y humano a manos de un no-lugar de lo visible. Dentro del reino agresivo global de visualización y simulacro, se prefiere la imagen a la cosa, y la apariencia al ser. El cuerpo está vaciado, la historia orgánica y física sacrificada al altar del fetichismo de la mercancía.

En los textos más tardíos de la autora, este proceso de cosificación del cuerpo humano se traduce en la figura del cyborg. En *El amor es una droga dura*, el cuerpo

orgánico del protagonista se contamina por y se sintetiza con la tecnología:

“Él era una lente montada sobre el trípode del cuerpo” (10) (...); La cámara era un ojo suplementario [...] La cámara era como un falo permanentemente erecto, con el cual intentaba penetrar la realidad, dominarla, conquistarla y retenerla” (21); sus ojos funcionaban como pequeñas cámaras ocultas, como células fotoeléctricas” (81).

Este ojo-cámara es reminiscente de la idea de la nueva capacidad perceptiva del sujeto moderno descrita por Don Ihde, que se condiciona y se forja activamente por la tecnología: “Our existence is technologically textured [...] with respect to the rhythms and spaces of everyday life” (1990: 1). Donna Hathway ha definido los “postmodern cyborgs”, como aquellas instancias cuando la máquina ya no sustituye el cuerpo orgánico para formar un doble robotizado, sino que la máquina y el organismo forman un interfaz complejo e indistinguible. Son figuras que permiten cartografiar miedos contemporáneos acerca de los escenarios de la biotecnología y la de-materialización de los cuerpos a través del horizonte de la información televisual.³³

En la era comunicacional, los medios técnicos llegan a ser suplemento del cuerpo biológico, una extensión de las funciones orgánicas. El cuerpo ya no funciona como instancia autónoma de la tecnología. La vista del personaje está condicionada por el lenguaje de los medios técnicos y contempla la realidad como si fuera una fotografía: “la vida ofrecía instantáneas, a cada paso, y él necesitaba un instrumento para fijarlas, un aparato para detenerlas” (80). Incluso la memoria del protagonista se compara con un dispositivo tecnológico: “una sucesión de fotografías, secuencias enlazadas, una película que había robado” (67-8). Javier imagina su propia conciencia en términos de una máquina: “Carecía de un dispositivo, de un obturador, de un conmutador, de un botón para detenerla. No podía colgar, como había con el teléfono, ni quitarle el sonido, como al televisor” (67).

Refiriéndose al cuerpo en la sociedad del espectáculo, Ferrer señala cómo “las funciones vitales del cuerpo humano en la sociedad comunicacionales ya no están localizados en organismos carnales sino en sus extensiones mediáticas. De allí que un

³³ Malen Dolar describe como “el cuerpo ha evolucionado desde las autómatas cartesianos, tapados por capas y sombreros, hasta convertirse en un cuerpo virtual, un cuerpo de múltiples goces, un cuerpo multisexuado, un cybercuerpo, un cuerpo sin órganos, un cuerpo con fuerza vital y producción, un nómada” (2007: 76).

modelo de corporalidad humana se esté volviendo obsoleto y pueda ser descartado” (1995: 29). Marshal McLuhan corrobora esta posición al afirmar que la tecnología forma una suerte de prótesis, o extensión del cuerpo orgánico: All media are extensions of some human faculty – psychic or physical” (1996: 26).

En ‘Simulacro’, se relata el viaje del protagonista por el espacio y cómo contempla sus alrededores a través de la pantalla de la tecnología:

“Sergio consultaba continuamente su memoriómetro. Le gustaba que registrara todo: cada uno de sus pensamientos, los contornos del paisaje [...] Guardaba todo el material en un archivo y a veces se entretenía proyectándolo sobre la pantalla, de modo que nada de lo visto, vivido o reflexionado escapara por algún intersticio de la memoria [...] usaba el memoriómetro para reproducir la vida” (64-5).

No sólo todo contacto con el paisaje y con otros seres, cae en un estado de inmanencia y lejanía, sino también los mismos recuerdos empiezan a ser usurpados por la mano de la técnica. Como reconoce Ana D’Angelo, “La percepción deja de convertirse en experiencia cuando no se conecta con recuerdos sensoriales del pasado, cuando no interviene la imaginación” (2010: http). Baudrillard ha descrito cómo en el capitalismo tardío, el vehículo se empieza a convertir en una extensión del cuerpo: “The vehicle now becomes a kind of capsule, its dashboard the brain, the surrounding landscape unfolding like a televised screen (instead of a live-in projectile as it was before)” (1990: 127). La escena insiste en la pérdida de la experiencia de lo inminente en un mundo saturado por la tecnología que empieza a constituirse como una extensión o una prótesis de los sentidos humanos, y que insidiosamente va usurpando el mundo de los referentes concretos.

III.6. Technoscapes y los vestigios de lo real: El espacio en la sociedad del espectáculo

“El espacio público es el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo” (Jean-Marc Ferry 1992: 20)

“Llamamos espectáculo a la instauración de inéditas topologías espaciales” (Ferrer 1995: 13)

¿De qué manera la obra de nuestra autora investiga las posibilidades de articulación del espacio en el período del capitalismo tardío? Como punto de entrada a esta cuestión, conviene trazar brevemente algunas de las teorías del espacio que se han desarrollado en la era postmoderna para entender mejor de qué forma se están (re)negociando en los textos rossianos. Lefebvre³⁴ argue que en todas las sociedades de todos los tiempos, el espacio está investido de significaciones sociales que inciden activamente en la percepción de los sujetos. La idea del espacio absoluto, es decir, la naturaleza desnuda, vendría a ser un *locus* imposible, vedado de la percepción humana. No obstante, el proceso de *la abstracción del espacio concreto está exacerbado* en la sociedad del capitalismo tardío. El pensador francés señala que la producción del espacio bajo el sistema socio-económico actual vendría a reflejar las relaciones sociales de la producción capitalista y la circulación de mercancías. Concluye que el espacio que se vivía de forma inminente (el espacio representacional) ha sido usurpado por la representación del espacio. Insiste que debido a la completa urbanización de la sociedad en el capitalismo avanzado, además de la predominancia del régimen de lo visual, alimentada por la concentración de flujos especulares de capital (información, propaganda, publicidad, consumo directo de diversiones), el espacio deviene una construcción social cada vez más compleja, más mediatizada por la producción de sentidos sociales. El espacio social concreto se niega progresivamente a favor de un espacio abstracto de la mercancía. El espacio público del capitalismo tardío es un lugar des-localizado y hiper-mediatizado, que la clase hegemónica activamente *produce* para reforzar su poder. Lefebvre ha mostrado cómo, debido a la proliferación de dispositivos de la representación en la modernidad, el espacio se ha transformado en algo abstracto, fragmentado y transparente, que no se puede experimentar directamente, sino que se contempla a distancia. Cuanto más de contempla, menos se vive. Lo vivido se convierte en objeto de análisis en vez de pura sustancia vivencial.

La ciudad, en particular, llega a ser el hervidero del espectáculo por excelencia. Amanda Holmes concuerda con Carlos Monsiváis, al analizar la ciudad contemporánea como un espectáculo que perpetúa su propia ficción: “a postmodern festival, a dizzying diorama filled with swarms of people who both observe and participate in the urban creation, a space so intimately connected with the entertainment media that it generates its own fiction” (2007: 142). Paralelamente, Moraña describe cómo la ciudad

³⁴ Ver *La production de l'espace* (1974).

postmoderna se ha convertido en “una especie de performance interminable” (2002: 10). García Canclini propone que los espacios reales y concretos de la ciudad se van sustituyendo por lugares abstractos y simbólicos; de *technoscapes*, *finanscapes*, *mediascapes*, (1995: 169). Ferrer ha comentado cómo “la antigua cartografía territorial se ha transformado en una atmósfera audiovisual” (1995: 26).

Estas ideas son operativas para interpretar de qué maneras los espacios que aparecen en los textos de Peri Rossi se materializan como *loci* de falsificación y artificialidad, hasta el punto en que las representaciones del espacio empiezan a sustituir el espacio concreto. En *La última noche de Dostoievski* la ciudad se compara con el espacio del espectáculo por excelencia; el cine: “la ciudad [...] está silenciosa, iluminada y vacía como el telón de fondo de una película abandonada” (22). En ‘Instrucciones para bajar de la cama’, el narrador dibuja un mapa de su entorno más inmediato para poder cartografiar y planear sus acciones concretas: “Tengo un mapa que me permite estudiar bien la disposición de los distintos objetos que hay en el cuarto, de modo que puedo decidir mis movimientos con exactitud, sin estar expuesto a desagradables sorpresas” (97).³⁵ A pesar de su deseo de “intervenir” en el mundo, el personaje se encierra en una existencia solitaria. El espacio se experimenta de forma mediatizada, distanciada, a través de la contemplación pasiva de la vida que pasa al otro lado de la ventana (102). Igual que el modelo de Lefebvre, el espacio ya no se vive de forma inminente, sino que se experimenta en tanto construcción mediatizada.

En *El amor es una droga dura*, los edificios reflejan y distorsionan sus alrededores, en lugar de armonizarse con su ambiente inmediato:

“El juego de luces de la Estación Central era tan poderoso que lo deslumbró: brillaban metales, los vidrios se reflejaban, las carrocerías iluminaban el mosaico lustroso del suelo” (20) (...); “Las tiendas se reproducían como panales simétricos, y en su interior, una infinidad de objetos atractivos y caros se exhibían para los consumidores ávidos. Algunos se inyectaban todos esos

³⁵ El cuento hace eco de la analogía que usa Baudrillard del cuento de Borges. El relato describe cómo los cartógrafos del Imperio creyeron un mapa que era tan detallada que era tan grande como el Imperio mismo. El verdadero mapa crecía o disminuía a medida que el Imperio conquistaba o perdía territorio. Cuando el Imperio se deterioró, lo único que quedaba era el mapa. Según Baudrillard, los sujetos contemporáneos de sociedades capitalistas viven en el mapa, en la simulación de la realidad, y es la realidad que se deteriora debido a su desuso: “C’est désormais la carte qui précède le territoire – *presesión des simulacres* - c’est elle qui engendre le territoire et, s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. C’est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent” (1981: 10)

objetos hermosos y superfluos” (27-8).

Conforme a la lógica espectacular, la arquitectura reproduce esta pérdida del referente concreto y la valoración de la imagen, de la reproducción, de lo efímero.³⁶ Del mismo modo, en *La nave de los locos*, se exploran los efectos distorsivos y desorientadores, y los juegos ópticos de la arquitectura posmoderna: “Edificios, apartamentos, unos sobre otros, en insoportable promiscuidad. Todos iguales, de modo que muy a menudo uno cree haber entrado a un lugar, y en realidad, ha entrado a otro” (117). En *Los museos abandonados*, los personajes habitan pasillos de espejos, reflejados al *ad infinitum*, confundiendo la realidad con la representación. Este dominio narcisista de la imagen imposibilita cualquier contacto humano genuino. Olalquiaga interpreta cómo la repetición producida en los reflejos especulares de la arquitectura contemporánea buscan suplementar la falta de referentes concretos en un mundo dominado por el artificio: “Instead of establishing coordinates from a fixed reference point, contemporary architecture fills the referential crash with repetition, substituting for location an obsessive duplication of the same scenario” (2002: 2).

La sensación de desfamiliarización que produce el alrededor aparece en *La última noche de Dostoievsky* ejemplifica el proceso de psychasthenia.³⁷ “Encandilado por las luces brillantes y las pantallas de video del bingo me siento como un fantasma, en una calle, una ciudad desconocidas” (16-7). El espacio urbano encierra al sujeto en un estado de contemplación y deslumbramiento permanentes, debido a la concentración de estímulos que alberga. De este modo, el sujeto moderno se proyecta, se busca, y se

³⁶ Fredric Jameson afirma que el campo estético que está más altamente vinculado con el sistema económico es la arquitectura, debido a su fuerte dependencia del mercado. Analiza los rasgos postmodernos del Westin Bonaventure Hotel en Los Ángeles. Toma el edificio como un ejemplo paradigmático de la arquitectura posmoderna, que no busca fundirse con sus alrededores sino reemplazarlos: “it does not wish to be a part of the city, but rather its equivalent and its replacement or substitute [...] the glass skin repels the city outside; a repulsion for which we have analogies in those reflective sunglasses which make it impossible for your interlocutor to see your own eyes and thereby achieve a certain aggressivity towards and power over the Other. In a similar way, the glass skin achieves a peculiar and placeless dissociation of the Bonaventure from its neighbourhood: it is not even an exterior, inasmuch as when you seek to look at the hotel's outer walls you cannot see the hotel itself, but only the distorted images of everything that surrounds it” (1991: 44).

³⁷ Olalquiaga define la “psychasthenia” como una condición que describe “a disturbance in the relation between self and surrounding territory, psychasthenia is a state in which the space defined by the coordinates of the organism’s own body is confused with represented space. Incapable of demarcating the limits of its own body, lost in the immense area that circumscribes it, the psychasthenic organism proceeds to abandon its own identity to embrace the space beyond. It does so by camouflaging itself into the milieu. This simulation effects a double usurpation: while the organism successfully reproduces those elements it could not otherwise apprehend, in the process it is swallowed by them, vanishing as a differentiated entity” (2002: 2).

confunde con su entorno y en el proceso ya no puede demarcar los límites de su propia identidad dentro de del laberinto de reflejos y desdoblamientos de la ciudad, que disuelve el referente concreto. Olalquiaga describe más adelante cómo “Psychasthenia helps describe contemporary experience and account for its uneasiness. Urban culture resembles this mimetic condition when it enables a ubiquitous feeling of being in all places while not really being anywhere” (2002: 2). Es una descripción reminiscente de un episodio de ‘Los refugios’, cuando la actriz Ariadna lamenta la vida sintética del espectáculo de la industria cinematográfica: “Hay que estar en varios lados al mismo tiempo, hay que ser pájaro, tiempo, espacio [...] hay que estar de pie en los ateneos y sonreír con aspecto cálido, la misma respuesta siempre, no sin cansancio pero como si estuviéramos delante del espejo buscándonos la cara” (130-1).

Otra de las observaciones de Jameson respecto a la Bonaventura es que las escaleras mecánicas le quitan autonomía a sus usuarios: “The narrative stroll has been underscored, symbolized, reified and replaced by a transportation machine which becomes the allegorical signifier of that older promenade we are no longer allowed to conduct on our own” (1991: 123). En ‘La Grieta’, se escenifica esta transformación del sujeto en autómatas, encarcelado por la rutina. Su libre movimiento usurpado por la tecnología de las escaleras mecánicas: “Supongo que bajaba, o subía, lo mismo da. Había escalones por delante, escalones por detrás [...] Repetía los movimientos automáticamente, como todos los días” (59). Algo parecido ocurre en ‘Instrucciones para bajar de la cama’, cuando el narrador le pregunta a su madre “si la gente no duda en el ascensor, antes de pulsar el botón. Si siempre saben exactamente cuál oprimirán. Si no hay un momento de vacilación” (101). El movimiento del cuerpo en el espacio se convierte en algo predefinido, mecánico, incuestionable y encarcelador, induciendo la pasividad y el automatismo. D’Angelo percibe “El automatismo de los gestos en la circulación urbana, de los movimientos en la cinta fabril” y los identifica como “amortiguadores de shocks” (2010: http). Estas tecnologías que sustituyen el movimiento humano autónomo buscan compensar la sobresaturación de los sentidos en el espacio urbano.

En *La nave de los locos*, Morris experimenta el efecto anestésico del mundo del consumo. A diferencia de los lujosos pasajes finiseculares con sus repletas vidrieras del imaginario de Benjamin, Peri Rossi escribe sobre un nuevo sistema de consumo; los grandes almacenes donde diversas mercancías se concentran en un mismo edificio: “Cuando entra a una de esas enormes tiendas [...] se siente como hipnotizado: vaga bajo

la metálica luz de los fluorescentes entre estanterías llenas de productos, como un autónoma recorre las hileras de mostradores repletos” (125). En *La última noche de Dostoievsky* las vitrinas albergan deseos imposibles, fiestas desconocidas, y objetos lejanos y fuera del alcance del consumidor. Se habla del “escaparate de deseos insatisfechos: luces doradas en los edificios (qué fiestas, qué fastos que no conozco), flamantes automóviles en las vitrinas, joyas exclusivas en estuches de terciopelo, rótulos luminosos que evocan geografías lejanas” (65).

A la luz de esta idea del efecto anestésico del consumo, en varios textos, nos enfrentamos con espacios reminiscentes de los lugares purgados de dolor y sufrimiento de *Mundo Feliz* de Aldous Huxley. Los sujetos circulan por ‘pleasure domes’ altamente controlados, en los cuales el libre acceso a la mercancía borra cualquier huella de malestar o angustia. ‘El aeropuerto’, se trata de un personaje que habita este tipo de espacio, con acceso ilimitado a los bienes; “siempre tenía a disposición los cigarrillos” (107). Vive un paraíso del consumidor, libre de impuestos, con luz artificial, calefacción, televisores por todos lados, asistencia médica, comida de restaurante. El aeropuerto es un espacio que perpetúa el momento seductor del momento de intercambio, una utopía consumista en la cual “the effervescence of the exchange moment will endure forever” (Worrell 2009: [http](#)). El hecho que el personaje hace del aeropuerto su hogar alegoriza la completa infiltración del sistema mercantil en la vida privada. Como reconoce Worrell, “Spectacle amounts to the same thing as abandoning one’s home to live in a retail outlet” (...), “the preservation of our monetary social form into the purely private sphere of life such that private life beyond the horizon of exchange value and money evaporates altogether” (2009: [http](#)). En esta existencia “dinámica y estimulante” (107), el protagonista del cuento contempla la vida a distancia, a través del “enorme ventanal” (107). El aeropuerto hace eco de los “no lugares” descritos por Marc Augé, aquellas “instalaciones necesarias para la circulación acelerada de las personas y los bienes” (1993: 41). El aeropuerto se convierte en sinécdoque para la sociedad contemporánea. Igual que la Bonaventura, el aeropuerto busca convertirse en un espacio total, una alegoría del hiper-espacio del mercado global, un mundo entero que satisface las necesidades inmediatas e introduce una nueva forma de comportamiento colectivo.³⁸ Aquellos que habitan este mundo artificial se parecen a

³⁸ “The Bonaventure aspires to being a total space, a complete world, a kind of miniature city [...] this new total space corresponds a new collective practice, a new mode in which individuals move and congregate, something like the practice of a new and historically original kind of hyper-crowd” (Jameson 1991: 46).

los consumidores anestesiados que describe Benjamin: “somnolientos, como bajo el efecto de una droga suave [...] estiran las piernas, bostezan, sonríen beatíficamente, fuman lentos cigarrillos, leen revistas, miran hacia afuera a través del vidrio” (Peri Rossi 1983: 104-5). El casino de *La última noche de Dostoievski* es un lugar vaciado de sufrimiento. Es el espacio que preserva el puro presente y el goce del intercambio, que termina sustituyendo el locus del hogar y el espacio privado:

“La sala de juego, con sus alfombras mullidas, sus luces brillantes, sus anchas arañas de caireles y las pantallas de video dispersas por todas partes tiene, para mí, la acogedora familiaridad de un verdadero hogar [...] La única realidad es el canto regular, monótono de los números que gotean, ajenos a cualquier conflicto, a cualquier preocupación. Allí no existe ni el duelo, ni la muerte, ni el desamar; sólo la compra y la venta” (18-9).

Best y Kellner comentan cómo en la sociedad del espectáculo, estos espacios de abundancia de bienes tiene una función suplementaria para compensar la alienación: “alienation is generalized, made comfortable” (2013: [http](#)). Espacios como el aeropuerto y el casino se codifican como reinos de la fantasmagoría, como mundos compensatorios que “reemplazan engañosamente la realidad por medio de la manipulación técnica” (D’Angelo 2010: [http](#)), diseñados a “distraer, engañar y anestesiar los sentidos” para ocultar “el descontento y la alienación característicos de los procesos de industrialización y urbanización” (ibíd).

En *El amor es una droga dura*, ni los hospitales acomodan un lugar para el dolor y la muerte. Refiriéndose a “las clínicas modernas”, Francisco reflexiona que “Los ricos se podían permitir el lujo de eliminar, en apariencia, toda la suciedad, la sangre, el estertor, el grito, el dolor, la despiadada lucha de las vísceras, de los cuerpos” (239).³⁹ En ‘Suicidios S.A.’, el espacio urbano incorpora lugares específicamente diseñados para el suicidio. La muerte se convierte en un servicio, un comercio, algo que debe adherirse a las reglas mercantiles y cívicos. Se emplea el lenguaje del marketing para describir las

³⁹ Estos paisajes postmodernos, - el aeropuerto, el casino, el hospital, - contrastan con los escombros del paisaje industrial que aparecen en *La noche de Dostoievski*. Es un paisaje que persiste en el presente, como recuerdo de una etapa anterior del capitalismo: “Al borde del camino se elevaban, como gigantescos monolitos, grandes fábricas de cemento grises, esperpénticas, con sus intestinos tubulares al descubierto, sus falos cilíndricos apuntando hacia el cielo bajo, misiles de una guerra económica que estalló hace mucho tiempo. Algunas han dejado de funcionar, pero nadie se toma el trabajo de desmontarlas, y permanecen allí, abandonadas, como ídolos gigantes, divinidades menores de una civilización vanidosa y destructiva” (30).

construcciones urbanas que sobre-racionalizan la muerte: “La ciudad protege a los suicidas. Se han construido expresamente viaductos, puentes y acantilados a fin de que los hombres y mujeres decididos a suicidarse pueden ejecutar el acto con las mayores garantías de éxito” (21). El eufemismo también se emplea para ironizar esta institucionalización del espacio llevada a su máximo extremo. Se refiere al “inconveniente” de los restos de los suicidas, que “manchaban de sangre las parabrisas, salpicaban con sus vísceras deshechas los guardabarros y los restos humanos sobre el pavimento entorpecían la circulación” (21). Pero la solución “diligente” de la ciudad es “establecer un horario preciso” (21) para los suicidas. La muerte se convierte en objeto-imagen de consumo en este retrato urbano pesadillesco: “Están permitidas las fotografías y por todas partes se ven puestos de postales, con la bella impresión del viaducto de cemento extendiéndose como un río de piedra, y la figura de un hombre o de una mujer que ya emprendieron el salto” (22).

III. 7 Conclusión

Como modo de resumen del presente capítulo, se ha apropiado de la teoría del espectáculo difuso para identificar los modos en que la sociabilidad, el amor, la identidad, el cuerpo y el espacio en la obra de Peri Rossi se pueden leer dentro de la matriz de las nuevas ontologías que surgen en el capitalismo avanzado. De esta manera, hemos podido sustraer a la autora de las lecturas dominantes psicoanalíticas y feministas para ver de qué modo su temática se forja frente a cuestiones específicas al mercado, a los medios técnicos, y a la cultura de consumo. Además, en determinados momentos, ha sido posible identificar la especificidad de la experiencia del espectáculo en América Latina, y ver de qué modo el antiguo modelo centro-periferia se activa dentro de los discursos mediáticos y consumistas, e identificar hasta qué punto la importación de una cultura popular global exacerba los procesos de alienación, y reificación en territorios del mundo en vías de desarrollo. Hemos destacado cómo, al desnudar los efectos nocivos de este nuevo tipo de espectáculo, - el difuso - , la autora logra desautomatizar su lógica.

¿Qué nueva luz la literatura de Peri Rossi puede echar, entonces, sobre la teoría del espectáculo difuso? ¿Cuál es el valor de leerlas en paralelo? La teoría situacionista describe el espectáculo, y consecuentemente, sólo puede limitarse a reproducir su lógica interna. La teoría, para lograr su fin, debe mantenerse monolítica, minimizar

interpretaciones múltiples, condensar el sentido. La literatura se rige por la dinámica opuesta; la ambigüedad y la polisemia. Al escenificar los efectos del espectáculo en el soporte artístico literario se emplea a todo momento un doble discurso. Es un doble discurso que es particularmente operativo a la hora de abordar los mecanismos del espectáculo, porque éste también funciona con esta discursividad bifurcada. Tomemos como el ejemplo del ya analizado episodio de Johnny Weismuller en *El museo de los esfuerzos inútiles*. Por un lado, se narra la existencia espectacular del protagonista que se imagina Tarzán, pero simultáneamente, se aflora la realidad banal y trágica que coexiste detrás de este delirio de la imagen. De este modo, la literatura es capaz de retratar a la vez las delusiones colectivas del espectáculo y la realidad auténtica banalizada a la sombra de su presencia cegadora. La literatura es justamente uno de los soportes artísticos que permite con la convivencia de diferentes planos de realidad en el mismo espacio, y de ahí llega a ser paradigmática para exponer los procesos del espectáculo.

IV. Prácticas de lucha contra el espectáculo

IV. 1 Introducción: combatiendo el espectáculo

“In each piece of Empire elements of the arts, of popular culture, of spectacle are broken down, stilled, reframed so that we are paradoxically made aware of our own seduction” (Foster 1997: 83).

En esta cita, Foster describe cómo una de las piezas de un artista plástico, Del Lungo, desconstruye el espectáculo a través de un método de ‘reframing’; un proceso metalingüístico en que la obra de arte busca re-enmarcar sus propias estructuras internas. Efectivamente, hemos demostrado en la primera parte del presente trabajo cómo al describir los mecanismos del espectáculo, al desnudar su *modus operandi*, Peri Rossi crea una distancia, y una conciencia de sus procesos ‘seductores’, como dice Foster. Pero Peri Rossi no se limita a abordar al nivel temático este proceso de desfeticización del espectáculo que ocurre al revelar sus efectos nocivos. De hecho, dicha meta-narrativa se acompaña de la ficcionalización de una praxis subversiva, que busca activamente re canalizar y refuncionalizar los mecanismos del espectáculo. Hemos visto cómo la obra de la autora entabla un diálogo crítico con el espectáculo, y la particular rearticulación de las coordenadas de lo real que implica. Pero quiero proponer que uno de los aspectos más intrigantes y complejos de los textos es que ofrecen estrategias concretas para *combatir* la dictadura del espectáculo. Repetidas veces, nuestra escritora ofrece contra-modelos, estrategias subversivas, posibilidades redentoras, y plasma en sus textos una praxis desarticuladora para imaginar *otros* espacios, *otras* subjetividades y *otras* miradas; topos que ponen en tela de juicio la instancia del espectáculo como el único modelo de vida posible en la sociedad contemporánea. Lo novedoso de Peri Rossi es que pregunta ¿cuál es el papel del arte, y en particular, de la literatura, dentro de esa lucha? Efectivamente, los textos de la autora circulan alrededor de la tensión central de cómo representar a sujetos invisibilizados sin usurpar su voz y sin reafirmar el régimen visual que les niega existencia. ¿Cómo minar la idea del espectáculo cuando la misma literatura, como medio masivo, es vehículo cómplice que lo perpetúa? Hemos visto de qué modo la obra de la autora ocupa un diálogo crítico con el estado de pasividad, superficialidad y alienación que produce el espectáculo. Queda por verse hasta qué punto la literatura (en tanto sistema de representación y a la vez en tanto mercancía) puede albergar estrategias recombinatorias para contrarrestar estos efectos nocivos. La paradoja recurrente de esta cuestión es cómo la escritura, cuyos propios aparatos están inmersos en los regímenes de visibilidad e invisibilidad, marca la trayectoria que mantiene estos cuerpos a la sombra de un no-lugar y cómo la misma literatura debe sacrificarse al espectáculo al ser leída.

Las prácticas de lucha frente a la ‘pérdida de lo real’ en la sociedad del espectáculo planteadas en la obra de Peri Rossi no van a ser ni uniformes ni homogéneas a lo largo de la obra. En esta instancia quiero dejar atrás la periodización

de San Román, que divide la producción literaria de la autora en dos etapas; ‘el período uruguayo’ y ‘el período español’. Para analizar las prácticas de lucha contra el espectáculo que ofrece nuestra autora, quiero adoptar el modelo prescrito por Quintana, que identifica tres coordenadas temporales en las prácticas escriturarias de nuestra autora: la de la dictadura militar en Uruguay, la de la restauración democrática y la de la neoliberalización de la economía y la cultura en el fin de siglo (2001: 14). Respecto al primer período, - el momento en que el espectáculo corresponde a la coerción, la censura, el adoctrinamiento, la disciplina y la internalización de la misma y, a los mecanismos represivos de un gobierno militar de derecha, - paralelamente, las propuestas de trastornar este locus de difusión de un estado de irrealidad desde un centro de poder legitimador y centralizado son *explícitamente políticas*. En el segundo momento de producción de la escritora, cuando el espectáculo difuso parece haber colonizado cada aspecto de la experiencia humana, aparecen otra serie de propuestas, menos politizadas que las de la primera etapa. Episodios como la destrucción monumental del museo por militantes de la izquierda ceden lugar a micro prácticas, a estrategias cotidianas, que privilegian lo marginal, lo despreciado, lo no hegemónico, y la inauguración de heterotopías, juegos, espacios subversivos y nuevas temporalidades.^{40 41} Respecto al tercer momento, ya en plena neoliberalización de la economía y la cultura *massmediatizada* y consumista del fin de siglo veinte, podríamos leer cómo resuena el desencanto de lo moderno, y un distanciamiento del arte redentor. Ya no se busca minar el espectáculo o la hiperrealidad para llegar a algún tipo de real no contaminado o utópico. Hasta va a ser posible identificar cierta complicidad con el espectáculo en las obras más tardías, en este momento jamesoniano de ‘depthlessness’ y colonización completa de la vida por la mercancía.

⁴⁰ En *Microfísica del poder*, Michel Foucault define el poder como una red de prácticas, discursos e instituciones, que actúa en las esferas política y privada. Encuentra relaciones de poder no sólo en la dimensión macro social, sino también en la dimensión de lo que denomina micro prácticas y micro política. Esta segunda propuesta ofrece una posibilidad de ejercer y resistir ciertas redes de autoridad a partir de una praxis cotidiana.

⁴¹ Esta dilución de la fuerza política vendría a ser sorprendente a primera vista, dada la situación política agravada en el Uruguay con la instalación de la dictadura. Verani comenta este momento de crisis en los años posteriores al exilio de CPR: “Paulatinamente las alteraciones de la sociedad son más radicales: dictadura militar (1973-1985), empobrecimiento nacional, encarcelamiento de escritores [...] o exilio masivo. Una de las repercusiones más perniciosas fue la aniquilación de la vida cultural del país: el cierre de publicaciones disidentes y la censura impidieron la difusión de ideas, la interrupción de la entrada de libros extranjeros y la destitución de los docentes de la enseñanza media y universitaria” (1992: 801). Sin embargo, se empieza a entender el distanciamiento de cuestiones políticas no sólo por el exilio de la autora y su distanciamiento físico de la situación, sino también en parte debido a un viraje en el tipo de literatura que se estaba produciendo en este momento.

IV. 2 Poetas, héroes, y tumbas de guerrilleros: Prácticas de lucha políticas

En este capítulo examinaremos las estrategias de lucha contra el espectáculo que aparecen en la primera etapa identificado por Quintana; la de la dictadura uruguaya. Los textos tempranos de Peri Rossi enmarcan y desnudan el *modus operandi* del espectáculo concentrado. Edelman describe la obra de arte como un soporte particularmente eficaz para empezar a leer “politics as spectacle” (1998: 120), por su carácter reflexivo y su posibilidad de *distanciamiento* de su objeto. Identifica cómo la obra de arte ayuda a iluminar “the possibilities for action and for conceptualization” y cómo “works of art are a paramount vehicle for distancing [...] people from involvement in conventional ideologies” (Edelman 1998: 128).

Sin embargo, los textos de nuestra autora no sólo se limitan a describir los mecanismos del espectáculo concentrado y hacer visible el lenguaje que utilizan, sino que también proponen *prácticas de lucha* contra esta particular manifestación de la sociedad espectacular. Podríamos traer a colación la famosa prescripción de Benjamin que, ante la estetización de la política en el régimen fascista, recomienda *la politización de la estética*. Esta politización es aparente al nivel anecdótico de la narración. Los personajes de *Los museos abandonados* se ubican siempre en una relación de tensión con el poder que emana de las instituciones que obedecen la lógica del espectáculo político. A través de una praxis subversiva, ponen en tela de juicio estas instancias de preservación del *estatus quo*. Se socava el locus de “commandement” derridiano de manera más explícita a través de la escenificación de la invasión de este espacio inmaculado por manifestantes y militantes políticos. De ahí que en los textos de Peri Rossi, *esta praxis subversiva no necesariamente proporciona un terreno más real que la condición de irrealidad creada por el gobierno de turno, sino que combate el espectáculo en sus propios términos, al proporcionar contra-modelos y espectáculos alternativos*. La manifestación actúa como contrapunto al desfile militar, al constituirse como un acto visual, incluso estético, una intervención en el espacio, que habla de una disconformidad colectiva. Como reconoce Deluca y Peeples, el espectáculo público puede ser refuncionalizado para cargarse con significados alternativos a aquellos propagados por el poder político:

“Debemos revisar las sospechas sobre la propagación de espectáculos como estrategia anestesiadora de los oprimidos [...] la resistencia también se despliega

en actos espectaculares. Manifestaciones en las calles diseñadas para conseguir aparecer en los medios, protestas dramatizadas, cajeros de bancos y vitrinas de marcas transnacionales destrozados para hacer del espacio público una ‘pantalla pública’” (2002).

La manifestación es una forma de acción que resiste el estado de pasividad y sumisión que induce el espectáculo concentrado.⁴² Diana Taylor también aborda la posibilidad de crear espectáculos alternativos. Lee la dictadura argentina (1976-83) a través de teorías del espectáculo y examina la dialéctica entre los espectáculos políticos (desfiles militares, campos de concentración, tortura, el fenómeno de ‘los desaparecidos’),⁴³ frente a prácticas performáticas subversivas que buscaban resistir el gobierno militar (teatro, manifestaciones). Se refiere a las protestas de las Madres de la Plaza de Mayo, que, “a través de sus cuerpos, hacen visible una historia acumulativa de trauma”, dentro de una performance que “desarrolla la condición de (im)posibilidad impuesta por las leyes y prohibiciones del Proceso que impedía todo tipo de acciones” (2013: [http](#)).

De la misma manera, en ‘Los refugios’, de Peri Rossi, se escenifican estas prácticas performáticas subversivas. El museo se convierte en último resguardo de la clase media complaciente, y se invade por jóvenes militantes de izquierda. Una actriz que busca amparo en el museo describe los carteles que ve en la calle: “*Basta de guerra. Queremos la paz. Socialismo sí, guerra no. Desterrar la propiedad privada. Socialismo es justicia. Socialismo es progreso. No nos dejaremos matar más*” (121). El cuento teatraliza el progresivo asedio del espacio hermético del museo, signo del poder estatal represivo, por esta fuerza revolucionaria y subversiva. En el cuento ‘Hermano a hermana’ que aparece en la colección *La tarde del dinosaurio*, el hermano narrador retrata, en tonos exaltados, la actividad militante de su hermana: “Pero yo estaré contigo, mientras tú, alegre y descuidada estampes en los edificios nuestros carteles. Abajo la tiranía, viva la libertad. Patria para todos o patria para nadie. Y las sirenas aullarán aproximándose” (24). En ‘La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias’ también se alude a la actividad guerrillera de la esposa del

⁴² Edelman relaciona esta pasividad directamente con el espectáculo concentrado: “The spectacle is unpredictable and fragmented, so that individuals are always vulnerable and usually can do little more than react, chiefly by keeping abreast of the news that concerns them and by acquiescing in the realities it creates” (1998: 123).

⁴³ El Proceso se constituye de “una gran teatralidad con los desfiles públicos, las luchas por el control del espacio, y el despliegue en la exhibición de instrumentos, imágenes e íconos” (2013: [http](#)).

protagonista, que abandona a su familia para ir a luchar. El protagonista, mientras tanto, se ocupa de su propia 'práctica performática subversiva', para adoptar la terminología de Taylor, al escribir una novela acerca de la revolución. En *El libro de mis primos*, hay un discurso de parte de un guerrillero anónimo, que habla explícitamente en contra la represión. Se desactiva el espectáculo político y sus procesos de invisibilización y silencio, al dar el protagonismo a actividades sediciosas, inconformistas e inquietantes.

“Compañeros: En esta noche todo invita a la meditación y al recuerdo. Por aquí, por allá quedaron desvelados y clamando justicia los cadáveres de nuestros amigos, despedazados en embajadas y emboscadas funestas, colgados de los pies [...] Y para que los pueblos aprendan de una vez por todas la lección, los han castrado públicamente, y sus sexos, como flores marchitas se han despetalado por el suelo, rodando de los escalones a las avenidas, entre rojos coágulos de sangre; miembros diseminados por las plazas, famélicos tristes: pero las mujeres en secreto los han recogido, cuidadosamente los han envuelto en papeles suaves, y por la noche, con unción, los han introducido, como críos encendidos, en la intimidad de sus óvalos, los han hundido cavilosamente, envuelto en sábanas, y los sexos de nuestros hermanos, inmersos en ellas, silenciosamente engendran héroes, paren cachorros que ellas miman en sus frascos” (98)

Por un lado, este pasaje revela una voluntad de *visibilización* de aquellos horrores que han sido silenciados por el espectáculo político de la dictadura, tal como la tortura. Se produce una mirada crítica del espectáculo y sus efectos nocivos y el texto a la vez expone y rechaza las estructuras de poder que oprimen a individuos y grupos marginalizados a base de proyectos totalizantes y violentos que incluyen un centro hegemónico y una periferia sin voz. Por otro lado, aparece en este discurso una voluntad de reapropiarse del espectáculo según la lógica del martirio. No hay una búsqueda de una verdad pura, - un resguardo de lo real que se conserva más allá de las fronteras del espectáculo -, sino que hay una (re)mitificación de las víctimas de la tortura. Se imagina la redención a través de la resignificación heroica de los cuerpos mutilados de estas víctimas. El espectáculo se recodifica bajo una nueva mirada.

En 'La desobediencia y la cacería del oso', se describe la tomada espontánea de un césped por los habitantes de la ciudad. Se rompe el hechizo del espectáculo concentrado al violentar las demarcaciones invisibles trazadas sobre el espacio por el

poder estatal. En efecto, el control y vigilancia del espacio público en este tipo de régimen significa que el espacio público ya no permite la circulación libre de sujetos. De esta forma, las fronteras entre la esfera pública y privada se empiezan a colapsar y confundir. En el cuento, la multitud reclama para sí misma este lugar prohibido, al sentarse pacíficamente en el césped:

“Todos decidimos, en un solo y único impulso, treparnos al césped de los canteros. Era una pequeña transgresión a las ordenanzas municipales que impiden hacerlo [...] nuestro estado se cuida muy bien de proteger el césped, que es lo que se ve, porque los muertos no hablan, no recitan versos ni arengan a los viajeros” (100-1).

Este acto instintivo de reapropiación de un espacio prohibido, hace visibles las relaciones de poder insidiosas impuestas sobre el paisaje dentro de la máquina del espectáculo concentrado. El repentino e inesperado contacto con la naturaleza que provoca el contacto con el césped estimula una nueva forma de *ver*, un nuevo modo de experimentar el tiempo y el espacio que deja atrás las exigencias cotidianas del mundo laboral y la obediencia de la vida cívica: “parecían haber olvidado por un instante sus tareas [...] olvidadas las agujas de tejer [...] olvidados los telegramas urgentes” (101).

Los integrantes de la manifestación prosiguen a sentarse en la calle e interrumpir el tráfico e incluso a desnudarse (106-8). Como ya hemos discutido anteriormente, el espectáculo concentrado está altamente vinculado a la biopolítica, es decir, al control y vigilancia de cuerpos dóciles y obedientes de parte del estado. La instancia de liberación del espectáculo concentrado, entonces, emana del cuerpo, que se instala en el espacio de forma espontánea. Obstaculiza la rutina del movimiento urbano. Al desnudarse se propicia una forma de circulación alternativa y disidente en el espacio. Del mismo modo, otro cuento sin título de *Indicios pánicos* pone en escena un cuerpo rebelde en su misma materialidad. Como último resguardo de una realidad concreta en un mundo colonizado por la imagen, el cuerpo es una instancia de libertad, de exceso, de subversión, que hace estallar el estado de irrealidad de la biopolítica (la condición bajo la cual el cuerpo ya no se controla a sí mismo). Peri Rossi retrata un cuerpo rebelde, que transgrede los límites de su propio organismo:

“Mis costillas y mis órganos que crecen desmesuradamente poseídos de la fiebre del crecimiento, dispuestos a avasallar los tejidos superficiales y epidérmicos que constituyen mi envoltura exterior [...] Mis vísceras locas crecen [...] tan a prisa que mi piel no tiene tiempo de estirarse lo suficiente, de manera que se rompe, y por las aperturas como patios, y ventanas, asoman rugientes y desbocados mis órganos con olor a goma” (31-2).

A diferencia de los cyborgs y los cuerpo-mercancías que hemos visto en otros textos de la autora, este pasaje ejemplifica el triunfo de lo orgánico, lo biológico, la desmesura de lo carnal y lo visceral. Paradójicamente, la intención estatal de borrar el cuerpo resulta en su reaparición con toda la violencia desbordante de su materialidad.

El máximo exponente de la crítica de estos espacios oficiales y monolíticos es la escenificación de su destrucción violenta. Esto ocurre en ‘Los juegos’, que cuenta el desmoronamiento del museo a manos de los amantes:

“Adriana desestimó las leyendas fabricadas por las noches y [...] estrelló estatuillas de barro contra la esterilizada vitrina de los ceremoniales chinos” (79) (...); “Los diferentes salones del museo iban poblándose de las ruinas que dejábamos a nuestro paso [...] por todos lados veíanse yacer jirones retorcidos de estatuas lanzadas frenéticamente al suelo” (87).

Del mismo modo, el narrador de ‘Los refugios’ describe su “incesante actividad” de demolición: “paredes caían, corredores se rompían estruendosamente, puertas desfloradas, salas enteras sacudidas por el terremoto se venían al suelo” (126). La última escena narra cómo el grupo de manifestantes dinamita el museo. Los paisajes apocalípticos de ‘Un cuento para Eurídice’ también escenifican esta destrucción de un viejo orden y el anhelo utópico por una tabla rasa político-cultural. La casa familiar en *El libro de mis primos* también sufre un ataque bajo el asedio onírico de los niños desde el jardín. La fantasía de la aniquilación de estas instituciones implica la implosión de los dispositivos mitificadores que mantienen intacto el espectáculo concentrado. La casa familiar y el museo, alegorías de la irrealidad producidas por las instituciones del Estado, son destruidos desde su ‘afuera’, desde un lugar que es capaz de percibir el espectáculo como una construcción, un estatus quo meramente circunstancial, fabricado por el oficialismo. Quintana corrobora esta posición, al describir cómo en “la primera

época” de la autora “la ficción se entreteje a partir de una tensión irresoluble entre el peso de la tradición y el intento cuasiheroico de los personajes – de reminiscencias románticas – que buscan [...] una nueva relación con la tradición que hará estallar los espacios consagrados” (2001: 23).

Este clima “cuasiheroico”, romántico y trágico, se condensa en el retrato de la figura del guerrillero-poeta y el *topos* del artista combativo y redentor en *El libro de mis primos*, en el cual Horacio anhela ser “regador de llanto [...] un oficio un poco triste, como el de un poeta o el de un revolucionario” (58). Esta voluntad redentora, que se despliega a partir de la destrucción lúdica, demuestra una dinámica vanguardista en esta temprana producción de la autora. El arte se materializa en estos relatos como una praxis subversiva de salvación política dentro de esta utopía revolucionaria, que permite hablar a voces ajenas a las lógicas de poder, y que abre espacios alternativos y subjetividades desestabilizadores.

VI. 3 Micropráctias de lucha: paisajes sensibles y espacios alternativos

Llegamos a la segunda etapa de la producción de Peri Rossi identificada por Quintana; la de la restauración democrática. Si bien en los textos más tempranos de nuestra autora es posible identificar cierta voluntad de resistir el shock benjaminiano de la experiencia moderna, además de una creciente imposibilidad de conectarse con cierta idea de ‘lo real’ dentro de *un contexto abiertamente político*, a partir de los años 80, se manifiestan *otras* estrategias subversivas que buscan combatir las estructuras del espectáculo. Como veremos más adelante, son técnicas que ya estaban presentes en los tempranos textos, pero a partir de los años 80, se produce una suerte de desencanto con el combate político. Tiene que ver con un cambio en el mismo carácter del espectáculo. Ya no se trata de un espectáculo fabricado por el estado, sino del espectáculo difuso; esta forma más insidiosa del mismo que surge en el contexto de la sociedad del consumo. García Canclini detecta cómo se agrava la alienación bajo este nuevo tipo de espectáculo. Más que una liberación para el pueblo, las sociedades democráticas capitalistas implican una reducida participación popular en la política como resultado del monopolio de la media y su potencial controlador y pacificador. Observa cómo los agrupamientos políticos van cediendo lugar a las comunidades de consumidores: “Las sociedades civiles aparecen cada vez menos como comunidades nacionales, entendidas

como unidades territoriales, lingüísticas y políticas. Se manifiestan más bien como comunidades interpretativas de consumidores” (1995: 196).

Hemos analizado las teorías de Debord y Lefebvre acerca de la creciente abstracción del espacio a manos del ‘no lugar’ de la mercancía. Debord señala que el “La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente [...] el espacio social es invadido por una superposición continua de capas geológicas de mercancías” (1995: 54). Efectivamente, en la sociedad del espectáculo, aquello que se hace visible en el espacio es la mercancía; el movimiento autónomo de lo no viviente. Hay un goce de la superficie, de la apariencia, de la imagen pura, y el mismo espacio urbano se convierte en objeto de consumo espectacular. En este horizonte pesimista, que conlleva esta desilusión con la política, y la progresiva colonización de la mercancía, García Canclini pregunta, “¿Puede haber todavía recursos culturales o comunicacionales que fomenten los encuentros vivos, sin mediaciones, entre las masas de la ciudad telecableada?” (1995: 88-9). A partir de los años 80, los textos de Peri Rossi parecen contestar afirmativamente. Insisten en que esta comunicación todavía es posible, pero a través de nuevas formas. *A partir de este período, sus textos empiezan a dejar atrás las estrategias políticas frente al espectáculo y comienzan a abogar por micro prácticas cotidianas que vuelcan las estructuras de poder y significación que funcionan en el espacio de la sociedad del espectáculo.* Podemos detectar en su obra ciertas estrategias que corresponden a las tácticas de los situacionistas para reclamar un espacio que permite rescatar una experiencia corporeizada, ajena a los procesos de abstracción de la urbe moderna. Su escritura busca espacios alternativos a las topografías de transacción mercantil y la hipermediatización del paisaje postmoderno. Son espacios que no son necesariamente más reales, más transparentes ni menos mediatizados que los espacios abstractos del capitalismo avanzado, sino que son lugares de otredad; paisajes poéticos, sensibles, que promueven otro tipo de circulación e interacción. De ahí que una de las estrategias de redención del espectáculo que propone Peri Rossi sea la valoración de una mirada poética arraigada en la imaginación, la invención, la espontaneidad y la creatividad. Dentro de la dictadura de la visión monolítica de consumo, la escritora busca una mirada lúdica, reconstructiva, que permite la elaboración activa de otra realidad posible.

Uno de los rasgos más destacados del corpus de la década de los 80 en adelante de Peri Rossi es la representación subversiva del espacio. Es una propuesta que hace eco

de la teoría situacionista de la psicogeografía, que consideraba que el espacio opaco y abstracto del espectáculo no existía sin costuras. Según sugiere Lefebvre, el espacio está penetrado de contradicciones, grietas y aperturas que se posibilitan a través de la exploración del concepto de psicogeografía, es decir, la construcción de lugares que acomodan la diferencia y la representación del territorio de la ciudad como un espacio discutido.⁴⁴ Sin embargo, la psicogeografía no se propone como una táctica explícitamente política, como la manifestación, o la actividad guerrillera; las “prácticas performáticas subversivas” descritas por Taylor. Parte de la propuesta de la psicogeografía incluía el concepto de ‘détournement’. El ‘détournement’ era una herramienta dialéctica a partir de la cual se revelaba la mentira inherente de la sociedad. Los situacionistas usaban el détournement para revelar la pobreza de la vida cotidiana a pesar de la abundancia de mercancías que contiene.

Estas ideas que reconceptualizan el espacio fuera de un marco explícitamente político resuenan una y otra vez en la obra de Peri Rossi. Sus textos escenifican la disrupción de la circulación hiper lógica y racional por la ciudad, en la cual el movimiento de las personas se rige por los flujos de la circulación de capital. ‘La Grieta’ en *El museo de los esfuerzos inútiles*, retrata la vacilación del personaje, que interrumpe su movimiento automático e inconsciente por el espacio urbano:

“El hombre vaciló al subir la escalera que conducía de un andén a otro del metro, y al producirse esta pequeña indecisión de su parte [...] graves trastornos ocurrieron alrededor. La compacta muchedumbre que le seguía rompió el denso entramado [...] de tiempo y espacio, desperdigándose, como una estrella que al explotar, provoca diáspora de luces y algún eclipse. Hombres perplejos resbalaron, mujeres gritaron, niños fueron aplastados, un anciano perdió su peluca, una dama su dentadura postiza, se desparramaron los abalorios de un vendedor ambulante, alguien aprovechó la ocasión para robar unas revistas del quiosco, hubo un intento de violación” (56).

⁴⁴ La psicogeografía es un concepto que los situacionistas toman del ‘Internacional Letrista’, una colectividad artística y política parisina de los años 1940. Se refiere a los efectos especiales del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de los individuos. Su promoción de un comportamiento experimental, y su práctica de habitar y pensar el espacio de forma alternativa, ajena a los regímenes de representación dominantes, ponen en cuestión el proceso de la fuga de la vida vivida y encarnada hacia el reino de la representación, y por lo tanto “contests the organization of the society of the spectacle itself” (McDonough 2002: 254). Sadler subraya el aspecto revolucionario implícito en el acto de repensar el espacio y las estructuras de poder que lo organizan: “Situationism was founded on the belief that general revolution would originate in the appropriation and alteration of the material environment and its space” (1999: 13). Sadie Plant, por su parte, observa que la psicogeografía fue particularmente eficaz al exponer “the way in which the experiences made possible by capitalist production could be appropriated within a new enabling system of social relations” (1992: 38).

La mínima duda del personaje respecto a su movimiento en la ciudad crea un caos hiperbólico a su alrededor, y el espacio se abre a posibilidades de resignificación anárquicas. No casualmente, el hombre está detenido posteriormente, por “perturbar el orden público” (56). El cuento escenifica el quiebre del cierto conformismo y orden vigente en el traslado cuasi mecánico del ser humano en su ambiente físico. Esta interrupción de la circulación urbana codificada permite desfeticizar el espectáculo precisamente porque va al corazón de la lógica del mismo. Desnaturaliza la rutina laboral y *permite ver la realidad en términos de falsas apariencias*: “Al entrar al edificio, le había parecido que [las paredes] eran grises; pero como tantas otras cosas, se trataba de una falsa apariencia” (57). La figura de la grieta se convierte en signo de una libertad fugaz. Paradójicamente, es *la alucinación del personaje que lo que le permite ver la irrealidad del mundo espectacular que lo rodea*. Al percibir una grieta en la pared, se pregunta “si estaba antes [...] o si se había formado en ese mismo momento” (58). Es la sensación de incomodidad, este despertar de la cárcel del conformismo, del movimiento automatizado y pasivo, y la mirada uniforme, que permite desfamiliarizar la falsedad del espectáculo. El personaje no puede diferenciar si la grieta es “un efecto óptico o de un crecimiento real” (59). No puede saber si es un “simulacro” (59), exponiendo el estado que Debord describe como “el monopolio de la apariencia”, cuando “lo verdadero es un momento de lo falso” (1995: 42). La grieta marca un hiato, una discontinuidad, una vacilación en la rutina cotidiana que revela “la dificultad en aprehender la realidad” (60) y el estado engañoso de lo visible en la ciudad moderna espectacular, cuando la ilusión predomina por encima de las condiciones materiales.

Otro aspecto de la escritura de Peri Rossi en este período es su tratamiento lúdico del espacio. De nuevo, va a ser operativo rastrear cómo estas ideas resuenan en la escritura situacionista. En efecto, una forma de resistir el consumo espectacular del espacio y la conformidad del movimiento dirigido por los ciclos de producción es el aspecto lúdico de la ‘dérive’, lo que Libero Andreotti identifica como “collective play” (217). Esta visión del juego fue inspirada en los escritos de Johan Huizinga, y “Central to the derive was the awareness of exploring forms of life radically beyond the capitalist work ethic” (McDonough 2002: 215).⁴⁵ Best & Kellner ven este concepto del juego

⁴⁵ Sadler describe cómo el juego reintroduce un sentido de creatividad y espontaneidad que generalmente se evacúan de la sociedad consumista: “Consumerism was brilliant in creating and meeting transitory gratifications, but for all the rhetoric about consumer power, the direction of consumerism was really decided by capital, and the alienating, one-way battery of goods from capital to consumer did little to

colectivo como una vía de escape de la pasividad impuesta por el estilo de vida urbana del espectáculo: “The Situationist project in turn involved an overcoming of all forms of separation, in which individuals would directly produce their own life and modes of self-activity and collective practice” (2013: <http>).

Si trasladamos estas ideas a la obra de nuestra autora, es posible detectar de qué forma el espacio está siendo refuncionalizado de formas lúdicas para reinvertir un grado de creatividad en la rutina vacua dictada por el espectáculo. En *La última noche de Dostoievski*, el juego figura como una instancia de libertad fugaz dentro de la sociedad del consumo, porque pone en cuestión el sistema monetario. Es el momento de puro desgaste, ajeno al deseo acumulativo de capital de la sociedad de consumo. El protagonista reflexiona que no juega “por el dinero en sí – la recompensa no estaba en relación con la inversión -, sino por vencerla, por ganar” (23-4). Por lo tanto, el juego crea a sujetos no productivos, ajenos al sistema, fuera de la lógica de la ganancia. Al cierre del casino, los sujetos retoman sus vidas de sujetos obedientes dentro de la sociedad espectacular: “Cada cual vuelve, presuroso, a asumir los papeles convencionales de la sociedad: a ejercer de buenos ciudadanos, de padres o madres de familia, a ejercer de funcionarios o de periodistas” (22).

En *La nave de los locos*, los apuntes de viaje de Equis demuestran maneras alternativas y lúdicas de circular por el espacio, que se interpreta de una forma ajena a las lógicas de la producción de bienes, y empieza a vincularse con la imaginación y la diversión sin gasto dinerario ni consumo alguno: “Invito al lector a realizar un juego muy entretenido [...] Consiste en averiguar el verdadero nombre de las ciudades evocadas en el libro en base a oportunas deducciones” (37). Esta visión colapsa la lógica comercial del turismo, que convierte el espacio y las ciudades en mercancías para el consumo pasivo. En otro momento, se destaca que los viajes de Equis no se pueden registrar en un mapa. Hay un exceso de significado en sus movimientos, a diferencia de los itinerarios de turismo del Quijote, que los turistas siguen de manera superficial, sin entender sus significados literarios: “a diferencia de *Don Quijote de la Mancha* [...] es casi imposible trazar un mapa de los viajes de Equis [...] es muy frecuente que quienes jamás leyeron la obra de Cervantes, emprendan la ruta de Quijote, que figura en casi todos los itinerarios de las agencias de turismo” (38).

satisfy the human needs for spontaneity, play and creativity that Huizinga avant-garde regarded as fundamental [...] Psychogeography was playful, cheap and populist, an artistic activity carried out in the everyday space of the street rather than in the conventional art spaces of the gallery or the theatre” (1999: 34-6).

Estos juegos implican una versión participativa y activa de la circulación urbana, y “reverse the stultifying passivity of the spectacle” (Plant 1992: 32). Andreotti describe con detalle los mapas dibujados por los miembros del grupo situacionista. Se trataban de cartografías alternativas y experimentales, que mezclaban collage, pintura, y poemas. El crítico subraya que “the revolutionary idea of pleasure was a constituent of the psychogeographical ‘research’ that these maps were supposed to exemplify” (2002: 224). Del mismo modo, la obra de Peri Rossi juega con la idea de recorridos emotivos, y paisajes sensibles que socavan la idea de la circulación por la ciudad como un movimiento productivo y celebran el principio del placer. En *La nave de los locos*, se presenta una cartografía afectiva de la ciudad que pone en cuestión las relaciones transaccionales del turismo convencional: “La mejor manera que tiene un extranjero de conocer una ciudad es enamorándose de una de sus mujeres [...] Ella construirá una ruta que no figura en los mapas” (38).

Quintana identifica cómo surge en los textos de Peri Rossi, “contrariamente a las fuerzas de homogeneización social, un habitante que delinea zonas alternativas de circulación y de *comunidades de sensibilidades* que necesariamente tienen que ser renovadas para que la experiencia pueda producirse” (2001: 57). En ‘Cuaderno de viaje’, el protagonista busca en el paisaje signos y símbolos de su amor perdido. Transpone en sus alrededores sus deseos por una amada ausente y confía encontrar “el eco de ella en otros tiempos, otros espacios, como lo encontró en el cuadro de Van Ruysdael, en un viejo libro, en una postal, en la alegre sirena de Sitges, en la torturada sirena de un café de Berlín” (159). De ahí que el paisaje superficial del consumo descrito por Benjamin en *El libro de los pasajes*, espacio atravesado de lo hipnótico del reino de lo no viviente, espacio que adormece al sujeto a través de la mitificación de la mercancía, el fetichismo de lo nuevo, y la posibilidad de la gratificación inmediata, se sustituya, en los textos de Peri Rossi por un espacio alternativo, íntimo, rico en contenidos emotivos.

También se privilegian espacios periféricos y lugares invisibilizados por la cultura hegemónica del consumo en los textos de nuestra escritora. *El museo de los esfuerzos inútiles*, que aparece en el cuento del mismo título, alberga el archivo de lo marginal, lo anónimo, aquello despreciado por la cultura dominante y periféricos a los ciclos de capital. El edificio se ubica en la periferia de la ciudad, lo cual trastorna la imagen de monumentalidad asociada con el museo tradicional, que se posiciona como el lugar céntrico por excelencia desde donde se irradia la cultura oficial: “El edificio se

levanta en la periferia de la ciudad, en un campo baldío, lleno de gatos y de desperdicios” (11). Ferrer describe la búsqueda de los situacionistas de “márgenes fronterizos desde los cuales combatir la representación simbólica del hábitat para restituirlo a un principio de identidad ‘mágico’ y experimental” (1995: 22). El museo funciona como una suerte de heterotopía, un lugar fuera de todo lugar, un espacio de otredad que opera en condiciones no hegemónicas. Algo parecido ocurre en ‘Aeropuertos’, que aparece en el mismo volumen. Es un ‘no lugar’, un estado liminar por excelencia, suspendido entre “una ciudad y otra, entre un horario y otro diferente”, un ‘no lugar’ “adentro y afuera al mismo tiempo, en el centro y en el margen” (104).

Holmes identifica la misma idea en el desplazamiento constante de Equis en *La nave de los locos*: “Through his constant movement, Equis continuously encounters an uncanny harmony in this liminal space. Instead of crossing “nothing to go nowhere”, Equis understands that reality exists in the “crossing”, in the movement between two spaces” (2007: 107). En este sentido, la figura de Equis es el contrapunto de la figura del flâneur, figura urbana privilegiada de finales del siglo XIX y principios del XX. Es una figura que simboliza la libertad del individuo moderno de moverse por las zonas públicas de la ciudad, observando pero nunca interactuando. La actividad de ‘les flâneries’ tiene que ver con el tiempo de ocio; es el consumo visual distanciado de las vistas urbanas a través de la mirada racional del hombre moderno. Para Julio Ramos, la figura del flâneur, tan celebrada por Baudelaire, se asocia con la mercantilización y la espectacularización de la ciudad. Interpreta la flânerie como “un modo de representar [la ciudad], de mirarla y de contar lo visto. En la flanería el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición. De ahí que la vitrina se convierta en objeto emblemático para el cronista” (Ramos 1989: 128). Es una mirada aristocrática, erótica, voyeurista, a modo de seducción del individuo por los alrededores, como en la teoría de la phantasmagoría de Benjamin. Benjamin encuentra que el pasaje incuba ciertas formas de comportamiento – la distracción, el ocio, la seducción visual por el espectáculo de la mercancía – que convierten el consumo y la circulación por el espacio urbano en un suceso estético.

En cambio, la figura de Equis y su estado ambulante permanente responde al concepto situacionista de la ‘dérive’ (literalmente “la deriva”; un viaje sin destino), concepto que forma parte de la propuesta situacionista de la psicogeografía. La deriva es un itinerario no planeado por el paisaje urbano que se dirige a través de las emociones evocadas en el individuo por sus alrededores. Es una técnica a partir de la cual la ciudad

se piensa a través de la fragmentación, y la recepción de objetos espontáneamente visibles que se interpretan como construcciones sociales. Constituye, a diferencia de la *flânerie*, una mirada crítica, desmitificadora y desestabilizadora. McDonough señala que para los situacionistas “The *dérive* was distinguished from *flânerie* primarily by its critical attitude toward the hegemonic scope of the regime of modernity” (2002: 257). Según Debord, al llevar a cabo una deriva, el individuo resistir cualquier motivo profesional para el movimiento y la acción. La deriva proporciona una rara instancia experimental de pura casualidad, una oportunidad de experiencias nuevas y auténticas dentro de los diversos ambientes del paisaje urbano. Es una táctica subversiva en la cual los situacionistas buscaban habitar y circular por el espacio según lógicas ajenas a aquellas imaginadas por los políticos, los capitalistas y los urbanistas.

Los textos de Peri Rossi están repletos de personajes que recorren el espacio en la forma de la ‘*dérive*’. En *Cosmoagonías*, hay un cuento que se llama ‘Los desarraigados’, que describe la condición nómada de ciertos individuos marginalizados de la sociedad urbana y su relación de desajuste constante con sus alrededores. Pero hay una novedad en relación con la propuesta situacionista, que es la condición del exiliado que introduce Peri Rossi. Precisamente, la vida nómada y la condición de no pertenecer que experimenta *el exiliado* facilitan el proceso de desnaturalización de los procesos del espectáculo, al experimentar *de otra manera* el ambiente físico. La autora se fascina por la condición de exiliado, y retrata una y otra vez el deambular de sus personajes desarraigados y sus encuentros azarosos en el espacio. En *La nave de los locos*, Equis vaga al azar por el globo entero, sin destino ni itinerario fijo, sin mapas que racionalicen el terreno. Experimenta el espacio siempre de forma incógnita, a partir de la adivinanza y la imaginación, al modo de los exploradores de antaño:

“La sensación de relativa claridad en su mente lo impulsó a caminar por la ciudad. Sin rumbo fijo, como quien merodea en las inmediaciones de un museo, sin encontrar la puerta, pero convencido de que el olor a polvo y a eternidad lo conducen a alguna parte. Así se viajaba en la antigüedad: con mapas imprecisos, llenos de mares misteriosos y animales fantásticos, costas advenedizas e ínsulas supuestas [...] Operando por símiles o por imaginación” (189).

La mirada exógena de Equis produce una suerte de hiato, de distanciamiento de su entorno que le permite reconocer lo engañoso del régimen de lo visible en la ciudad

moderna. Holmes emplea la categoría de lo siniestro en relación con los espacios urbanos de Peri Rossi: “Unhomely movements between real and imaginary resonate with the uneasiness of moving through contemporary city spaces as the surroundings constantly rework themselves to create new realities that startle the urban traveler’s perception and create unfamiliar space out of what was once known and comfortable” (2007: 107). Holmes subraya las implicaciones subversivas de esta manera de recorrer la ciudad. Describe cómo esta sensación de extrañeza le permite a Equis hacer resignificar las categorías urbanas: “The strangeness of the urban environment [...] underscores the falsity of the conventional definition of the city: Equis’s charge to describe urban space becomes difficult because he seeks to redetermine the categories of meaning” (2007: 101). Estos lugares-fuera-de-lugares empiezan a constituir una posibilidad de distanciarse de las categorías de significado del espectáculo, en las cuales el espacio se rige y se interpreta por los ciclos de mercancía y por el intercambio financiero.⁴⁶

En ‘Las estatuas o la condición del extranjero’ en *El museo de los esfuerzos inútiles*, se repite esta fascinación por el *motif* del exiliado cuando el narrador describe, “Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío” (132). Es precisamente ese vacío que permite la apertura de otros modos de pensar el espacio que se despegan de la cultura del espectáculo. Como prescribe Ortiz, “La comprensión de un mundo desterritorializado requiere un punto de vista desterritorializado” (1996: 19). Aínsa identifica el poder subversivo y desarticulador de la mirada intersticial del extranjero:

“Peri Rossi se sitúa en los límites de lo especular, se mantiene en la orilla del reflejo que no olvida la condición del reflejado, en lo enterizo, en el *comportamiento límite* cuyo ángulo de observación es inevitablemente el del no integrado, el extranjero, el que vive en el borderline [...] Es la condición de extranjero la que marca el punto de vista del que interrumpe en el territorio del “otro lado de la puerta” (2002: 223).

⁴⁶ Esta idea del ‘nowhere’, del ‘lugar entre lugares’ reaparece en el primer cuento de *El museo de los esfuerzos inútiles*, cuento que puede ser interpretado como una clave de lectura para el libro entero. Se insiste en la mirada estrábica de la bibliotecaria: “Como si la desviación de la mirada fuera un comentario lleno de humor que flota, desprendido del contexto” (14). Es una metáfora que subraya la necesidad del desfasaje con lo normativo e indica la necesidad (particularmente resonante en América Latina) de repensar la cultura no desde las categorías del adentro y el afuera, sino desde lugares fronterizos y excéntricos.

Holmes, por su parte, observa que el eterno viaje de Equis:

“contradicts the traditional meaning of the resident: he does not belong to one particular space, but to the movement between spaces, never settling into a location that will define him through familiar categories. A resident of the periphery, Equis finds himself travelling continuously in the threshold between spaces, through liminal places inherent in contemporary cultural interpretations of the city” (2007: 106).

Pero coexiste con esta necesidad de la mirada dislocada del exiliado, la recuperación de una mirada *in situ*, corporeal, local, que se sumerge en el espacio en lugar de contemplarlo a distancia, como si fuera un objeto de consumo o de estudio. En *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau plantea una visión crítica de las estructuras de poder implícitas en las miradas del sujeto moderno en la ciudad. Describe cómo la elevación por encima del espacio urbano, la vista aérea, - la misma vista que disfruta Javier desde su hotel de lujo, en *El amor es una droga dura*, - convierte al ciudadano en una suerte de voyeur, que contempla el espectáculo de la ciudad de forma erótica, desde su perspectiva elevada y poseedora. McDonough comenta, en cambio, cómo “The derive took place literally below the threshold of visibility of that aerial overview, beyond what is visible to the sociologist-voyeur’s gaze” (2002: 255). Efectivamente, los textos de Peri Rossi recuperan una visión háptica y humana del terreno, sustituyendo la figura del “voyeur” con el “voyageur” (Bruno 2002: 141), “el mapa (un asentamiento totalizador de observaciones”, con el “itinerario” (Certeau 2000: 131-2). En varios textos podemos atestiguar instancias de personajes que disfrutaban de una mirada divergente que supera lo espectacular y superficial del mundo mercantil. En ‘La ballena blanca’, las palabras del personaje son reminiscentes de la crítica benjaminiana de la estandarización y banalización de la mirada en la modernidad: “Me parece que mi mirada es más aguda, más inteligente [...] los otros no alcanzan a ver lo que yo veo [...] nos detenemos pocas veces a mirar a los demás verdaderamente” (30). Se produce una revaloración de lo local, del ambiente inmediato en ‘El corredor tropieza’, que aparece en *El museo de los esfuerzos inútiles*. Se interrumpe la corrida de un atleta que, no casualmente, participa de un deporte *massmediatizado*, cuando tropieza en la pista y empieza a observar su alrededor. De repente, el personaje está expuesto a los detalles

mínimos de la naturaleza y se expone a la emoción catártica de una libertad fugaz.⁴⁷ Mientras el entrenador del cuento se hunde en el mundo productivo del espectáculo, con “los ojos despiadadamente clavados en el cronómetro” (34), el locutor tiene ganas de “detenerse” y elevar sus ojos al cielo (36).

En *La nave de los locos* se repite la valoración de este tropo de la mirada mesiánica e iluminadora que poseen ciertos individuos, capaces de penetrar la opacidad del espacio monolítico de compra y venta del espectáculo a través del poder de la imaginación. Esto se ve ejemplificado cuando un niño mira a través de un vidrio azul pulido y encuentra “una ciudad llena de calles con árboles en forma de pez y pulpos que giran como tiovivos. Hay flores de agua y casa de paredes transparentes [...] Pero hay que saber mirarla, porque está escondido” (18). El texto pone en evidencia la capacidad de ciertos individuos no sólo de ver otra realidad, más allá de las imágenes huecas y masivas difundidas por la media, sino también de interpretar el entorno visible como una ilusión, hecha de falsas apariencias. Paul Virilio ha señalado que los dispositivos ópticos y los medios técnicos han ampliado y racionalizado hasta tal punto nuestros modos de ver el mundo que ya no cabe lugar para la imaginación y el misterio en tal lógica: “The first optical devices profoundly altered the contexts in which mental images were topographically stored and retrieved [...] Just when we were apparently procuring the means to see further and better the unseen universe, we were about to lose what little power we had of imagining it” (1994: 4).

En los textos de Peri Rossi “la inestabilidad de los niños y de los poetas” (*La nave de los locos*: 143), abre a una mirada desquiciada, descentralizada que vislumbra la posibilidad de recuperar esta mirada imaginativa. Moraña ha señalado cómo en *El libro de mis primos* “las acciones infantiles alegorizan el mundo adulto visto como situación límite, interpolan sus códigos desde una posición de impunidad, redimensionan el mundo cotidiano como en un acto mágico que deja al descubierto la vulnerabilidad del orden establecido” (1987: 41). Esta habilidad infantil de hacer estallar la irrealidad del espectáculo y los ciclos de consumo se transparenta en ‘La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias’, que aparece en *La tarde del dinosaurio*: “Tenía los ojos claros, celestes, de un niño pequeño. Después, con la vida, los ojos oscurecen [...]

⁴⁷ “Vio los altísimos árboles, los verdes follajes, un nido a lo lejos, ¿o era un conjunto de pequeñas ramas enlazadas?, la cúpula del cielo, las nubes deslizándose por la pista, blancas corredoras, las nubes desfilando antes de la meta, vio la luna en pleno día, la luna que silenciosamente había aparecido colocándose con modestia en un ángulo del paisaje casi imperceptible, los pájaros que volaban sin cesar, iban y volvían” (‘El corredor tropieza’, p.32).

Entonces los niños dejaban de serlo y se volvían hombres de ojos oscuros, hombres sin ojos, no reflejaban nada y no se podía mirar hacia adentro, como aún podía hacer con los ojos de él” (43).

Otra estrategia de resistencia al espectáculo en el orden espacial es la recuperación de la temporalidad del terreno. Debord describe el espectáculo como “la parálisis de la historia y de la memoria [...] es la falsa conciencia del tiempo” (1995: 133-4). En *La nave de los locos*, se critica la sobrevaluación del presente y la disolución del pasado, consumido en los ciclos perpetuos de capital “El humor de las ciudades es variable, y hoy ensalzan lo que ayer destruyeron; carecen ostensiblemente de memoria y el anhídrido carbónico (más los residuos de plomo y poliuretano) corroen – como el herpes – sus neuronas” (37). En ‘El cómputo del tiempo’, que aparece en *El museo de los esfuerzos inútiles*, se imagina una ciudad donde ni los niños son inmunes al tiempo circular del sistema financiero, y se convierten en esclavos de su flujo rígido e inexorable: “Llegué a una ciudad donde todos los niños preguntaban la hora. Iban serios por la calle, con las manos en los bolsillos y aire atareado; concentrados en sí mismos, mirando hacia abajo, hacia una cuenta de segundos y minutos quizás perdidos” (128). El tiempo se convierte en mercancía y el espacio se experimenta de forma cada vez menos directa y transparente. Dentro de la sociedad espectacular, la manera en que el tiempo se inscribe y se manifiesta en el espacio natural se imposibilita en la escena urbana, donde el tiempo se atomiza, se consume. El tiempo está presente solo en la forma de restos fragmentados, aplastados en el rostro de un reloj, los residuos del tiempo orgánico o cíclico desaparecen con los desechos de la ciudad. Sin embargo, al despegarse de la rígida imposición del tiempo del reloj (130), el personaje de ‘El cómputo del tiempo’ ve su entorno de un modo “mágico y experimental” (Ferrer 1995: 22): “Mi paseo se tornó insólito, como si la luz amarillenta del atardecer sombrío me suspendiera de un espacio desconocido. Imaginé cuál podría ser el sentimiento de los argonautas extraviados en el ponto [...] La calle desolada, suspendida, parecía levitar” (129).

Percibimos una tendencia en la escritura de Peri Rossi de combatir el espectáculo en sus propios términos; no a través de una verdad objetiva sino a través de la creación una *irrealidad* dictada por una lógica que excede la abstracción de la mercancía, y se acerca más a la imaginación y la fantasía. La verdadera crítica del espectáculo consiste en subrayar la imposibilidad de la objetividad. Como señala Andreotti: “This sort of temporalization of space was a key situationist tactic and a distinctive quality of the derive, which aimed to resist the reifying tendency to spatialize

physical surroundings by means of the player's anti-objectifying stance" (2002: 222). En *La nave de los locos*, la mirada lúdica de Percival le permite detectar las múltiples temporalidades asincrónicas dentro del paisaje: ⁴⁸

“Encontraba perfectamente natural su refugio en el quiosco, se daba cuenta de que estar ahí, contemplando en soledad el espectáculo de la lluvia y el erizamiento del lago equivalía a otra cosa, antigua, correspondía a alguna actitud que portaba en sus genes aunque su memoria la hubiera olvidado” (137).

Nuestra autora no sólo se preocupa por hacer resignificar el espacio a través de micro prácticas cotidianas para hacer estallar los moldes del espectáculo, sino también se fascina por la posibilidad de entablar nuevas relaciones con los objetos, que desvían del molde del fetichismo de la mercancía. Se problematiza en sus textos el creciente valor simbólico de la mercancía en la sociedad contemporánea. Nuestra escritora imagina otras relaciones con los objetos, que trascienden la lógica unidimensional de la mercancía. Escenifican la posibilidad de recuperar el nuevo misticismo vinculado con la mercancía y redirigirlo hacia otra parte. Ortiz reconoce la posibilidad de refuncionalizar y resemantizar los objetos para re-canalizar la dinámica de la mercancía: “algunas minorías, al apropiarse de objetos y signos vehiculizados socialmente, consiguen, en determinadas circunstancias, articularlos a sus demandas particularizadas. Resemantizados, expresan una voluntad colectiva ajena a la lógica dominante” (1998: 139).

En *La nave de los locos* Equis desarrolla un vínculo emotivo con sus pertenencias que está en exceso de la lógica de la mercancía:

“Pasando de ciudad a ciudad, Equis ha adquirido objetos y ha perdido otros [...] puede decirse que el tránsito de los objetos, su fugacidad, es algo que acepta con naturalidad, inmenso en el fluir del tiempo como un pez en la corriente. Quizá

⁴⁸ Estas observaciones de los fragmentos del pasado contenidos dentro de la materia de la ciudad, se relacionan con lo que dice Cray acerca de la contra-memoria subversiva de la ‘dérive’: “It was a strategy of turning the spectacle of the city inside out through countermemory and counteritineraries. These would reveal the potency of outmoded objects excluded from its slick surfaces, and of derelict spaces off its main routes of circulation. The strategy incarnates a refusal of the imposed present, and in reclaiming fragments of a demolished past it was implicitly figuring an alternative future” (2002: 464).

por la misma razón, tampoco experimenta excesiva alegría cuando – instalando en otro lugar – vuelve a poseer algunos objetos” (27).

En ‘Espejos de colores’, se adopta un vínculo lúdico e imaginativo con el objeto, un juego activo de identificación más que posesión, que supera la contemplación pasiva y la gratificación instantánea. El narrador establece una mirada poética hacia su espejo, una mirada que trasciende la lógica de valor asociado con el fetiche de la novedad, del momento de intercambio, asociados con la mercancía: “En el azogue, había una pequeña mancha negra [...] Si esforzaba bien la vista, advertía que la mancha en el azogue era hueca [...] y en su interior [...] había helechos, ramas de muérdengo, hebras vegetales. Y adentro, muy adentro, un pequeño lago” (34).

Quintana interpreta este nuevo vínculo con los objetos como una forma de construir sentido en el momento histórico de la massmediatización de la sociedad, cuando ya no se puede hallar un significado en la experiencia – idea que retoma la teoría del choque benjaminiana y la imposibilidad de construir sentido en el espacio urbano debido a la sobre-saturación de estímulos.⁴⁹ Quintana describe cómo en la escritura de Peri Rossi “los personajes indagarán nuevas formas de relacionarse con los objetos y con el mundo en un intento por otorgar un sentido, aunque fugitivo, a su universo íntimo [...] la obsesión de los personajes (por los objetos de colección o por el sujeto amado) se transforma en una estructura dadora de sentido” (2001: 24). Esta relación de proyección de relaciones amorosas sobre las cosas en ‘Cuaderno de viaje’ y en *La nave de los locos* permite una relación más permanente y significativa con los objetos frente a “la gran cantidad de percepciones y amenazas que la vida industrial le depara al individuo”, que significa que “no podrá éste retener estéticamente todas las imágenes” (Valverde 2002: 74). En contraste con la superficialidad del ‘throw away culture’, algunos de los personajes pueden salir de una relación puramente mercantil con los objetos al verter su propia subjetividad en ellos.

La figura del coleccionista es otro leit motif de la literatura de Peri Rossi que forma un contra-modelo al espectáculo, la antítesis del consumidor. Igual que el exiliado, es una figura capaz de descifrar otro tipo de significado en los objetos que supera la relación hipnótica y unidimensional de la mercancía. El coleccionista aparece

⁴⁹ Valverde lee a Benjamin para destacar cómo la experiencia urbana constituye una experiencia del choque. Debido a “la complejidad y rapidez de la vida cotidiana en las sociedades industriales” además de “la explosión demográfica, el anonimato de la vida industrial y la expansión acelerada de las ciudades”, desintegra la posibilidad de “una experiencia significativa y serena” (2002: 74).

en *La nave de los locos* y *La última noche de Dostoievsky*. Hay un distanciamiento del valor de intercambio y el valor de uso del objeto y una consecuente desfeticización de la mercancía. Al contrario de la cultura consumista, que privilegia la novedad y el momento efímero del intercambio por encima de todo, el coleccionista privilegia la antigüedad y se fascina por el pasado del objeto. Como comenta un personaje en *La última noche de Dostoievski*: “He perseguido una aguja de plata, con una abeja labrada, de Londres a las Islas Malvinas, de las Islas Malvinas a Méjico, de Méjico a Barcelona. No valía demasiado, no era por su precio. Era por su itinerario, por su biografía” (128). Esta particular relación con los objetos va a en contra la lógica de la mercancía porque funcionan a base de símbolos fugaces. Es una relación que busca trascender la cultura de los objetos producidos en masa, al imaginar el objeto como un soporte físico que encarna la historia y el tiempo.⁵⁰

Además de la figura del coleccionista, el niño se codifica como un sujeto que es capaz de hacer resignificar la relación con los objetos en los textos de Peri Rossi. Por ejemplo, propongo una lectura alternativa del episodio de la imaginaria intervención quirúrgica y la violación de la muñeca de Alicia por parte de los niños en *El libro de mis primos*, que no necesariamente tiene que ver con la reificación de las relaciones humanas que hemos destacado previamente. En su juego erótico, los primos varones interactúan con el objeto de tal forma que trascienden la relación superficial, distanciada y visual con la cual los adultos tratan la mercancía. Juegan con la muñeca a través del tacto e incluso el olfato:

“Aparecen las piernas desnudas con su fresco olor a porcelana, los muslos que encarnados brillan como si estuvieran húmedos” (122); (...) “Le huele el ángulo del vientre, donde nacen sus piernas [...] Olfatea como un perro perdido, feroz, violento. Después le pasa la mano por ese lado, más debajo del ombligo, registra entre sus piernas” (124).

⁵⁰ Quintana ha subrayado que en dicho texto “la relación del sujeto con el universo simbólico sufre un nuevo reajuste a partir de la aparición de la coleccionista de objetos de arte. En el nuevo escenario de fin de siglo los protagonistas de esta historia buscan escapar de la frivolidad consumista que los rodea [...] Los personajes intenten otras relaciones con los objetos refugiándose en zonas diferenciadas. Ante lo real como vacío de una experiencia ligada a los lazos comunitarios, la coleccionista retoma una antigua tradición: venerar las piezas de arte por su carácter individual [...] Acceder al oculto sentido de los objetos es lo que se propone la coleccionista como una forma de inscribirse en un espacio cuasimítico alejado de la superficialidad de su contemporaneidad histórica” (2001: 25-6).

El episodio se podría interpretar como un nuevo modo de relacionarse con los objetos que habilita el reino de la fantasía y la imaginación. D'Angelo habla de “modos óptico-táctiles de relacionarse con los objetos, tal como Benjamin había observado para el juego infantil” (2010: http). Son prácticas, según ella, que ignoran el desfasaje entre la visión y la acción que yace al seno de la lógica espectacular, y proporcionan formas revolucionarias de pensar la relación sujeto-objeto.⁵¹

En esta sección del trabajo hemos visto cómo cierto corpus de textos de Peri Rossi a partir de los años 80, ya no busca resistir el espectáculo en términos políticos como en su obra anterior, sino contempla una suerte de redención a través de la *myse en scène* de relaciones alternativas entre sujeto-espacio-objeto; relaciones que no conforman con la lógica mercantil de la sociedad espectacular. Respondiendo a “la crisis de las prácticas sociales cumplidas en espacios ‘físicos’” (Ferrer 1995: 14), Peri Rossi emplea figuras como el extranjero, el exiliado, el niño, el coleccionista, además de prácticas lúdicas y nuevos tipos de circulación por el espacio que defamiliarizan el paisaje y desfeticilizan el espectáculo precisamente porque son lugares que permiten ver el entorno en términos de falsas apariencias. Se produce una búsqueda de modelos alternativos al flâneur – cómplice del espectáculo por excelencia – que contemplan el espacio a distancia, como si fuera un producto de consumo. Al mismo tiempo, ubican al sujeto en una relación más directa con la naturaleza, con el pasado, con el cuerpo, con todo aquello que se disuelve en la sociedad espectacular.

IV. 4 Prácticas de lucha: la mercantilización del arte

No obstante, no toda la literatura de Peri Rossi contiene esta propuesta optimista respecto a la posibilidad de combatir el espectáculo, y de recuperar una relación pre-mercantil entre los cuerpos de los ciudadanos, el espacio que habitan y los objetos que

⁵¹ D'Angelo subraya cómo “El carácter cognitivo del juego infantil reside en adquirir un conocimiento de los objetos tocándolos, utilizándolos y descubriendo otros usos y significados que los dados socialmente. Es decir que es en su aspecto táctil que reside su potencia revolucionaria, aspecto trasladado por la educación burguesa -que prioriza la repetición, la pasividad y el ejercicio mental- al reino separado de la estética” (2013: http). Siguiendo a Benjamín, Buck-Morss subraya la importancia de recuperar este modo óptico-táctil para la creación. Según ella, el juego constituye una conciencia revolucionaria, en cuanto le arrebató a la subjetividad de las garras de la reificación: “En la cognición mimética el sujeto se apropiaba del objeto asemejándosele de manera tal que, dialécticamente, embebía al objeto de subjetividad. Los niños instintivamente imitaban objetos como medio para dominar su mundo. [...] Benjamin estaba sugiriendo que, en el plano colectivo, social, era posible emplear la capacidad mimética como defensa contra el trauma de la industrialización y como medio para la reapropiación de la subjetividad que había sido alienada por el progreso” (2005:75).

manejan. Incluso varios textos de la autora ponen en tela de juicio la misma posibilidad de escribir o representar a través del soporte artístico en la era comunicacional de la hiperrealidad. De ahí que pasemos al tercer momento en la producción de Peri Rossi descrito por Quintana, la década de los 90, el momento de la instalación definitiva cultura massmediatizada y la economía neoliberal. Es un momento en el cual la literatura reconoce su dependencia de la industria.⁵² Se empieza a dejar atrás tanto las propuestas programáticas vanguardistas de redención a través del arte politizado, como las propuestas por el arte como espacio que escenifica micro prácticas que permiten refuncionalizar la relación entre el espacio y los objetos a través de la deriva y el *détournement*.

Avelar ha identificado un paralelo entre el duelo de las sociedades en los períodos de la postdictadura y un duelo por la misma literatura tal como tradicionalmente se había entendido. Es un momento que marca el fin de la producción aurática y autónoma, y el colapso del persistente modelo adorniano del arte por el arte:

“Sería aquí que la postmodernidad latinoamericana se encuentra con la postdictadura: ‘postmodernidad’, en su sentido más riguroso, jamesoniano, alude al momento de colonización completa del planeta por el capital transnacional, de tal modo que incluso aquellos puntos arquimedianos no reificados – la naturaleza o el inconsciente – han sido ahora tragados por la máquina del capital [...] Si la función de las dictaduras fue la instalación de la etapa posmoderna del capital, la tarea de la escritura en las postdictaduras postmodernas será necesariamente distinta a la de las postdictaduras anteriores. El imperativo del duelo se impone ahora en un contexto en que la literatura se ha visto forzado a abandonar su papel modernamente privilegiado – la imaginación de una otredad no reificada, la redención de lo poético dentro del prosaísmo de la vida cotidiana alienada, el vislumbre de una epifanía redentadora [...] Es este sentido, el duelo postdictatorial sería también un duelo por lo literario” (2000: 314-5).

⁵² McLuhan ha señalado que la literatura es históricamente el medio cómplice por excelencia de la industria la imprenta fue históricamente la primera mercancía de producción masiva: “confirmed and extended the new visual stress. It provided the first uniformly repeatable ‘commodity’, the first assembly line – mass production. It created the portable book, which men could read in privacy and in isolation from others. Man could now inspire – and conspire. Like easel painting, the printed book added much to the new cult of individualism. The private, fixed point of view became possible and literacy conferred the power of detachment, non-involvement” (1996: 50).

La nave de los locos reflexiona de forma irónica acerca de la complicidad entre cultura y espectáculo en el capitalismo tardío, una cultura que da la espalda a la experiencia vivida y que sólo puede hablar del espectáculo: “Los diarios, las revistas, los libros y las películas que conciben los habitantes de B. son de carácter ombliguista: versan sobre las cosas que suceden en sus ombligos, largamente examinados a través de un microscopio” (122-3).

La obra más tardía de la autora asume la imposibilidad de postular un afuera radical utópico frente a la sociedad del espectáculo. El tono melancólico de *Desastres Íntimos* no deja lugar a la esperanza, y aborta cualquier búsqueda de la salvación de la colonización de la imagen y la representación en la sociedad del espectáculo. Nos enfrentamos con amas de casas incapaces de abrir latas, oficinistas que caen en la depresión de su soledad, amantes que se encierran en hoteles anónimos. En *El amor es una droga dura* hay una reconfiguración de la figura del artista tradicional. Ya no es el custodio hermético y desactualizado de un arte anacrónico de *Los museos abandonados*, ni la figura del poeta revolucionario de *El libro de mis primos*, ni el artista-trapecista perseguido por las autoridades a causa de sus investigaciones del signo zen en *Indicios pánicos*, ni el intelectual que estudia las banalidades de la vida cotidiana en *El museo de los esfuerzos inútiles*, sino el redactor de una revista de moda en *La última noche de Dostoievski* y el fotógrafo publicitario de *El amor es una droga dura*, figuras cómplices del espectáculo por excelencia. En este contexto, ya no hay posibilidad de redención.

El protagonista de *El amor es una droga dura*, además de producir las imágenes del espectáculo, es a la vez seducido por ellas. Se podría interpretar el síndrome de Stendhal como enfermedad del espectáculo por antonomasia, dado su afiliación a la sobrevaluación del reino de lo visual. Paula Bertúa señala que en dicha novela, se empiezan a desintegrar los límites y definiciones tradicionales del arte, que se invade progresivamente por la cultura massmediatizada:

“El protagonista cifra la relación entre experiencia cotidiana y experiencia del arte en el mundo posmoderno [...] que lleva al cuestionamiento del locus de la verdadera experiencia estética. Esta ya no se encuentra en la “obra de arte” tradicional, sino en la espectacularidad, en los medios masivos y en la publicidad” (2013: <http>).

Bertúa señala la presencia de un nuevo paradigma de cultura en la novela. La profesión del personaje (fotógrafo publicitario) le transforma en “un artista al servicio de un mercado de producción circulación y consumo de bienes culturales”, que a su vez implica “la estetización de la vida cotidiana” (2013: http). Describe cómo las fotos de desnudos femeninos implican “el consumo del cuerpo sexuado por un protagonista sexual, que es -en ese mercado del deseo signado por la superabundancia de bienes- espectador a la vez que propietario del cuerpo como una mercancía más” (2013: http).

A diferencia de los textos más tempranos, no se presenta salida posible de este mercado de deseo protagonizado por imágenes en *El amor es una droga dura*. En efecto, al final de la novela Javier decide trabajar como fotoperiodista en países que sufren el desastre natural o el conflicto humano. Es decir, se convierte en el productor, vendedor y consumidor de las imágenes del sufrimiento humano. El espectáculo se ha consolidado y ya no hay un ‘afuera’ de su marcha inexorable. En este paisaje de la mercantilización de la cultura, el museo como lugar de consagración, legitimación y visibilización del arte se sustituye por el centro comercial, donde se reúnen los artistas de la ciudad. De manera significativa, los artistas habitan el espacio hipnótico de seducción superficial y de celebración del culto de la mercancía del centro comercial:

“Se abrió la gran puerta de vidrio del centro comercial (perfumes de marca, joyerías caras, tiendas de aparatos de informática, cafeterías, salón de té, ropa de importación, ropa deportiva y una enorme casa de discos) para que pudiera entrar los elegidos. Los elegidos, como él, portaban invitación. Se había acabado la democracia [...] Ahora, accedían a los lujosos pasillos iluminados por enormes arañas de caireles sólo los profesionales más destacados [...] La parcela de poder que cada uno [...] había conquistado era una fortaleza” (93).

Se ha producido una mercantilización jamesoniana de la cultura, en la cual los artistas son cómplices del poder. Son los productores de la nueva cultura visual dominante. Es un clima que fuerza el abandono de la práctica artística como instancia redentora y habilitadora de transformaciones a nivel social. Una escultora, Paula, describe cómo ha sustituido el arte por la bolsa, una anécdota irónica que sirve como metáfora de la progresiva invasión de la cultura por la sociedad de consumo: “Tengo un agente de Bolsa extraordinario [...] Antes, era una artista [...] Ahora, soy una accionista. Me invitan a los mismos lugares, pero la diferencia es que ya no tengo

deudas” (96). La producción de imágenes y objetos es concomitante con la venta, con el éxito, con la imagen pública.⁵³ Paralelamente, en *La última noche de Dostoievski*, el amigo del protagonista sustituye la redacción de “una revista cultural y política de izquierdas” por “una lujosa revista de turismo de España” (32). El arte politizado de antaño se usurpa por el arte del fervor mercantil:

“Papel satinado, hermosas fotografías, bellos paisajes. La publicidad más cara y selecta del mercado: licores, relojes de marca, vestidos y trajes de firma, automóviles sofisticados y veloces. Felinos entre sedas, alhajas de diseño exclusivo en primer plano, contra telas de pintores famosos. Los pintores murieron de hambre y de frío, en la época en que todavía se moría por el arte y pintar o escribir eran formas de heroicidad o del misticismo” (32).

La sensación de la proliferación y sobreabundancia de imágenes en la revista se agudiza a través de la sintaxis. El empleo de la enumeración y la fragmentación nos remite a esta noción del desborde de estímulos sueltos que producen el ‘shock’ benjaminiano. Es significativo que los fragmentos del cuerpo y las imágenes-mercancías aparezcan en el mismo plano de importancia a través de la elipsis. Hace eco de la frase de Winterson, que habla de un “bombardment” que “both deadens our sensibilities and makes us fear what is not instant, approachable, consumable” (1996: 15-16). La revista vende lo superficial, aquello que gratifica instantáneamente a los sentidos sin que requiera una mirada crítica.⁵⁴ En otro momento se escenifica cómo literatura es el resultado directo de la producción masiva fabril. Describe un viaje en tren en el cual se percibe “el olor a podrido de las fábricas de papel” y cómo se escribe “sobre esta pudrición manufacturada” (30).

⁵³ Este pesimismo también se aplica a lecturas más recientes del proyecto situacionista. McDonough ha subrayado que la misma teoría redentora situacionista está llena de contradicciones internas y que cae en la misma lógica de los procesos que buscan denunciar: “the idea that avant-garde innovations might be recovered for use by the reigning social order, that revolutionary activity might be recouped to strengthen bourgeois affirmation [...] Only the tortured and self-justifying logic of recuperation could make sense of these competing claims, could, that is, reconcile the idea of ‘being on the same path as our enemies’ with the insistence on an absolute distance from them. There is an irony in the use of the idea of recuperation to bolster the alleged purity of the situationist avant-garde, for what is recuperation other than a strategy of mixing, of blending – the heavy artillery with which bourgeois society batters down all Chinese walls of avant-garde isolation?” (2002: xiv).

⁵⁴ Buck Morss retoma los escritos de Benjamín para describir cómo este bombardeo de estímulos del ‘shock’ tienen el objetivo de “adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico” (2005 190).

Como reconoce Ortiz, “Ante el avance de la cultura de mercado, el campo de la cultura erudita se encuentra tensionado” (1996: 98). García Canclini describe este proceso en términos de la disolución de la autonomía de los campos: “Desde hace tiempo se observa que la tendencia a mercantilizar la producción cultural, masificar el arte y la literatura [...] quita autonomía a los campos culturales” (2007: 26-8). Ocurre una desfetichización del objeto de arte, que ya no se ofrece como objeto exquisito, aurático, cultural, ajeno a la realidad banal y alienado como en el caso del arte modernista. En *El amor es una droga dura*, se privilegian los *leit motifs* de las telenovelas; la adultería, el sexo, la droga, la moda y la publicidad, además de ciertos diálogos banales, disonantes con los encuentros amorosos idealizados representados en la modernidad. Es un trabajo que cuenta con todos los topografías de la ‘literatura light’ tan condenada por Mario Vargas Llosa.⁵⁵ Pero a diferencia dicho género, la obra de Peri Rossi demuestra un alto grado de autorreflexividad respecto a su propia estética. El episodio central del libro desconstruye la escopofilia en el arte, el placer en la superficie, al describir en detalle los mecanismos de la síndrome Stendhal. El texto pone en primer plano su propio estatus de mercancía, de objeto de arte degradado, ya no hermético a la lógica del mercado.⁵⁶

Sin embargo, a diferencia de sus propuestas más extremas de despojarse de lo aurático y de la literariedad, de convertirse en la pura superficie del Pop Art, la obra de Peri Rossi nunca deja completamente de lado su ‘literariedad’. La autora nunca abandona completamente los marcos tradicionales de la literatura, como por ejemplo la trama, el lenguaje narrativo y coherente, los personajes integrales. Apenas en *La nave de los locos*, se incorporan fragmentos de textos que han sido tradicionalmente despreciados por la alta cultura; carteles de cine, artículos de la prensa, el diario anónimo de a bordo de un barco, escritos de niños. Este efecto collage podría ser visto como un intento de “llevar a la poesía fuera de sí, ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y no literatura ya parece dejar de funcionar”

⁵⁵ “Es decir, leve, ligera, fácil, una literatura que sin el menor rubor se propone ante todo y sobre todo (y casi exclusivamente) divertir” (Vargas Llosa 2012: 44).

⁵⁶ Jameson corrobora esta posición, al señalar la mercantilización completa de la cultura en la cual los objetos culturales ya no intentan esconder su propio estatus de mercancía ni escenificar la ilusión de su trascendencia: “Postmodern culture, ‘culture’ has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process” (1991: 14). Foster, por su parte, retoma los argumentos de Benjamin para describir el proceso de “the ‘becoming spectacle’ of art.” Ya no se trata únicamente del pasaje del valor cultural hacia el valor exhibitivo sino también estamos en un momento histórico que asigna un valor de imagen a la producción cultural, lo cual es concomitante con la mercantilización de dicha producción. Ver (Foster 1999: 92).

(Garramuño 2009: 190). La estética dominante de la novela es la fragmentación, la amalgamación de diferentes hilos narrativos, la continuidad, y cierta resistencia a un argumento que desarrolla hacia un punto cúlmine. Hasta se burla de las estrategias de resolución de tramas, a través de amores y viajes, cuando el niño Percival y el coleccionista adulto Morris se enamoran y viajan arbitrariamente a África.⁵⁷

Estas técnicas de simultánea apropiación y distanciamiento de discursos incitan un rol activo de parte del lector, que debe identificar y desentrañar estas estrategias. Es una forma de lectura que forma un contrapunto a los medios masivos y su búsqueda de la velocidad, el goce del entretenimiento y la falta de análisis. En *La última noche de Dostoievski*, hay una figuración de la usurpación de viejas manifestaciones de la cultura, como la lectura, por la televisión: “En los apartamentos urbanos no hay ningún lugar reservado para la lectura. En cambio, hay espacio para el televisor, el niño mimado de la casa” (134).⁵⁸ El distanciamiento crítico que emplea Peri Rossi, esta técnica de ‘re-framing’ que mencionamos al principio de este capítulo, se postula como un antídoto al ‘shock’ de imágenes y sonidos propio de la sociedad del espectáculo. De esta forma, sus textos sostienen las convenciones de la esquema moderno que “atribuyen al lector más actividad pero intelectual, y al espectador pasividad y dependencia del espectáculo” (García Canclini 2007: 63). En *La última noche de Dostoievski*, hay una figuración de la literatura como un espacio redentor, que logra escaparse de las lógicas omnipresentes del mercado. La compara con el juego, en cuanto a una actividad improductiva para el sistema capitalista, “un acto que no produce un duro, es agotador, despierta la envidia ajena y su finalidad es incierta” (157). Tanto el juego como la literatura se presentan como “actividades intensas, obsesivas, absolutas” (45), regidas por “el placer” (157).

De ahí que los escritos más tardíos de la autora revelen una posición ambigua; la imposibilidad de desentrañar el arte del espectáculo pero que a la vez se reniegan a dejarse colonizar completamente por el lenguaje de la mercancía. Mantienen un

⁵⁷ Es una propuesta que hace eco de un gesto que Reinaldo Laddaga identifica en los textos latinoamericanos de las últimas décadas, que escenifican el espacio del texto como plataforma de performances, que al ofrecerse como composiciones altamente elaboradas y exquisitas, quieren dar la impresión de la instantaneidad, la improvisación, la espontaneidad y la velocidad de la experiencia contemporánea. Se refiere a “artistas que son menos los artifices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (2007: 14).

⁵⁸ Una de las objeciones a la televisión radica, justamente, en su condición de flujo acelerado, incesante y urgente de imágenes. Este flujo total sería un obstáculo para el pensamiento: “Et un des problèmes majeurs que pose la télévision, c’est la question des rapports entre la pensée et la vitesse. Est-ce qu’on peut penser dans la vitesse?” (Bourdieu 1996: 305).

distanciamiento de estos procesos de la especularización de la cultura a partir de un diálogo crítico y a veces irónico.

IV. 5 Conclusión

Hemos rastreado a lo largo del presente capítulo tres etapas diferentes de negociación de la literatura frente al espectáculo en tres momentos específicos de producción en la obra de la autora. Sin atenernos de modo demasiado mecánico a dichos marcos cronológicos, ha sido posible detectar, en la obra más temprana de la autora, una voluntad romántica y utópica que imagina una praxis política para combatir el espectáculo concentrado creado por el Estado. En cambio, en el corpus de los años 80, hemos identificado una progresiva despolitización de las prácticas de lucha contra los efectos nocivos de la sociedad hipermediatizada de la era comunicacional. Es un período que exhibe una creciente valoración de micro prácticas subversivas y cotidianas que tienen que ver con la relación con el espacio y los objetos que desfeticizan y contrarrestan los mecanismos de la abstracción propios del espectáculo. Finalmente, en la obra más tardía de la autora, principal pero no exclusivamente en los años 90, hay otro viraje en su actitud hacia la aparición de este pseudo mundo de imágenes *massmediatizadas* que detectan los situacionistas. En esta etapa, vemos una aceptación y resignación del proceso de ‘devenir espectáculo’ de la literatura e incluso una apuesta hacia la escritura como mercancía. Sin embargo, nunca se deja completamente de lado la codificación de la literariedad, y la literatura como comarcas residuales de una cultura auténtica y un espacio alternativo a la lógica intransigente del espectáculo.

V. El espectáculo y la literatura

V. 1 El laberinto eterno: La complicidad entre la literatura y el espectáculo

“En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes son” (Paul de Man 1991: 118)

En el capítulo anterior se han explorado las figuraciones de la literatura en tanto mercancía y las condiciones de posibilidad de la literatura en tanto institución subversiva, en un momento en el cual ha sido absorbida por la lógica del mercado

actual. En el presente capítulo, en cambio, va a ser imprescindible trazar cómo la obra de Peri Rossi aborda la relación específica entre la literatura, ya no como industria e institución, sino en tanto *medio y soporte artístico* que perpetúa la cárcel de representación que interrumpe y aniquila la experiencia vivida directamente. Varios textos de la autora escenifican la problemática que describe el epígrafe de De Man, que percibe el lenguaje como un fenómeno mediatizador, que al imitar la experiencia original la falsifica. Esto nos lleva a la pregunta de cómo se encaja el fenómeno de la literatura en un mundo dominado por la representación, la reproducción mecánica y el simulacro. Dicho de otro modo, el proceso de reificación que toma lugar dentro de la cultura del espectáculo, una cultura que privilegia las apariencias por encima de la vivencia corporal, está intensificado y exacerbado en la obra de arte. Es decir, la literatura perpetúa los dispositivos del espectáculo; congela el *fluir* de la experiencia y la multiplicidad cambiante del sujeto en un formato estético, asesinando la vida vivida y remitiendo a su sombra mediatizada. El texto desdobra la vida, ocasionando la cosificación y la abstracción del sujeto, convirtiéndose en mecanismo de continuidad del mismo espectáculo que describe Debord. La literatura convierte a los seres vivos en pura superficie, en palabras inertes, colocándolos delante de la *mirada* del lector.⁵⁹

En ‘The return of the real’, Foster postula dos posibles modelos de pensar la representación; que los signos se remiten a referentes reales, por un lado, y que los signos sólo pueden referirse a otros signos, por otro: “that images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes” (1997: 128). Ambos paradigmas de Foster, - la propuesta de que el “lifeworld” (Ihde 1990: 11), - la vida despojada de la técnica, - sólo puede transmitirse a través de referentes mediatizadores, frente a la idea de que los referentes en sí son auto-referenciales, y que por lo tanto sólo pueden hablar de sus propios mecanismos laberínticos, - insisten en que consecuentemente, la literatura no puede hacer otra cosa que replicar la lógica del espectáculo, que dicta que “Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord 1995: 40).⁶⁰

⁵⁹ Roger Chartier ha descrito la progresiva transición de la literatura desde un proceso oral hacia una actividad visual y contemplativa. Es un proceso que hace eco de la premisa debordiana que dicta que “la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible” (1995: 41)

⁶⁰ Efectivamente, aunque la aniquilación de la experiencia ha sido una preocupación en el arte y la literatura desde las producciones más tempranas, - es un tema recurrente en el barroco, - en el capitalismo tardío se agudiza esta preocupación debido a la proliferación y dispositivos de representación que aparecen no sólo en el ámbito cultural sino también en la vida cotidiana.

En primer lugar, esta complicidad entre la literatura y el espectáculo se alegoriza en los textos de Peri Rossi a través de la metáfora del archivo. Es un símbolo que condensa la idea de la dinámica adentro-afuera; vida-representación, tan central al arte en la era del espectáculo. Hemos destacado en el capítulo sobre el espectáculo concentrado la doble definición de la palabra ‘archivo’ que rescata Derrida. Mientras la figura de “commandement” echa luz sobre los mecanismos del espectáculo concentrado, quiero proponer que la otra definición etimológica derridiana que señalamos, - la idea de “commencement”, - va a ser particularmente significativa dentro del contexto de las prácticas de lucha contra el espectáculo. Uno de los capítulos de *Mal d’archive* se titula ‘Exergue’, que se refiere literalmente a la parte de la moneda donde se detallan el lugar y la fecha de su fabricación. Esto se relaciona con la idea del “mal d’archive”, que tiene que ver con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico para volver al origen, al lugar arcaico del comienzo absoluto. Pero en el epílogo, Derrida señala que los archivos sólo pueden contener el trazo de lo que pasó, no la cosa misma, y que nunca se puede acceder plenamente a esta experiencia original. El archivo siempre está amenazado con la pulsión muerte, con la destrucción, con el olvido, con el desfasaje con la experiencia amorfa, inmediata, espontánea, fugaz e inmaculada. Como reconoce Garramuño, el archivo congela y cosifica la experiencia vivida y la transforma en experiencia representada: “El archivo, al archivar – como el museo - , convierte la experiencia en cadáver; el archivamiento, por lo tanto, sitúa la experiencia bajo el signo de la muerte, de la finitud. La existencia de uno supone la muerte o inexistencia de la otra; la cancelación de la condición de existencia pura de esa experiencia archivada” (2009: 27). Históricamente, el museo ha organizado artefactos de la experiencia humana de tal manera que se neutraliza su relación con la experiencia háptica, corpórea, original. Se contemplan los objetos a distancia, relegados al pasado, a la muerte, a la inmovilidad de la representación. El archivo, de este modo, funciona como metáfora de la literatura tradicional.

En ‘Los juegos’, el museo se codifica como el archivo; el lugar de la representación por excelencia. La pareja se contempla a través de sus reflejos en los espejos. No hay lugar para la verdadera comunicación humana y la existencia cae en la inmanencia constante:

“Yo ya había mirado el cuerpo desnudo de Ariadna, reflejado en la galería de espejos, y ella había detenidamente contemplado el mío en el ala occidental del

museo” (79) (...); “Ella apareció por la puerta de la galería, a la luz oblicua de una luna simulada por los espejos; sus firmes piernas se clavaban contra las baldosas combinadas, formando una especie de jaula de cristal desde la cual todo el museo se reflejaba” (82).

Esta jaula de la representación y la contemplación, este “banquete de muerte y falsificación” (84), desdobra la experiencia encarnada en un pseudo mundo aparte. Como reconoce Verani,

“La pareja refugia su desolación en la persecución del placer físico, indiferente a la ruina que deja a su paso, a la destrucción que causa con su furia amorosa; la relación erótica deviene una ceremonia lujuriosa, sin compromisos ni comunicación real posible, un ritual estético sin sentido más allá de su propia fastuosidad. La realidad estalla en una eclosión de imágenes hasta disgregarse en un juego de falsas apariencias, en una vertiginosa galería de espejos, en despojos, ratas hambrientas y silencio” (1982: 309).

Aínsa retoma la metáfora del ‘otro lado de la puerta’ para describir este enclaustramiento del mundo de afuera:

“Los obstáculos del acceso, difícil pasaje de todo viaje de iniciación, la puerta estrecha con su reconocible simbolismo, garantizan la diferencia cualitativa entre la realidad exterior y la otra realidad en la que el protagonista decide habitar - las piezas desiertas, largos salones de paredes lisas, sin nadie - dificultad de acceso que es esencial al género utópico, pero también es característica de la anti-utopía [...] Desde el interior del museo aparecen más contrastados los gritos de la calle, un fragor de una vida pautada por fechas, reuniones y ritmos frenéticos. En el museo asumen la ilusión de poder recrear el mundo, renovarlo a partir de la realidad estática de las estatuas” (2002: 221).

Efectivamente, el museo, como la literatura, y el arte en general, vendría a ser un anhelo de la reconstrucción del mundo falsificado, la momificación y la petrificación de lo vivo. La referencia a la utopía o anti-utopía es interesante, porque indica una existencia que desarrolla en *otra parte*, ajena a la realidad social y las urgencias

políticas del exterior. En *Indicios pánicos*, un autor anuncia la futura exhibición de su persona en un museo, expuesto para el consumo de los demás. Se parodia el proceso de la negación de la vida que tiene lugar en el soporte artístico, el momento cuando el cuerpo adquiere un valor exhibitivo, como reliquia del pasado: “Seré conservado como imagen viva de un mundo en declinación” (41).

En ‘La historia del príncipe Igor’, que aparece en *La tarde del dinosaurio*, la autora vuelve a esta visión casi obsesiva de mundos herméticos de encierro al mundo exterior: “Y en su palacio guardaba mujeres milenarias/ que no morirán nunca/ pero exhalaban un rancio perfume/ antiguo y procaz/ que contaminaba el aire de la sala/ y los espejos” (127). Además, el *topos* del género maravilloso - los palacios y los reyes mágicos, - enfatiza esta representación de otredad frente al prosaísmo de la realidad diurna. La presencia de los espejos, igual que en *Los museos abandonados*, se remite a la existencia de este espacio del reflejo, de la representación, dispositivo del desdoblamiento de la vida vivida, y fetichismo de la contemplación pasiva:

“Hay espejos laminados, azogados, esmerilados, espejos dobles, triples y múltiples, espejos que deforman, espejos que agrandan y espejos que achican, espejos lacios o enrulados, espejos fríos y espejos cálidos, espejos cóncavos y convexos, espejos que reflejan y espejos que esconden. Hay espejos como casas, y hay casas-espejos. Espejos hechos para mirarse y espejos hechos para ser mirados” (133).

El eterno baile de las damas deja atrás una estela de polvo, el tiempo muerto del archivo. Los criados recogen el polvo y lo van guardando “en delicados cofres transparentes” (128). La tragedia del archivo, en su urgencia de preservar el aliento fugaz de la experiencia y lo convierte en una reliquia absurda, un polvo archivado en cofres transparentes, para una exhibición fútil de *post-mortem*. Las “cortesanías conservadas a través del tiempo” (128) constituyen una encarnación del pasado; la vida en tiempo muerto. La colección del polvo funciona como emblema del “mal d’archive” derridiano, esta obsesión de volver al origen, y el inevitable encuentro con la mera huella y apenas el trazo de la experiencia real. El cuento describe cómo Igor etiqueta cada frasco que contiene el polvo y su anhelo de “poner un símbolo a cada uno” (130). Es un proceso que escenifica la transfiguración de vida en arte, del pasaje desde la cosa al signo. Por otra parte, el baile de las damas, metáfora del arte autónomo, igual que el

museo de los amantes de *Los museos abandonados*, es incompatible con el mundo de afuera, con la vida social histórica inmediata: “Desatendía los asuntos del estado, mirando bailar todo el/ día a las nobles damas” (130). En otro momento el protagonista sueña con una cortesana con pata de palo que persigue a través de paisajes diferentes, pero cuando finalmente la alcanza, ella pasa por un espejo y desaparece del sueño: “cuando llegó al borde de un lago manso y ritual como un espejo, bruscamente se introdujo en él, de modo que desapareció del sueño, e Igor despertó” (141). La mutilación de la dama simboliza una permanente carencia, pero no está claro de qué lado del espejo queda la carencia; dentro del reino de la ficción del sueño, o bien dentro del “waking life” de la realidad.

En *La nave de los locos*, la literatura intensifica las sensaciones de distancia y extrañamiento que se experimentan bajo el régimen espectáculo. En un mundo regido por la representación, el libro no puede sino exacerbar la inmanencia de la vida cotidiana. Equis describe cómo “he leído todos los viajes posibles en los libros [...] este viaje ya lo leí más de cinco veces” (11). Equis empieza a tener la desconcertante sensación de ya haber leído toda su vida. El arte activamente forja la percepción y crea una memoria colectiva. De este modo, la vida representada empieza a *preceder e incluso determinar* la vida que se experimenta directamente. El viaje en barco se desdobra en una réplica de sí mismo, y la realidad se contamina y se confunde con su propia representación:

“El viaje leído [...] los oficiales dirigiendo sus miradas profesionales hacia las piernas y tobillos, hacia los muslos y caderas, mientras lentamente encienden un cigarrillo americano y repiten que el barco es una réplica, una maqueta del otro mundo (ése que está ausente durante quince días de navegación); una réplica mezquina, como todas las reproducciones a escala, pero igualmente regido por las leyes, igualmente centrado en la cacería; con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado” (12).

Incluso el encuentro íntimo y espontáneo con una mujer pierde su novedad y emotividad porque cuando “comenzó a quitarse el vestido, sin haberse despojado antes de los zapatos, él pensó que eso también ya lo había leído” (16).

‘La cuerda’, que aparece en *El museo de los esfuerzos inútiles*, alegoriza los peligros de encerrarse en el mundo del arte y de la representación, que tiene como

corolario la alienación más profunda. ‘La cuerda’, igual que en el famoso cuento kafkiano ‘First Sorrow’, deviene una metáfora por el arte moderno y su anhelo de autonomía de la experiencia encarnada: “Ya no descendí: prefería estar todo el tiempo en el aire, y comía mis comidas allí arriba, leí, escuchaba música y confeccionaba pequeños objetos de mimbre – posavasos, manteles y cestos – mientras me paseaba” (17). La experiencia encarnada se experimenta de segunda mano. El equilibrista se rodea de cuadros de Turner, recortes de diarios, fotografías, objetos en repisas. Vive en un espacio sumamente reducido y su existencia es absolutamente solitaria “lustré los caireles, hice un cesto de mimbre para guardar pañuelos, toqué la armónica y leí un periódico viejo. Añadí algunos recortes a la pared. Escribí un poema y una carta” (24). El funámbulo se educa por un “un buen hombre mi vigilancia”, que le enseña acerca del mundo con el uso de “una pizarra en la pared” “un proyector de diapositivas” (18-9). En la sociedad del espectáculo, el conocimiento del mundo tiene lugar a través de la mediatización, del conocimiento de segunda mano. No es casual que el difundidor de imágenes del mundo también se encargue de la vigilancia, lo cual se remite al modelo foucaultiano del control que se ejerce sobre los cuerpos en la era de la comunicación.

Podemos leer estos paisajes de encierro, de hermetismo, de rechazo a la experiencia cotidiana como una metáfora de la literatura modernista, como máximo exponente del arte por el arte, e hito de la defensa de la autonomía de la cultura. En ‘Un cuento para Eurídice’, el museo se convierte en símbolo del *topos* exquisito del arte por el arte; una generación obsoleta de la literatura uruguaya.⁶¹ La protagonista rechaza los relatos de su interlocutor que cuentan las escenas crudas apocalípticas, crueles y violentas de su realidad circundante (106). El único relato que condona, en cambio, se trata de los “fábulos” y las “efímeras”. Alegorizan una literatura escapista “arraigada en el esteticismo individualista” (Real de Arzúa 1999: 411) del modernismo. La escena de la muerte de los fábulos simboliza la decadencia y la caducidad de este tipo de literatura. Paralelamente, en ‘Los refugios’, las esculturas de las “vegetaciones metálicas” (128) del narrador, que falsifican la naturaleza, y señalan una suerte de hermetismo al exterior, se contraponen con los discursos de los activistas, cuya habla expresa la experiencia encarnada, contemporánea, inmediata: “Usted quizás estuviera construyendo su pájaro de acero o su trinomio, en tanto los jóvenes echaban a rodar sus arengas como frutas maduras por las calles” (134). Garramuño reconoce la función

⁶¹ Ver Hugo Verani. 1992. ‘Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario’ en Revista Iberomaericana, (160-161), jul- dic.

suplementaria de la literatura moderna, que busca compensar la pobreza de la experiencia moderna adentrándose en una literatura introvertida y ajena a este mundo: “Opuesto por su negatividad, el arte moderno rechaza la sociedad, pero, al mismo tiempo, compensa lo que en ella falta. El arte sublima, y allí recupera para el sujeto – autor, lector – lo que la sociedad moderna le niega” (2009: 123). En el cuento de Peri Rossi, los pájaros de acero compensan la carencia del contacto de los habitantes del museo con la naturaleza.

V.2 Hacia una nueva literatura: Retrato del arte postautónomo

“Deux citations excerceront en elles-mêmes, dans leur forme d’exergue, une telle fonction d’économie archivale [...] Or ces citations concernent et relient peut-être secrètement entre elles deux lieux d’inscription: l’imprimerie et la circonsicion. Le premier de ces exergues serait le plus topographique. L’archive y paraît plus conforme à son concept. Car on la confie ici au dehors, à un support externe et non, comme le signe de l’alliance dans la circoncision, à una marque intime, à même le corps dit propre. Mais où commence le dehors?” (Derrida 1995: 20)

En esta cita, Derrida se refiere a dos tipos de inscripción: la impresión (que depende de un soporte externo a sí mismo), y la circuncisión (que sugiere el marco íntimo en el mismo cuerpo). En ambos casos, Derrida pregunta ¿dónde empieza el archivo y dónde termina la experiencia? Hemos visto cómo el museo, palacios maravillosos, la cuerda circense y las estatuas siniestras funcionan como metáforas de la literatura y la representación en general, que debido a su necesaria mediatización de la vida vivida y su parcialización de la realidad en zonas aisladas de contemplación y petrificación, actúan como cómplices del espectáculo. Son espacios que responden a la impresión derridiana; el momento de separación entre arte y vida, cuando la experiencia multifacética y desbordante se reduce a un signo inerte y se encierra en la torre de marfil del arte autónomo.

Sin embargo, Peri Rossi busca simultáneamente hacer estallar la armonía hermética de estas zonas artísticas y espectacularizantes. Una de las maneras en la cual abarca esta tarea es a través de la metáfora de una invasión de dichos *loci* cerrados a un ‘afuera’ subversivo. En *Los museos abandonados*, se ficcionaliza la invasión del lugar sellado del museo desde fuerzas del exterior. En ‘Los juegos’, se teatraliza esta apertura

al descolgar las “pesadas cortinas” (85). En ‘Los refugios’, la actriz, que desconoce la calle, el mundo que la rodea, encerrada en la fantasía sintética del mundo de propagandas, debe despertarse a la violencia de la realidad política y el mundo de la militancia. En ‘La cuerda’, al final del cuento se junta una multitud “allí afuera” (27). El funámbulo imagina “un triunfo deportivo, una manifestación política, un accidente” y empieza a temer la invasión de su espacio exquisito por las corrientes de la vida cotidiana. En ‘La historia del príncipe Igor’, se pone en escena la invasión del palacio onírico de bailes macabros y laberintos de sueños por los habitantes del pueblo: “Los campesinos sublevados habían llegado hasta las puertas de los sueños de Igor; con lanzas, picas, piedras y palos golpeaban las ventanas, azotaban los muros, rompían las murallas e Igor se dio cuenta que ellos entrarían en su sueño, desplazando a las damas que bailaban” (145). En *Indicios pánicos*, en cambio, se produce un movimiento desde adentro hacia afuera. Se huye de la claustrofobia producida por la pulsión de muerte del mundo de apariencias del museo: “Estuve varios años acariciando estatuas. Cuando me cansé, estaban destrozados [...] Había entrado en la era de las máquinas. Salí del museo y huí para siempre la falsificación” (26).

La idea de ‘détournement’ es una propuesta situacionista que postula la necesidad de cambiar *los usos* de los productos del capitalismo. En este sentido, la literatura tradicional vendría a ser una de las manifestaciones de dicho sistema en la medida en que insiste en la necesidad de modificar la forma tradicional de la novela. Lo fascinante de los textos de Peri Rossi es que proponen estrategias de resistencia frente a este modelo de “la cancelación de la condición de existencia” (Garramuño 2008: 27) que implica el arte modernista. Al hacer colapsar las fronteras entre archivo y experiencia, rechaza la propuesta modernista que privilegia la autonomía de la cultura. Garramuño rescata un neologismo de Hélio Oiticica cuando se refiere a la poesía de Waly Salomão en uno de sus Héliotapes de Nueva York, de 1971:

“Es como si al día siguiente, cuando relées lo que escribiste la víspera, buscaras reacondicionar todo agregando una nueva perspectiva. Y cada nueva parte que agregás es el reacondicionamiento de lo que fue hecho antes, es decir, incluso una reformulación de esa otra época. Entonces hay esa posición, como si fueran compartimentos del día a día, como si fueran restos que depositás, no sensaciones o experiencias del día a día. Pero lo que quiero decir, no es vivencias, porque detesto esa palabra; pero sería algo así como si fuera la

biblioteca del día a día, no, un euxistênciateca de lo real; no, porque es algo que es una creación en sí misma” (2009: 16).

Esta metáfora de la euxistênciateca condensa un concepto que convencionalmente se ha entendido como una paradoja; la experiencia y la representación de esa experiencia. La representación se transforma en el espacio que produce experiencias. En el archivo compuesto de los ‘restos de lo real’, hay una indistinción entre lo real y su representación, entre el adentro y el afuera. De este modo, el museo se transforma en metáfora de un nuevo tipo de literatura que aparece en Argentina y Brasil en los años 70 y 80, una literatura que trabaja con los “restos de lo real” (Garramuño). Plantea la cuestión de cómo la literatura puede vincularse con lo exterior frente a la hipermediatización de la vida cotidiana, cuando este exterior ya no se entiende como realidad palpable, estable y totalizadora.

En este sentido, podemos detectar en la obra de Peri Rossi una nueva propuesta de literatura que resistiría los mecanismos del espectáculo. El espectáculo, como hemos visto, encierra el sujeto en el espacio perpetuo de la representación, donde todo se experimenta de forma distanciada, mediatizada e inmanente. Este nuevo paradigma literario se alegoriza a través de la infiltración del cuerpo, del deseo, de la experiencia encarnada, al espacio inmaculado y distante de la institución. Es una literatura que se acerca más a la propuesta derridiana de “circoncisión”, que implica una marca íntima en el cuerpo, frente al modelo de inscripción de la impresión, que se manifiesta topográficamente en un soporte exterior. Como afirma Garramuño:

“El neologismo de Hélio Oiticica resulta atractivo porque no sólo señala esa relación entre el texto y su exterior, sino porque además concibe al texto como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real. Rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia, la literatura como *resto de lo real* ya no se distinguiría de lo real, porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario que no busca ser escamoteada” (2009: 24).

Efectivamente, a lo largo de su obra, Peri Rossi aboga por una literatura que resiste la respiración artificial del espectáculo. En ‘Los juegos’, el museo se configura

como una zona libidinosa, el teatro para relaciones eróticas, violentas y carnales, el *topos* capaz de albergar experiencias corpóreas y sensoriales para hacer estallar el hiato entre la vida vivida y la vida muerta del archivo:

“Rostros desfigurados de mujeres por el suelo inauguraban nuestra furia, y entre ellos nos amábamos, en las madrugadas frías; por los días, en cambio, descansábamos, desnudos, acostados sobre los mosaicos verdes de los patios, apartando de nuestro lado, solamente por armonía, las manos sueltas de alguna doncella desflorada, la pierna musculosa de algún guerrero sepultado ayer” (87).

Lo mismo ocurre en ‘Un cuento para Eurídice’:

“A veces le había hecho el amor en el museo, contra los grandes almohadones de plumas de pavos reales que tenían más trascendencia que las rosas, o la había desnudado, es decir, le había pasado por el cuello fino el adorno negro de cristales; le había hecho el amor suavemente en las galerías o apoyadas en los perfiles verdes de las estatuas” (115).

El espacio del aislamiento, la alienación y la abstracción característico del espectáculo que hemos visto en capítulos anteriores se invade por lo táctico, la cercanía y la pasión. Una de las propuestas del ‘détournement’ era la voluntad de romper el hechizo de la ideología de la sociedad mercantilizada de consumo para liberar los deseos más auténticos de los individuos. Se privilegiaban los deseos liberados, corporales por encima de los deseos alienados y satisfechos de modo instantáneo que se conseguían vía el consumo. Frente al paradigma de la novela tradicional, cómplice del espectáculo, en tanto mercancía reificadora, que sofoca la vida vivida en su obsesión por los detalles oculares en la forma de la sobre-acumulación de signos inertes, es decir, por la sobre-codificación de la experiencia, Peri Rossi patrocina un tipo de textualidad háptica que explora las cartografías del cuerpo en toda su materialidad caótica y desbordante. El narrador presenta una nostalgia de recorporealización en la sociedad del espectáculo y sus mecanismos que vacían el cuerpo de su contenido, convirtiéndolo en imagen, en pura transparencia etérea dentro del horizonte televisivo. Hay una voluntad de transformar el material literario en material vital de la experiencia, de transmutar el símbolo en la cosa, pero no para volver a un origen de experiencia sino para convertir el

arte en soporte y productor de experiencias. Estamos enfrentados con una literatura que no niegue lo biológico, que trascienda la función sublimatoria del arte y sus signos inertes. Se desvía de la escopofilia textual del modernismo que busca el placer en la superficie, la contemplación, el adorno, en los detalles oculares - una estética que culmina en el modernismo latinoamericano, con su desdén para el prosaísmo y el material crudo de la experiencia. Empuja los límites de la obra de arte, que está condenada a mediatizar la experiencia por signos que la sustituyen, optando por el substancialismo y la plasmación de la experiencia cruda como puro presente, y se produce una consecuente desfeticización del objeto de arte.

Las gotas de sangre que va dejando el narrador de 'Los juegos' en el museo alegoriza esta voluntad de recorporealización en el arte, de transformar el material literario en material vital de la experiencia, de convertir el símbolo en carne: "Ascendí la amplia escalera de mármol, dejando tibias huellas de sangre allí donde mi mano se posaba, junto a evanescentes vellones de plumas que se habían quedado adheridos a los dedos, como espuma" (86-7). El museo, signo de la representación y la congelación de la vida, se contamina por la sangre y las entrañas. El acto de comer también hace guiño a la ruptura de la dialéctica interior/ exterior; cuerpo/ texto. El museo se salpica de los despojos de la comida que dejan los juegos de la pareja, lo cual hace eco de la descripción de los restos de lo real de Oiticica: "Ya no enterramos más los restos de nuestras comidas, y dejamos transitar por ellos a las ratas que descendían desde las paredes o se deslizaban a través de los zócalos, al festín de los restos abandonados por nosotros" (84). La actividad atrae la invasión de las ratas, que a su vez incurren en la destrucción del museo, literalmente a través del insumo corporal del archivo. También la abundancia de despojos evoca la idea del exceso, del desborde de la experiencia, que ya no se puede contener en el soporte de la literatura tradicional. Esta idea del carácter rebosante de la experiencia frente al marco finito y limitado del arte se repite en *El museo de los esfuerzos inútiles*, en el cual las experiencias superan la capacidad representativa del archivo: "Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio [...] sólo una ínfima parte de los esfuerzos inútiles consigue llegar al museo" (10-11).

Este anhelo de trastocar la dictadura de la visualidad y la estetización de la vida a través de la experiencia corporal, del material crudo de la experiencia, se halla no sólo al nivel del contenido, sino también en el mismo procedimiento estético de los textos; a través del empleo de repeticiones, fragmentación, discontinuidad, disrupción de la

sintaxis, neologismos, proliferación, errancia, desestabilización, nomadismo. En ‘La Historia del Príncipe Igor’, el sentido se desintegra a favor del privilegio de la fonética de las palabras: “O un lago que es un sueño. O el sueño que lo habita, o el lago que se fue en llanto, o el llanto venido a lago, venido a sueño. Sibila sueña. Sibila sonrío. Sibila lago fuente sueño oca habita cisne, Igor del llanto” (132). Algo parecido ocurre en *El libro de mis primos*. Frente a una palabra nueva, dice Oliverio: “Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarle amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbémela como si fuera de miel” (313).

Mabel Moraña señala:

“El lenguaje poético funciona así como un dispositivo que desmienta la realidad [...] Ante el espectáculo de la vida racional, escindida y la realidad del exilio propio, la alienación de la vida moderna, la problemática de la mujer y la sexualidad, la ficción de PR abre una brecha en el intento por instaurar una nueva lógica comunicativa” (1986: 213).

El uso de repetición, aliteración, asonancia, deformación de la palabra muestra una voluntad de confundir el significante y significado y recalcar la materialidad del lenguaje, que hace estallar la fría distancia que impone la representación literaria. De alguna forma Peri Rossi recupera la huella, la marca, la traza, la corporeidad de la experiencia, la ‘circonscion’ que imaginaba Derrida. De ahí brota la estética de lo háptico, de lo táctil, que resiste el orden de lo visual. Como dice Garramuño, “El tacto, como el vértigo, es una actitud situada en un umbral: subjetividad y objetividad llegan muy cerca una de la otra” (2009: 42).

En *El amor es una droga dura*, la represión de las funciones biológicas del cuerpo en una sociedad consumista dominada por la imagen se desemboca en el resurgimiento del cuerpo en toda su vibrancia y violencia. Javier siente intensamente este anhelo de pleno contacto corporal:

“Quería encontrar a una mujer tan intensa como él, que estuviera dispuesta a abreviar (o abreviar) el paso de la tarde a la noche en un cuerpo a cuerpo lleno de furor, de ternura y de enajenación [...] El cuerpo, entre el atardecer y la noche, gemía, rugía, bramaba, barritaba, transpiraba, tenía frío, calor, necesitaba estar pegado a otro, subido a otro, debajo de otro, a su costado” (86).

La figura de la represión se condensa en la semántica del lobo, que se remite al paradigma freudiano de la represión. La pasión y el deseo sexual del personaje reprimido durante el día laboral, en una ciudad anónima, en la cual las relaciones humanas son cada vez más mediatizadas por las lógicas de la mercancía, vuelven a aparecer a la hora ambigua del atardecer:

“Porque los cuerpos habían estado ausentes, excluidos durante el día. No siempre encontraba a la pareja adecuada en esos nocturnos, ansiosos, vagabundeos errantes. No siempre su cuerpo, ebrio de deseo, hallaba otro cuerpo, también ebrio, hallaba otro cuerpo, también ebrio, dispuesto a la fricción, a la vibración visceral” (87).

La misma sintaxis de las frases empieza a deshacerse, a liberarse dentro de la fluidez de la enumeración. Efectivamente, el deseo de Javier por un lenguaje del cuerpo actúa como metáfora de un nuevo tipo de literatura que hace estallar la fría distancia y exquisitez de las imágenes del modernismo, un deseo por aquello que siempre fue rechazado en las jerarquías de la alta cultura tradicional, un anhelo por lo escatológico bajtiano: “Quería encuentros anónimos, intensos y sin palabras. El lenguaje convencional le molestaba, en esos encuentros. Sólo quería escuchar el balbuceo del esternón, el latido del píloro, el regurgitar de la laringe, el espasmo involuntario del estómago. Ése era el lenguaje del cuerpo” (87).

En determinados momentos se proponen nuevos paradigmas para el investigador del archivo, que se aparta del ideal modernista o vanguardista del intelectual redentor, ocupado en la tarea solitaria de preservar una cultura no reificada que consiste en los actos banales y prosaicos de la vida cotidiana, un paradigma también ajeno al modelo del artista-mercenario de *El amor es una droga dura*, que produce y vende las imágenes publicitarias que perpetúan el consumo. Para el anti-intelectual de *El museo de los esfuerzos inútiles*, ya no hay un adentro y afuera; la vida cotidiana, banal, alienante, carente de sentido, es la cultura, que, a su vez, retro-alimenta la propia vivencia del mismo sujeto investigador. En ‘El museo de los esfuerzos inútiles’, el narrador literalmente *vive del archivo*, que a su vez consiste en los fragmentos de las banalidades de las vidas ajenas. Tiene una relación afectiva con su objeto de estudio: “Si el tiempo pasa, yo no lo siento, entretenido como estoy todas las tardes”, mientras los días de

cierre del museo “son días de pena y de abstinencia, en los que no sé qué hacer, cómo vivir” (15). Al revés del modelo del archivo como el lugar de la pulsión de muerte propuesto por Derrida, en dicho texto es, paradójicamente, la vida *afuera* que es el ámbito de inactividad, melancolía, espera y estancamiento: “Cuando el museo cierra abandono el lugar con melancolía. Al principio me parecía intolerable el tiempo que debía transcurrir hasta el otro día” (16). No sólo se parodia el viejo modelo del trabajo intelectual como un camino hacia la salvación a través de la obsesión por los esfuerzos *inútiles*, sino que también se pone en escena la precarización de la tarea del investigador a través de la decadencia del edificio del museo. En los museos de Peri Rossi se demuestra un anhelo de romper esta dicotomía representación-vida que separa el archivo de la experiencia corpórea. El museo se convierte en metáfora de un nuevo tipo de literatura que plantea una indistinción entre texto y vida, una literatura que tiende a “desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias” (Garramuño 2009: 17).

Por otro lado, esta praxis literaria que “coloca en primer plano la imposibilidad de narrar lo real” y “marca la inseparabilidad entre experiencia y escritura” (Garramuño 2009: 242) no se manifiesta únicamente a través de las alegorías del museo y del archivo y su invasión desde una afuera desequilibrante. De hecho, las fronteras entre lo maravilloso y lo real, lo onírico y lo racional, lo ficticio y lo verdadero son constantemente confundidas en la obra de Peri Rossi no sólo a través de metáforas nucleares sino también al nivel de la narración. La mayoría de la crítica ha interpretado este proceso de desrealización, esta presencia de lo fantástico, en Peri Rossi, como una propuesta política que combate lo que hemos identificado como el ‘espectáculo concentrado’. María Cristina Dalmagro ha analizado las estrategias de la recuperación de lo real frente al estado de irrealidad que se fabrica en gobiernos de totalitarismo en los textos de la autora. Habla de “la necesidad de diseñar estrategias que permitan hablar, contar las verdades, y evidenciar ideologemas que los discursos oficiales, autoritarios y censurantes no permitían sacar a la superficie” (1999: 10). Postula, paradójicamente, que a través de lo onírico, el ejercicio de la imaginación, se desmantela en la obra de Peri Rossi “el entramado de mentiras con las que se construye la verdad en los períodos de autoritarismo” (1999: 20).⁶²

⁶² Verani ubica la literatura de CPR dentro del panorama más amplio de la literatura uruguaya a partir de la década de los 60. Identifica a la autora como parte de una generación de escritores cuya obra escenifica la ruptura radical de la lógica representativa, del discurso que produce una ilusión referencial. Identifica sus textos “un proceso de desrealización que tiende a instaurar lo enunciado como pura y libre ficción” (1982: 304) y señala cómo “sus relatos rompen la relación lógica de las partes, renuncian a todo mimetismo y desarrollo novelesco anecdótico en favor de la presentación de estados de conciencia en

Es una propuesta interesante, que sugiere que *Peri Rossi combate el estado de irracionalidad, censura, propaganda, y distorsión de la verdad generalizada precisamente con narraciones oníricas que se distancian de la verosimilitud*. El estado de irrealidad fabricada por las dictaduras fascistas pretende objetivar su ideología, y disfrazar la subjetividad de sus discursos hiper racionales. *La literatura de Peri Rossi funciona al revés*. En ningún momento proporciona las coordenadas de una realidad concreta, racional. Enmarca la irrealidad de su narrativa precisamente como una irrealidad, al subrayar siempre su propio carácter subjetivo.⁶³

Siguiendo en esta línea del retrato de un mundo pesadillesca en los textos de Peri Rossi, cuando el marco de la verosimilitud ya no se puede mantener de pie, Esther Raventós-Pons ve en *Indicios pánicos* las huellas del expresionismo; una estética “que se concentra en crear imágenes distorsionadas, grotescas y violentas para manifestar las experiencias íntimas de sufrimiento, ansiedad y aislamiento provocadas por un contexto externo” (2000: 482). Es decir, se puede identificar una correspondencia entre los dispositivos de vigilancia y represión de la dictadura militar y la representación de un mundo oscuro, grotesco y fantástico en el texto. Como es común del expresionismo, frente a esta represión externa, los personajes de los textos buscan refugio en mundos subjetivos, introvertidos e imaginarios. Raventós-Pons observa cómo “la novela se aparta de la representación puramente objetiva para ofrecer un conjunto de imágenes que ponen en evidencia la tensión producida por la dicotomía interior/ exterior debido a la presión extrínseca que oprime y suprime al individuo” (2000: 482). Identifica una

función de imágenes” (1982: 305). Quintana identifica una correlación entre el autoritarismo y el alejamiento de la categoría de lo real en la literatura: “Esta irrupción de la violencia estatal agudiza una línea narrativa vigente hacia finales de los ’60 en Uruguay (de la que Peri Rossi forma parte) en la que las subjetividades se encuentran replegadas en su propia interioridad. Las prácticas lúdicas y oníricas desarrolladas en la escritura conforman una determinada relación con una sociedad que ha mostrado sus fisuras. De allí que el lenguaje se transforme en una forma siempre elusiva y nada transparente para referirse a lo real” (2001: 24). Refiriéndose a *Indicios pánicos*, Domínguez ubica “El encuadre del libro en un relato indicial, fantástico, alegórico produce una especie de saber ficcional a través de la construcción de figuras casi arquetípicas” (299). Aínsa, a su vez, describe la literatura de Peri Rossi como un proceso permanente de dislocación y defamiliarización: “Una dimensión utópica y un despojamiento deliberado”; “una visión del mundo oblicuo, tangencial”; “una vocación transgresora del lenguaje en el espacio dislocado del otro territorio que habita” (219). Garramuño ha subrayado que el cuestionamiento de la autonomía de la obra artística a partir de las décadas 70 en América Latina está asociado a “una reflexión sobre el poder totalitario. La llegada de la dictadura al poder – y su arrollador impulso modernizador – hace aparecer en escena, de forma indiscutible, las desilusiones de la modernidad, que, frente a lo que algunos vieron como un terreno yermo para intentar, sin embargo, la búsqueda de una respuesta por afuera de ese paradigma modernista” (2009: 232)

⁶³ Como detecta Cortázar en su prólogo a *La tarde del dinosaurio*, la redención de los horrores de la política se halla en la fuerza de la imaginación: “Todo eso ha sido vivido y dicho por una mujer que conoce los infiernos de la tierra – la suya, allá en el sur – y los de la escritura en nuestro tiempo – aquí, en todas partes-. Su hermosa opción está en proyectar a planos imaginarios un contenido histórico, trágicamente real, que no sólo guarda su sentido más preciso, sino que multiplica sus fuerza en la otra imaginación, la de ese lector que ahora entra en la casa” (17).

simetría entre la distorsión de lo real producida por los mecanismos del ámbito extradiegético de la dictadura, y esta ‘visión sesgada’ de la realidad dentro el espacio diegético del texto.⁶⁴ Peri Rossi describe mundos poblados de fetos que crecen en frascos, dinosaurios que emergen del mar, navegantes que ven naves fantasmas y doncellas azules, la estatua de un prócer que se baja de tu tarima, estudiantes que enfrentan a los soldados con hojas caídas de árboles, profesores que se convierten en pájaros, seres con computadoras para mentes que navegan en naves espaciales, escritores embalsamados en museos, museos custodiados por pájaros violentos, palacios habitados por cortesanas antiguas y fantásticas, ocupadas en un misterioso baile macabro. Las coordenadas espacio-temporales concretos se disuelven; en ningún momento, se mencionan ciudades concretos, personajes históricos, ni fechas precisas.

En el prólogo de *La tarde del dinosaurio*, titulado ‘Invitación a entrar en una casa’, Cortázar clasifica los cuentos de la autora como pertenecientes al género de lo fantástico. Es un tipo de escritura, insiste el renombrado escritor argentino, que actúa como “una invitación a franquear la entrada para que después el lector protagonista descubra por su cuenta otras puertas que no han sido fabricadas en las carpinterías de la ciudad diurna” (15). Son las “casas interiores”, nos dice Cortázar, en que cada relato propone “un avance por habitaciones, galerías, patios y escaleras que absorben al lector y lo separan de su mundo previo (15). Esta metáfora de la puerta indica la presencia de un adentro y un afuera, señala la existencia de otro territorio, con otras leyes, liberadas de las lógicas de la ciudad diurna. Aínsa identifica este mismo gesto en la obra de Peri Rossi, de haber traspasado “el umbral de la puerta que le ha conducido al otro país que habita desde entonces” (220). Describe cómo los personajes de la autora “habitan ese mundo regido por las leyes del otro realismo posible, las que son el fruto del rechazo de la realidad sin sentido del mundo de este lado del espejo” (2002: 221).

Peri Rossi, al privilegiar lo onírico, lo surreal, lo improbable, esta “vivencia del absurdo” (Aínsa 2002: 220) a la vez expone el estado de irrealidad que siembran gobierno represivos y al mismo tiempo ofrece un modelo alternativo a las visiones hiper-rationales propuestos por los mismos. Efectivamente, en un mundo dominado por el estado de irrealidad creado por el espectáculo concentrado, se produce una

⁶⁴ En el expresionismo, la deformación de la realidad tal como tradicionalmente se había entendido según la visión positivista de la escuela realista, viene a raíz de una proyección interior y subjetiva del artista. Su temática de soledad y de miseria, el expresionismo refleja el pesimismo y la angustia que invade a los círculos artísticos e intelectuales en climas de represión política. El expresionismo defendía la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el poder de la imaginación, el irracionalismo, el apasionamiento, lo onírico y los temas prohibidos –lo morboso, sexual, fantástico o perverso.

introversión en la literatura, donde el realismo y la verosimilitud ya no tienen lugar. Según Aínsa, las condiciones políticas que preceden la dictadura y los mismos años del régimen, producen “una visión ‘sesgada’, cuando no grotesca o marcada por el absurdo” (1992: 807) de la realidad en la literatura. Comenta cómo “las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un ‘realismo ensanchado’ y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real” (1992: 818). Giorgio Agamben, en *Infancia e historia*, describe que frente a una experiencia distorsionada y manipulada, una forma efectiva de resistencia es la negación misma de la experiencia, del rechazo de cualquier modelo de realidad concreta:

“En un momento en que se le quisiera imponer a una humanidad a la que de hecho le ha sido expropiada la experiencia, una experiencia manipulada y guiada como en un laberinto para ratas, cuando la única experiencia posible es horror o mentira, el rechazo a la experiencia puede entonces constituir – provisoriamente – una defensa legítima” (2004: 19).

Pero yo agregaría un matiz diferente a los argumentos de Dalmagro y Raventós-Pons. En el caso del expresionismo, lo fantástico surge a partir de la internalización, de parte de los sujetos, del estado de irrealidad producido por el espectáculo político. Es decir, el principio de lo real existe como una afuera sostenible a la vez al nivel diegético y extra-diegético. En cambio, detecto en la obra de Peri Rossi una búsqueda de indiferenciación entre lo ficticio y lo real. Percibo en estos textos un rechazo de la existencia de cualquier plasmación de realidad, pura, absoluta que persiste, fuera de la ideología, fuera de la mirada de los personajes, incluso fuera del mismo texto como tal. La categoría de la realidad se deshilacha permanentemente y ya no se mantiene como concepto hermético. Los escritos de nuestra uruguayana cobran un efecto de extrañamiento justamente porque desaparecen las huellas de la vida desnuda, la vida cotidiana, pero no en el sentido de la literatura maravillosa, cuando se trata de un mundo completamente ajeno, cuando las reglas de juegos nos encierran exclusivamente en lo imaginario, ni en el sentido de la literatura extraña (expresionista), cuando se trata de un territorio subjetivo, sino en la indistinguibilidad entre lo imaginario y lo concreto. Mientras para la literatura fantástica tradicional la realidad empírica del mundo diegético está invadida por lo sobrenatural, en varios textos de Peri Rossi, el territorio

de lo real se desintegra completamente. Lo fantástico ya no es la vacilación entre realidad y ficción tal como prescribe Tzvetan Todorov, porque dichas categorías ya no existen en tanto conceptos autónomos. Si en el realismo la otredad es lo sobrenatural que invade lo real, en el modernismo la otredad es lo real que invade el espacio exquisito y autónomo de la ficción, en el postmodernismo, ‘postautonomismo’, o ‘neofantástico’ de Peri Rossi, el elemento perturbador es el miasma que ya no diferencia entre dichas categorías. Por lo tanto, es posible no sólo leer los textos de Peri Rossi como un corpus que fuerza los límites del género fantástico, sino también como un proyecto de obra que derrite los mismos límites tradicionales de la literatura. Desemboca en una nueva literatura ya no autónoma, sino postautónoma, que derrumba la torre de marfil y que se enloda en los residuos de lo real que persisten en la era del espectáculo.

Al analizar la obra de Peri Rossi, Aínsa cuenta la anécdota de Ernst Bloch, que habla de la imagen de la puerta en relación con el texto *Huellas* y su planteo de la necesidad de franquear límites de la realidad para abrir paso “al abismo de otra de la que no se sabe de su principio o de su fin, atracción irremediable de lo otro desconocido que tienta a todo artista” (220). Efectivamente, los tempranos textos de Peri Rossi, sobre todo, nos transportan a extraños mundos al revés, donde ya no se puede distinguir las fronteras entre el adentro y el afuera, donde ya no se puede agarrar a ninguna certidumbre. Todo es ambigüedad, todo es vacilación. La puerta de la casa metafórica de Cortázar se mantiene abierta y se hace imposible distinguir cuál es ‘el otro lado’.

En varios textos se presenta un cruce particular entre mundos de ensueño que se rigen según la lógica racional del mundo cotidiano. Uno de los ejemplos más llamativos de este proceso aparece en ‘Avisos urgentes a los navegantes’. El discurso hiper-racional del pronóstico marítimo se infiltra con las imágenes de la literatura de fantasía. Es precisamente esta hibridización del discurso técnico-científico con el discurso mitológico que disuelve la metafísica moderna: “163 R Río de la Plata. Latitud 34 , 5m/ Urgente: 167 sirenas avanzan hacia el este”; Cabo Colón, Estría Sur, longitud 26 km. aproximados/ Veo venir un buque fantasma ¿qué hago?/ 193 R Canal Rosario, latitud 53, 22 minutos/ Perdida doncella azul, piel fosforescente” (134).

En *La nave de los locos*, Morris describe un suceso fantástico pero se le da una explicación racional y científica, que incluso aparece en la prensa, soporte con pretensiones de objetividad por excelencia: “Leí en un diario que en Moscú llovieron sapos y ranas [...] Los sapos y las ranas habían ascendido a las capas periféricas de la

atmósfera cuando se formó una enorme nube de vapor. Luego, cuando la carga de electricidad precipitó el agua, los sapos y las ranas cayeron a tierra junto con la lluvia” (142). En ‘Instrucciones para bajar de la cama’, este proceso se invierte; la narradora explica tan detalladamente sus temores de la acción prosaica y cotidiana de bajar de la cama que el cuento adquiere rasgos fantásticos, a través de la hipérbole de lo racional.⁶⁵

Esta encrucijada discursiva entre lo verosímil y lo fantástico incluso se introduce al nivel semántico. En pleno paisaje maravilloso de palacios y cortesanas oníricas de ‘La Historia del Príncipe Igor’, se menciona un farmacéutico moderno: “se recluyó en una de sus cámaras y tomando varias cápsulas de Equinil” (140). En ‘Mona Lisa’, un pintor se enamora de la Gioconda pero nunca sabemos si es la pintura o la mujer real a quién se refiere. Hay una eterna confusión entre el signo y el referente, lo vivido y lo deseado, el símbolo y la cosa. En el cuento, ‘La historia del príncipe Igor’, este trastorno de los límites del adentro y de la afuera se lleva a su máximo extremo. Las posibles realidades en el cuento se multiplican *ad infinitum*:

“Esa noche Igor soñó con un espejo que reflejaba a un espejo donde había un frasco con un sueño encerrado, que, como era de vidrio, reflejaba a un espejo que reflejaba a un espejo donde había un frasco con un sueño encerrado, que, como era de vidrio, reflejaba a un espejo que reflejaba a un espejo, donde había un frasco con un sueño encerrado, que, como era de vidrio, reflejaba a un espejo que reflejaba a un espejo, donde había un frasco con un sueño encerrado, que, como era de vid...” (136).

Como describe Aínsa, “La cacofonía resultante es un verdadero laberinto de realidades y ficciones oníricas donde ya no se sabe de qué lado se está” (222). Esta visión pesadillesca de una violación de las leyes de la metafísica moderna retrata el síntoma de los habitantes de la sociedad del espectáculo, que ya no saben distinguir entre la fábrica de sueños de la media y la vida carnal de la experiencia cotidiana.⁶⁶

⁶⁵ Este cuento también tiene ecos metatextuales con los cuentos de Cortázar que forman parte de la colección ‘Manual de instrucciones’, que contiene esta particular síntesis discursiva entre lo racional y lo irracional, la lógica y la fantasía.

⁶⁶ Garramuño recuerda un episodio en *Nadie nada nunca* de Saer que opera con el mismo juego de espejos: “Quedamos un momento inmóviles, mirándonos a través del espejo; el contacto de mi mano contra su brazo desnudo, del que se desprendían todavía la frescura y la humedad de la ducha reciente no era, sin embargo, desde el punto de vista de una experiencia posible, más revelador que el que hubiese podido obtener estirando la mano y tocando el espejo en el lugar de su superficie en el que el brazo de Elisa de reflejaba”. Como reconoce Garramuño, “La experiencia y su reflejo son en esta cita indistinguibles, no porque la representación sea exactamente fiel a la experiencia misma, sino porque la

Aínsa interpreta el espejo como una figura que revela la mentira y falsificación de la experiencia, que expone los simulacros del mundo al revés del espectáculo:

“En el simulacro de la ficción, reflejo en el espejo, la tentación especular, se agudiza desde que, premonitoriamente se descubren los “indicios pánicos” que existen también en el “otro lado”, esas señales y pistas, pautas para interpretar la vida y el sentido oculto en la simple apariencia de las cosas, tarea que Peri Rossi considera esencial en la misión del escritor. Simulacro y reflejo en el espejo, especularidad, pero también un modo de ‘especular’ sobre el otro lado posible de las cosas” (2002: 224).

Esta confusión de categorías entre la realidad y la ficción es característica de casi toda la ficción de la autora hasta mitad de los años 80. A diferencia del género fantástico del siglo XIX, cuando la literatura fantástica surge de un episteme que vacila entre la explicación maravillosa y la explicación extraña, entre la economía sobrenatural y la economía natural; o en el expresionismo, cuando la polaridad metafísica entre lo real y lo ficticio se sostiene en lugar porque los delirios son siempre síntoma de la mirada introvertida y subjetiva del artista, en los textos de nuestra escritora, ya no se sostienen de pie dichas dicotomías reconfortantes. Se fuga del horizonte de una explicación o justificación racional y el lector se enfrenta con una indistinguibilidad entre las categorías de realidad y ficción. En este respecto, esta ambivalencia constante “Inhibe toda posibilidad de convertir esa experiencia en un relato acabado del cual sea posible extraer un sentido unívoco o trascendente” (Garramuño 2009: 245).

Podríamos identificar esta plasmación de lo fantástico de la era postmoderna (lo neo fantástico) como una manifestación de la literatura postautónoma. Se puede entender como una vasta máquina transformadora que se gesta a partir de la distorsión de elementos de este mundo. Son los paisajes urbanos e industriales de nuestros tiempos que se han vuelto otros. Ya no aparece la dicotomía de la norma y la anomalía; son los seres humanos comunes y corrientes que ocupan este espacio de lo monstruoso, sin explicación racional por su diferencia. No sólo los personajes de los textos de Peri Rossi incursionan en paisajes concretos en los cuales proyectan sus fantasías y deseos, sino también, por veces, los mismos espacios objetivos se disuelven y adquieren los rasgos

propia experiencia carece de un espesor de significado, que, por lo tanto, la escritura tampoco puede recomponer. La escritura no es espejo infiel de una experiencia plena de sentido, sino que el espejo es fiel, en su ausencia de espesor, a la levedad contenida en la propia experiencia” (2009: 117).

del sueño y de la fantasía. Nos encontramos en circos kafkianos, barcos fantasmales, museos custodiados por pájaros, ciudades afuera del tiempo, plazas oníricas.

En ‘La ciudad’, el protagonista exiliado sueña con su ciudad natal pero al final del cuento, cuando deambula por la ciudad familiar de su exilio, se superimponen los paisajes del presente y del pasado, del acá y del allá, sin que aparezca una explicación lógica. La ciudad ocupa el no lugar que yace entre sueños y realidad, entre un continente y otro:

“No podía asegurar que la ciudad que veía en sus sueños formara parte del pasado, ni del presente, ni siquiera del futuro: era otra, sin duda, pero flotaba en un espacio sin tiempo, sin precisiones geográficas o cronométricas, flotaba en el espacio, increada todavía, suspendida de algo que no era la memoria pero tampoco podía ser el presentimiento” (161).

Otra vez, la figura del exiliado es un *leit motif* que permite pensar esta categoría intersticial entre la realidad y la ficción. Las montañas giran, los cielos rotan los árboles, el disco de la cabina telefónica se convierte en piedra, aparecen plazas desiertas con estatuas siempre de espaldas, escaleras que no conducen a ninguna parte, vastas superficies de calles sin casas, y toda certidumbre se ahoga en el mismo lodo que atrapa los pies del narrador. Efectivamente, el narrador habla de una “presencia opresiva” que “lo hundía cada vez más en el lodo de una calle que no reconocía y que acaso ya no era siquiera una calle” (177).

Mientras Aínsa interpreta a estos espacios imaginativos y oníricos como la huella de “mundo alternativo, debatiéndose entre el paraíso perdido y la esperanza de un mundo mejor (2002: 226), yo insistiría que son mundos que vendrían a replicar la confusión entre lo real y la imagen que ocurre en la sociedad del espectáculo. Hemos visto en el capítulo sobre el espacio cómo Holmes identifica este proceso de desfamiliarización del espacio cómo una manifestación de lo siniestro; la vacilación por entre lo *heimlich* y lo *unheimlich*, el saber y el no saber, lo familiar y lo desconocido. Es el mismo proceso que ocurre en el seudo mundo de las imágenes del espectáculo, cuando ya no se distingue entre la imagen y la cosa, el ser y su representación, lo vivido y lo representado, la cara y la máscara.⁶⁷

⁶⁷ Esta voluntad de embrollar las fronteras entre lo real y lo ficticio coincide con el proyecto situacionista. Efectivamente, Andreotti ha comentado la tendencia situacionista de “exaggerate and embellish actual experience” (2002: 222), y señala el interés del grupo en “the discovery of the uncanny, or the making

V.3 Conclusión: Los espejos de la Euxistênciateca

Pero ¿al violar las categorías herméticas de la realidad y la ficción, los textos de Peri Rossi no estarían haciendo espejo del espectáculo? ¿No estarían, en cierta forma, reproduciendo, *ad infinitum*, la lógica del ‘movimiento autónomo de lo no viviente’? Para pensar esta pregunta, conviene destacar cómo la valoración de una mirada poética que atraviesa toda la obra de Peri Rossi, una mirada que recodifica el régimen de lo visible dominante, se podría leer, paradójicamente, cómo *una valoración de la ficción como estrategia de liberación temporaria de los procesos nocivos de la pérdida de lo real en el espectáculo*. Volvemos a la propuesta de Agamben, que argue que frente a la amenaza de la distorsión de la experiencia a manos del Estado, el rechazo de la experiencia vendría a constituir una defensa legítima. La negación de cualquier pretensión de capturar una experiencia cerrada, cognoscible y totalitaria en la obra de Peri Rossi resulta coherente con esta idea. Mientras en el espectáculo concentrado, el estado intenta objetivizar la ideología en tanto verdad absoluta, o en el espectáculo difuso, y las mercancía-imágenes intentan imponerse como una pseudo realidad y de alguna forma busca usurpar el espacio real de lo cuerpos vivos, la literatura postautónoma de Peri Rossi refuta cualquier posibilidad de una realidad representable. Es la ficción y su estatus de *euxistênciateca*, de soporte y productor de experiencias fragmentarias, parciales, fantasiosas, libidinosas, archivo de los restos de lo real, juego de espejos, que es capaz de desfetichizar el espectáculo porque desvela su misma lógica *in media res*. Garramuño toma la esquizofrenia como figura metafórica que condensa de alguna forma esta vacilación:

“El delirio esquizofrénico se estructura a partir de un desconocimiento de las fronteras entre lo real y lo imaginario [...] Ni arte autónomo ni arte dependiente de lo social, la literatura ya no se define por su relación con lo real o su divorcio de la experiencia, ni tampoco por su representación o reconstrucción de ambos. Se trata de un desconocimiento y una desautorización de esos espacios en tanto

strange of familiar urban terrain” (2002: 259). Como reconoce Sadler, el privilegio de estos lugares de ensueño coinciden con la propuesta situacionista: “Psychogeography was a reverie, a state of mind [...] it represented a drift away from the ideal and the rational to the extraordinary” (1992: 76). McDonough, a su vez, describe la herencia surrealista en el rechazo de la racionalidad del espacio urbano en la propuesta de la psicogeografía: “it was a way of systematizing, of consciously organizing, what the surrealists had still experienced as random, as the marvelous” (2002: xii).

esferas diferenciadas; de un desconocimiento de las fronteras entre esos espacios” (2009: 246).

Josefina Ludmer piensa esta idea de literatura postautónoma en relación directa con la era comunicacional de la postmodernidad. La escritora plantea la cuestión de cómo la literatura puede vincularse con lo exterior frente a la hipermediatización de la vida cotidiana, cuando este exterior ya no se entiende como realidad estable y totalizadora. La respuesta de Ludmer es el surgimiento de la “literatura postautónoma”, en la cual “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad” (2006: http). El resultado es el borramiento de límites entre la realidad y la ficción, negando su existencia como categorías herméticas e impermeables.⁶⁸

Hay una impugnación a la categoría de obra como forma autónoma y distanciada de lo real, reemplazada por una escritura diaspórica, que a través del colapso de las dicotomías interior-exterior, ficción-realidad, obra-vida, arte-experiencia, tiene el efecto de desaturar lo literario y se precipita un cuestionamiento de la misma definición de la literatura y la praxis de lectura. La literatura postautónoma vendría a ser síntoma de la disolución de la polaridad metafísica que postula la dicotomía entre la realidad y la ficción, al inaugurar una estética que refleja la anti-metafísica paradójica de la misma realidad. Hay una desautorización del origen tal como lo concibe Derrida, una negación de la posibilidad de una experiencia primera, corporal, y una celebración carnavalesca de la literatura como el locus de creación de experiencias liminares, que no se asientan cómodamente ni en la categoría de realidad ni en la categoría de ficción.

La literatura de Peri Rossi está atravesada por tácticas reflexivas que subrayan la imposibilidad de narrar la experiencia, no sólo porque la literatura es un medio de representación que distorsiona la experiencia, sino también porque debido a la sobreacumulación de dispositivos de representación en la sociedad del espectáculo, dicha experiencia es cada vez más difícil de aprehender y de capturar. Es la trampa de la modernidad por excelencia, que Lefebvre condensa en la frase: “étudier la ‘vie’ en

⁶⁸ Como reflexiona Ludmer, “La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-extteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático” (2006: http).

réduisant le vécu” (2000: 266). Es una propuesta de literatura que concibe la escritura como “soporte de experimentación y producción de una experiencia” (Garramuño 2009: 201). Pero a la vez, es una visión de la experiencia opaca, densa, fugaz, llena de grietas, contradicciones, que evita “la asociación de la experiencia a ‘lo vivido’, (ibid 35). Es un estado que refleja la indiferenciación entre el mundo hipermediatizado de imágenes que circula alrededor de la mercancía, y la vida háptica, inmediata del “lifeworld” de Ihde, por otro. ‘Simulacro II’, cuento en que aparece *La tarde del dinosaurio* cristaliza de forma particularmente llamativa esta síntesis de ideas. Describe dicha pesadilla de la modernidad, en que la tecnología, las imágenes y las máquinas han usurpado cada aspecto de la experiencia. Como reconoce el narrador del cuento, es una existencia que fuerza una confusión entre la realidad y la ficción, hasta tal punto que ya no se distingue entre el estado de “dormir o estar despiertos” (148).

VI. Conclusión: Nuevos horizontes para la teoría del espectáculo, nuevas lecturas de Peri Rossi

¿Adónde nos lleva, entonces, el análisis del complejo diálogo entre la teoría del espectáculo y la obra de Cristina Peri Rossi? ¿Hasta qué punto ha sido operativo apropiarse de dicho corpus teórico francés para abrir camino a nuevas lecturas de la literatura de la autora que hasta ahora han sido poco trabajadas? ¿Qué nueva luz echa la teoría del espectáculo a la obra de esta escritora uruguaya? ¿Hasta qué punto pensar Peri Rossi en relación con las ideas situacionistas ha sido productivo para complementar las lecturas de género y de psicoanálisis, que han sido el patrón de interpretación dominante de sus textos, y hasta qué punto nos permiten reubicar su obra dentro del horizonte de cuestiones específicas a la experiencia de la postmodernidad?

Ha sido provechoso pensar la obra de nuestra autora dentro de un marco de lectura que se divide entre los dos principales tipos de espectáculo postulados por Debord; el espectáculo concentrado y el espectáculo difuso, respectivamente. El

primero tendría que ver con preocupaciones nacionales, de índice política, a raíz de la dictadura militar que se instaló en Uruguay (1973-85), además de los años de opresión que la precedieron. Este tipo de espectáculo se transparentaría particularmente en los tempranos textos de Peri Rossi. El segundo se manifestaría especialmente (pero no exclusivamente) en la producción literaria más reciente de la autora, en la etapa posterior a su exilio en España. Engarza con cuestiones globales, que tienen que ver con la sociedad hiper-mediatizada y de consumo masivo en el capitalismo de las últimas décadas del siglo XX. A pesar de un pronunciado rechazo de la tradición y un reclamo por la renovación que se visibilizan en toda la obra de Peri Rossi, indagar las actitudes hacia ambas manifestaciones del espectáculo revela, sin embargo, cierto recelo frente a dichos cambios, además de una posición crítica respecto a los efectos nocivos de ciertos procesos de la modernidad. La autora se revela pesimista frente a la crisis de la experiencia en la era de la sobrevaloración de la imagen por encima de la experiencia corpórea directa, tanto en la era de la pre-dictadura y los mismos años del régimen, como en el período de su exilio y de la democracia uruguaya.

Hasta ahora, las lecturas dominantes de los textos más explícitamente políticos de Peri Rossi se han limitado a analizar las teorías de la represión estatal bajo un enfoque foucaultiano y su teoría de la biopolítica, por un lado, y bajo una crítica de género y la interpretación de la dictadura como una manifestación de la sociedad patriarcal, por otro. *La teoría del espectáculo, en cambio, permite establecer el vínculo entre la pérdida de lo real que se experimenta en las dictaduras del Cono Sur de los años 70 y 80, y la sensación de una crisis de la experiencia más amplia, que es propia de la modernidad en la era pos-industrial.* Hemos visto cómo Garramuño y Avelar, respectivamente, han subrayado cómo la opacidad de lo real que experimentan los sujetos en gobiernos *de facto*, va de la mano con la pérdida de lo inminente. y la objetivación del mundo de imágenes y mercancías que se produce en el sistema económico del capitalismo tardío.

Además, mientras la crítica e incluso el mismo Debord han analizado la relación entre el cine y el discurso espectacular, escasos han sido los trabajos que abordan la específica relación entre la *literatura* y la teoría de la sociedad del espectáculo. En términos formales, hemos visto cómo la alegoría funciona como un dispositivo literario que permite hablar de manera oblicua no sólo de lo indecible dentro de la dictadura, sino también de la condición de irrealidad que aquella produce. Además, se ha analizado cómo la presencia de la alegoría habla de un anhelo de modelos totalitarios de lo real en

períodos de represión, cuando el oficialismo fragmenta la experiencia en su búsqueda de objetivar y naturalizar su ideología.⁶⁹

Paralelamente ¿en qué medida podemos postular una relectura de la misma teoría situacionista y su paradigma del espectáculo concentrado desde la perspectiva de la obra Peri Rossi, en tanto exiliada uruguaya que reside en España? Cuando redactó *La sociedad del espectáculo*, Debord tenía en mente el contexto de los gobiernos fascistas y socialistas de los años 30 y 40 que se instalaron en Europa. Pensar el espectáculo en relación con las dictaduras latinoamericanas de los 70 revela *otro tipo* de dictadura, que se estableció en las postrimerías de hitos históricos como la Revolución Cubana (1959) y el Cordobazo (1969). Jean Franco ubica a América Latina dentro del contexto de la Guerra Fría y señala cómo las olas de represión a manos de gobiernos represivos, financiados por EEUU, buscaron combatir el comunismo y asegurar el éxito del capitalismo y de la consolidación definitiva de la sociedad consumista en América Latina, frente a la amenaza de nuevos sujetos históricos que proponían las bases de un sistema económico alternativo (2002: 21-5). No es casual que en *Los museos abandonados*, se escenifiquen dos mundos en conflicto; por un lado el de la actriz (sujeto inmerso en la fábrica de fantasías y a la vez la industria multinacional que es el cine), y por otro lado el de las manifestaciones masivas callejeras y la actividad guerrillera.

Consideremos también la teoría del espectáculo difuso, que, a su vez, permite pensar la literatura de Peri Rossi dentro de nuevas matrices analíticas. La crítica todavía no se ha puesto a analizar las formulaciones de la sociabilidad, de la sexualidad, del cuerpo, de la identidad, del espacio, en la obra de Peri Rossi fuera de las categorías del género, del psicoanálisis, de la (bio)política, por un lado, ni fuera de categorías de análisis histórico-generacionales, por otro. La teoría situacionista ha sido productiva para pensar la literatura de esta autora en relación con *otras* cuestiones, como la técnica, los medios, el consumismo, la mercantilización y la urbanización de la experiencia. Bajo la luz de la teoría del espectáculo difuso, la condición ‘fantasmal’ de los personajes de Peri Rossi identificada por Benedetti en el prólogo de *La tarde del dinosaurio*, se sustrae de una interpretación existencial abstracta y metafísica, e invita explicaciones más concretas, que corresponden a los efectos alienantes de la tecnología, los medios comunicacionales y la sobre-abundancia de mercancías en oferta en la vida cotidiana. Además, hay varios momentos en los textos de Peri Rossi cuando podemos leer la

⁶⁹ Ver Galeano (1994)

especificidad de esta experiencia de modernidad en América Latina. Vemos cómo la alienación y la reificación de los personajes de Peri Rossi *se exacerbaban* en el clima de la globalización, porque se produce un hiato entre una cultura popular idealizada que surge a partir de la massmediatización de la cultura, y las realidades locales que buscan modelos de identificación en dichos paradigmas de alcance global.

Otra de las aportaciones de la teoría situacionista leída en paralelo con la obra de nuestra autora, - argumento que permite reubicarse frente a las lecturas dominantes, - es el concepto situacionista de ‘détournement.’ Los textos rossianos están poblados por elencos de estrellas de Hollywood, referencias a la fotografía, a la publicidad, al sensacionalismo, a la moda, a los grandes centros comerciales, a la prensa sensacionalista. Sin embargo, estos temas nunca constituyen presencias neutras. Al contrario, hay una dinámica de refuncionalizar y resignificar estos hitos de la cultura espectacular. Mientras Peri Rossi parece reconocer que “The media ransacks the arts, in its images, in its adverts, in its copy, in its jingles, in its little tunes and journalist’s jargon, it continually offers up faint shadows of the form and invention of real music, real paintings, real words” (Winterson 1996: 15-16), paralelamente escenifica las maneras en que la literatura se arrebató para sí misma ciertos aspectos de la cultura mediática y consumista. Igual que en el caso del ‘détournement’, la escritora se apropia de objetos e imágenes icónicas del capitalismo y del sistema político hegemónico y distorsiona su significado y uso original para producir un efecto crítico. La figura de Tarzán revela la crisis de la identidad del sujeto moderno, que es incapaz de separarse de la vida ilusoria de la gran pantalla. Julie Christie se convierte en imagen que saca a la luz cómo el deseo se canaliza hacia los seres fantasmales de Hollywood en lugar de las personas de carne y hueso. Los nombres de las estrellas del cine norteamericano también sirven para desenmascarar la destrucción del referente en medio la sociedad del espectáculo; el mundo dominado por la imagen. En *El libro de mis primos*, se describe cómo el personaje Margarita se parece a Greta Garbo haciendo de Margarita Gautier, o en *La nave de los locos*, cuando Lucía se parece a Charlotte Rampling quien imitaba a Helmut Berger, quien imitaba a Marlene Dietrich. Son apropiaciones que parodian la manera en que las actuales tecnologías han permitido emancipar la imagen de cualquier referente concreto, para inaugurar la nueva antropología de lo visual que se funda en la autonomía de las imágenes y de la copia escindida de su original. Además, en *El amor es una droga dura*, hay una apropiación de las topografías de la novela romántica de la cultura popular, pero con la distancia de la reflexividad. En varias ocasiones, el

protagonista siente que sus experiencias siguen los códigos de la publicidad, o que su vida se asemeja a un guión. Pero a pesar de su imitación de estos aspectos de la cultura mediática, la obra de Peri Rossi es difícilmente consumida como objeto de entretenimiento. Su apropiación de la cultura popular, de consumo y de los medios masivos se mide siempre a través de un discurso crítico, o bien, de la ironía. Su literatura conserva su misterio, densidad y opacidad, - no en el sentido de los modernistas, que usaban la dificultad como manera de aislarse de la vida, - sino para poder reconectarse con la experiencia que a su vez es densa, fragmentaria e irracional.

Foster ha comentado cómo el potencial seductor e hipnótico de estos mitos mediáticos puede tomar una forma revolucionaria a través de la reapropiación de sus mensajes:

“But why fragment the (false) totality of spectacle only to assemble another? Why not simply deconstruct or destroy these media myths? One reason may be that such images possess a utopian (or at least collective) force and that this force can be ‘rescued’, rewritten in another form [...] Recently, Marxist critics have sought to recover the utopian desires, which only then can be defused, controlled, ‘managed’; indeed, that even the most ideological of these texts (fascist spectacles, Hollywood films, corporate ads) contains some collective drive or fantasy – a utopian moment that can be potentially prised open, revalued, used” (1999: 95).

Foster identifica esta espectacularización del arte como una posible vía de redención. Aunque la producción de imágenes del espectáculo viene a ser el punto de focalización y tematización de este nuevo tipo de arte, simultáneamente la visión mitificada del mundo contenido en estas imágenes tiene una fuerza utópica considerable. Una fuerza, según Foster, que puede ser refuncionalizada dentro del espacio polisémico del arte.

Pero el valor principal de leer Debord en paralelo con Peri Rossi es, a mi parecer, que en el caso de ésta, estamos en el terreno ya no de la teoría sino de la literatura. ¿Cómo resuenan las inquietudes de índice situacionista en la literatura en tanto medio artístico? ¿Hasta qué punto trazar los tópicos planteados por ‘La Internacional Situacionista’ en la escritura de nuestra autora uruguaya de alguna manera permite pensar cómo se (re)negocia la tríada literatura, existencia y modernidad en

determinado momento de la historia? ¿Qué lugar puede haber para los cuerpos vivos, los cuerpos de sangre y hueso, en el páramo hipermediatizado de la postmodernidad y los espacios virtuales creados por nuevas tecnologías, cuando la representación misma es el nuevo enemigo? ¿Cómo abordar una teoría del arte que no sea cómplice de los mecanismos que distorsionan lo real, aquellos mecanismos que son los principios constructores del capitalismo tardío? En efecto, Peri Rossi invita a una interrogación no sólo de qué lugar hay para el arte, sino también, qué lugar hay específicamente para la literatura, en la era de la sobre-saturación de dispositivos de representación y de la reproductibilidad técnica y una progresiva negación de la vida vivida a favor de la permanente mediatización tecnológica y artística. En varios momentos en los textos de Peri Rossi, se escenifica el proceso en que la vida humana se convierte en archivo, en museo, en biblioteca de experiencias, en una colección de imágenes almacenadas en un memoriómetro; algo para ser leído y descifrado *a posteriori*.

Sin embargo, cuando Debord ataca el arte en la era del espectáculo, se está condenando *cierto tipo* de práctica artística, principalmente aquellas que dependen y forman parte de la industria y la cultura masiva: “In culture [...] confusionist counterrevolutionary processes consist of, simultaneously, the partial annexation of new values and a deliberately anti-cultural production utilizing the means of large-scale industry (novels, cinema)” (McDonough 2002: 31)

Efectivamente, no es objeto de crítica el proceso de objetivización que es inherente a la misma estructura y naturaleza de la representación, sino *cierto tipo de representación* que se rechaza. Thomas Y. Levin ha explorado cómo Debord identificó una estética del cine con propuestas alternativas de representación, un cine reflexivo que permitiera el distanciamiento crítico de las mismas imágenes, que de alguna forma resistiera a las lógicas del espectáculo. De nuevo, no es el arte en sí que cae en la trampa del espectáculo, sino cierto tipo de arte, un arte narrativo que se ofrece como totalidad, como locus cerrado y autónomo, como espejo sin grietas de la realidad:

“For it might be that what is at issue here is not the cinema as such, but rather a historically specific set of cinematic practices, a certain cinema – classic, commercial, industrialized, narrativized, and so forth [...] This leaves open the possibility of an alternative sort of cinematic activity incompatible with the economy of spectacle, a nonspectacular, antispectacular, or other-than-

spectacular cinema. Such a realm of possibility is the precondition of what one might call situationist cinema” (2002: 328).

Mientras Debord imaginó extensamente las posibilidades alternativas del cine en la era del espectáculo, la obra de Peri Rossi nos invita a pensar qué lugar específico ocupa la literatura. Hemos visto cómo la polisemia de la literatura, capaz de describir y hacer convivir múltiples realidades a la vez, es particularmente apta para capturar el carácter particular del espectáculo y su desdoblamiento del reino de lo real en una serie de mundos abstractos e ilusorios regidos por la imagen. Su escritura forma parte de una generación de autores uruguayos que rompen con la verosimilitud y hace de su obra el lugar de la experimentación y de la búsqueda para negociar las nuevas coordenadas ontológicas del presente.

¿Cómo un análisis abarcador y diacrónico de la obra de Peri Rossi permite cartografiar los cambios en las propuestas literarias frente a los cambios de la problemática del espectáculo y la pérdida de lo real que esto implica a lo largo del tiempo? Efectivamente, leer a Peri Rossi a través del foco conceptual del espectáculo permite rastrear cómo sus propuestas literarias van cambiando desde la década de los 60 hasta hoy, respecto a su negociación con determinados fenómenos ontológicos y existencialistas específicos del capitalismo avanzado. Cabe destacar que la escritura de Peri Rossi no es homogénea en cuanto a sus diálogos con este pseudo mundo de la representación. Efectivamente, en la tercera parte del trabajo se ha identificado dentro de la literatura de Peri Rossi *tres momentos de negociación* con los efectos nocivos de la modernidad.⁷⁰

En primer lugar, en los textos más abiertamente politizados de la autora (1968-84), la literatura se ofrece como receptáculo de estrategias combativas abiertamente políticas frente a la creciente autonomía del mundo de la imagen que se experimenta bajo una dictadura estatal. La literatura se ofrece como escenario subversivo donde se desnudan las lógicas de los dispositivos del espectáculo concentrado. En este primer período, Peri Rossi adopta una posición crítica respecto a la opacidad de lo real en la sociedad del espectáculo, y su literatura, a pesar de ser producto y productora del espectáculo, busca ofrecerse como espacio de resistencia frente a sus procesos de alienación y reificación. Las figuraciones literarias de manifestaciones, de ocupaciones

⁷⁰ Como se ha destacado en capítulos anteriores, el marco estructurante de estas etapas es un guía provisoria y de ninguna manera cerrada, siendo varios los textos que responden a las características de más de uno de dichos períodos.

del espacio público, de la actividad guerrillera, y de la resistencia política desde el mismo cuerpo, que aparecen en este corpus de textos, sin embargo, no coinciden con la propuesta situacionista. Los situacionistas rechazan la acción subversiva abiertamente politizada en el sentido partidario. Como reconoce Sadler, “The capitalist and bureaucratic spectacle, the situationists argued, had no fixed form so neither could its resistance [...] The situationists wanted to believe in the possibility of a cultural sphere outside the spectacle of capital, party politics and imperialism” (1999: 43).

Sin embargo, en los textos de Peri Rossi de los años 80 principalmente, se va dejando progresivamente de lado este discurso explícitamente político, que busca resistir la opacidad de la experiencia a través de figuraciones narrativas de actividades políticas subversivas. De hecho, se puede identificar otra serie de maniobras combativas frente a este cambio de la relación del cuerpo con su alrededor que Debord denominó ‘el espectáculo’. Dichas estrategias de desfeticización del espectáculo privilegian microprácticas y gestos cotidianos como forma de praxis subversiva. Se habilitan lenguajes y miradas alternativos, nuevas relaciones con los objetos, espacios liminares y libidinosos, santuarios personales, y nuevas maneras de circular por el espacio urbano. Son tácticas que podrían ser leídas como la fuente de una nueva propuesta de actividad creativa emancipadora, frente a la predominancia de la imagen, de la superficie, de la banalización de la experiencia y de la reificación de los cuerpos. Se postula un tipo de literatura redentora ya no expresamente politizada, sino de índice vanguardista, experimental y lúdico. La literatura se ofrece ya no como el espejo de acción política sino como locus de redención en cuanto a su estatus *de material y soporte artístico*. Este particular corpus de Peri Rossi tiene resonancias que se alinean más explícitamente con la propuesta situacionista.⁷¹ Ferrer insiste en esta misma idea de que el situacionismo fue “la desembocadura de un delta de corrientes estéticas y políticas que aún creían en el poderes revolucionarios del arte” (1995: 17).⁷² Lo novedoso de la obra de Peri Rossi en este sentido es su fascinación por la figura del exiliado, y cómo esta figura es particularmente apta para repensar el espacio urbano según lógicas ajenas a los ciclos de

⁷¹ Según Sadler, estos juegos redentores y optimistas eran características de “the situationist struggle” y su búsqueda de redescubrir “the pioneer spirit of the modern movement” (1999: 8). Era un movimiento que seguía con la convicción moderna que “the intelligentsia still had a role to play in the shaping of society” (1999: 19).

⁷² Aunque la imagen dominante del arte modernista tiene que ver con una visión formalista y experimental, Garramuño señala otra cara del modernismo que está inmerso en lo real y en cuestiones sociales que tenían que ver con esta propuesta de arte redentor: “Pero hay dos momentos del modernismo: uno que se vuelve hacia adentro, que rechaza la historia, que se refugia en la forma, y otro que se enfrenta al mundo” (Garramuño: 126).

la mercancía. Es un concepto que se arraiga en la especificidad de la experiencia latinoamericana de los años 70 y 80. El exiliado vendría a ser el contrapunteo del flâneur; el ojo que contempla, consume y se apropia del espectáculo urbano. El exiliado adopta, en cambio, una mirada desconstructiva y desfamiliarizadora, capaz de percibir una realidad más auténtica que aquella que se venden en las imágenes de los medios.

En la última etapa en la obra de Peri Rossi; el corpus de los años 90, se ausenta la propuesta del arte redentor. Se cuestiona hasta qué punto es posible una crítica auténtica de los mecanismos espectaculares desde el locus de la literatura, en la era de la completa mercantilización de la cultura. En este clima, podríamos leer cómo resuena el desencanto de lo moderno en los textos de Peri Rossi y es posible detectar cierta ironía frente a la idea de la voluntad bien intencionada del arte moderno.⁷³ Berger identifica este cinismo como una visión propia de la posmodernidad y las condiciones del espectáculo, los efectos vaciantes de la mercancía, y la distribución desigual de capital: “La posmodernidad no se suele aplicar a la compasión [...] los artículos de consumo han venido a sustituir al futuro como vehículo de esperanza. Una esperanza que ha demostrado ser inevitablemente estéril para sus clientes, y que, por una lógica inexorable, excluye a la mayoría del planeta” (2004: 187-8).

Sin embargo, esta visión desencantada que invade la obra tardía de la autora no quiere decir que el *topos* de la salvación esté completamente ausente, sino que la esperanza yace en otra parte. La valoración de una mirada poética, que recodifica el régimen de lo visible dominante, se podría leer, paradójicamente, como *una valoración del espacio de la ficción como estrategia de liberación temporaria de los procesos nocivos de la pérdida de lo real en el espectáculo*. Justamente porque la ficción es capaz de confundir las fronteras ontológicas, se presenta como el óptimo soporte para revelar la confusión entre lo real y lo ficticio en el mundo extra-diegético del espectáculo. Por otra parte, existen dos líneas dominantes de la crítica respecto a presencia de lo fantástico en la obra de Peri Rossi. Por un lado, una lectura histórico-social interpreta los rasgos místicos y el rechazo de la verosimilitud en Peri Rossi como síntoma de los dispositivos censurantes de la dictadura. Por otro lado, se ha leído la fabulación lúdica de la literatura de la autora como resultado de una cuestión puramente generacional; de reacción contra el social realismo de la generación de los 50 en Uruguay. Traer a colación la teoría del espectáculo abre nuevos debates respecto a la presencia de lo

⁷³ Ver el episodio de *El amor es una droga dura*, cuando Javier decide ser fotoperiodista de desastres globales y así vuelve a cumplir con las lógicas de la prensa sensacionalista y de la dictadura de la media.

fantástico en la literatura. Permite leer la impugnación de la categoría de lo real en la obra rossiana como el reflejo de las nuevas ontologías que surgen en el clima específico del capitalismo avanzado y sus paisajes tecnológicos y mediáticos.

A lo largo de su obra, la literatura de Peri Rossi postula una indiscriminación entre las categorías de lo real y la ficción. Es una estrategia que pone entre paréntesis la posibilidad de la autonomía del arte. Del mismo modo, desafía la dicotomía entre la vida vivida directamente y la objetivación del universo mediatizado de las imágenes del espectáculo. En este aspecto, su literatura ofrece nuevos modos de pensar la teoría del espectáculo y la crisis de la experiencia, que empiezan a desviarse de las ideas planteadas por los situacionistas. Debord, por ejemplo, rechaza tajantemente el reino de la representación artística porque para él, el arte moderno es alienado y constituye la antítesis de la vida auténtica, al formar una trampa ontológica que exacerba la reificación. Describe que el arte moderno, al separarse de la real comunidad histórica y al adquirir cierto grado de autonomía, implica el comienzo del ocaso de la cultura:

“El arte [...] desde que se constituye como arte independiente en el sentido moderno, emergiendo de su primer universo religioso y llegando a ser producción individual de obras separadas, experimenta, como caso particular, el movimiento que domina la historia del conjunto de la cultura separada. Su afirmación independiente es el comienzo de su disolución.” (ibid: 148).

Siguiendo en esta misma línea, Debord habla del desfasaje entre el arte en la vida en términos históricos. El arte, dice, es incompatible con la vida vivida porque se limita a conectarse *retroactivamente* con la experiencia original:

“Cuando el arte independizado representa su mundo con sus colores resplandecientes, un momento de la vida ha envejecido y no se deja rejuvenecer con colores resplandecientes. Sólo se deja evocar en el recuerdo. La grandeza del arte no comienza a aparecer hasta el crepúsculo de la vida” (1995: 148).

Como subraya Ferrer:

“En la interpretación del espectáculo, lo que define a las políticas de la teoría es la lucha entablada por los autores a favor o en contra de la representación de la

experiencia humana. Debord pertenece a la estirpe de aquellos que suponen que lo que es real y experimentable no puede ser representado ni interpretado, y que la contemplación de simulacros o la respiración artificial son sucedáneos vitales decididamente insuficientes” (1995: 16).

Los situacionistas proponen, a través de la deriva, la psicogeografía, el juego, *estetizar la experiencia urbana* y, de este modo, postulan una impugnación de la autonomía del arte. La vida cotidiana llega a ser el nuevo espacio privilegiado para pensar la experiencia estética. El situacionismo vendría a ser, entonces,

“La ambición de que la vida cotidiana se convierta en un subproducto del arte; en un medio para dar forma artística a la existencia [...] El rechazo a la sociedad espectacular y [...] la construcción del mundo bajo el signo de la situación no fueron únicamente tácticas para fomentar la vida táctil contra la representación contemplada; también expresan la inquietud por fundar un ámbito urbano en donde pueda desplegarse una estilística de la existencia” (Ferrer 1995: 24).

La única salvación posible del espectáculo según los situacionistas era la posibilidad de la infiltración del arte en la vida cotidiana – de ahí la fascinación con las performances, con la arquitectura y las posibilidades de circulación e interacción dentro del espacio urbano. No obstante, a pesar de esta propuesta de querer fusionar arte y vida, los situacionistas siguen el molde vanguardista en la medida en que nunca podían dejar completamente de lado la polaridad entre arte y vida. Paradójicamente, a pesar de querer fusionar arte y vida, a través de tácticas como la deriva y el juego, la propuesta situacionista mantiene intacta la dicotomía modernista ‘arte-realidad’.⁷⁴ Efectivamente, los miembros del grupo creían que por debajo de las capas de la vida hipermediatizada del espectáculo urbano, yacía una realidad más auténtica, menos contaminado por los sistemas de representación y por la dictadura de la imagen: “If one peeled away the official representation of modernity and urbanism, the ‘spectacle’, as situationists

⁷⁴ Incluso los planteos situacionistas de tinte benjaminiano, como por ejemplo, la necesidad de despertarse del shock y de la pasividad inducida por el mundo seductor de la mercancía y de la imagen, revelan esta convicción en la existencia de una *realidad más real que el espectáculo*. Asger Jorn, por ejemplo, describe cómo la misma actividad artística vendría a formar la posibilidad de despertar de la irrealidad del espectáculo: “The sleeping creator must be awakened, and his waking state can be termed ‘situationist’” (Cray 2002: 36).

termed the collapse of reality into the streams of images, products and activities sanctioned by business and bureaucracy – one discovered the authentic life of the city teeming underneath” (Sadler 1999: 15)

En este aspecto, *la obra de Peri Rossi se despega de la teoría situacionista*. Para la escritora el arte y la vida ya no forman una polaridad en la sociedad comunicacional. Es una postura reminiscente del concepto de la ‘realidadficción’ de Ludmer, que describe una dimensión de lo real producida y construida por la media y la técnica:

“Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado público). Esa realidadficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación” (2007: http).

Efectivamente, las nuevas relaciones entre el cuerpo, el espacio y los objetos del presente exigen nuevas fórmulas de representación. Si en la sociedad del espectáculo el sujeto experimenta una creciente indistinguibilidad entre la realidad y la ficción en su experiencia cotidiana, *la literatura de Peri Rossi viene a reproducir esta misma indistinción*. En *La nave de los locos*, el tapiz de la creación funciona como metáfora de la obra de arte postautónoma por excelencia, un arte que, paradójicamente, respira vida: “Lo que nos asombra y nos asombrará siempre, es que solamente haya podido concebir una estructura convincente que es una metáfora, sin dejar de ser por ello, también, una realidad” (21). En este sentido, el terreno del arte también contiene su propia *realidad*, su propia dosis de extra-textualidad. En el mismo proceso de la creación artística hay un exceso de significado, un desborde de la materia cruda de la vida que siempre supera el marco de la representación. Lefebvre nos da una pista de interpretación de esta estrategia. Mientras por un lado, reconoce que la representación artística mata, y que el significante aniquila el “tiempo vivido” del significado, al mismo tiempo detecta una suerte de exceso en el arte, una realidad *otra* que se asoma irremediamente:

“S’il y a illusion, le monde optique et visuel en fait partie intérgée-intégrante, prenante et prise. Il fétichise l’abstraction, norme imposée. Il détache la forme pure de son impur contenu, le temps-véçu, le temps quotidien, celui des corps,

de leur épaisseur opaque, de leur chaleur, de leur vie et de leur mort. A sa manière, l'image tue. Comme tous les signes. Parfois cependant, la tendresse et la cruauté d'un artiste transgressent les bornes de l'image. Quelque chose affleure, une autre vérité et une autre réalité que celles de l'exactitude, de l'éclairage, de la lisibilité, de la plasticité. Il en va pour les images comme pour les sons, pour les mots, pour la brique et le béton, pour tous les signes" (2000: 116).

Lefebvre se refiere al concepto del 'exceso', cuando el arte es infiltrado por la realidad extra-diegética, mientras en el caso del 'resto' invocado por Oiticica, es otra fórmula que describe como el arte está impregnado por lo exterior. Del mismo modo, para Peri Rossi, hay algo en la escritura que no puede ser subsumido en el espectáculo. Hay un exceso de vida que no se contiene en la representación. En uno de los múltiples epígrafes de *El museo de los esfuerzos inútiles*, Peri Rossi cita un extracto de *Doble vida* e Gottfried Benn: "La categoría en la cual el cosmos se evidencia es la categoría de la alucinación" (2). La cita remite a la idea de que la realidad del cosmos sólo se puede representar (evidenciar) paradójicamente, a través de la irrealidad de la alucinación, es decir, a través del delirio de la ficción. Del mismo modo, sólo el artificio de la representación artística puede, de alguna forma, condensar la realidad de la experiencia. En otro episodio de *La nave de los locos*, se cuestiona la ficcionalidad de la leyenda del unicornio:

"La frecuencia con que el unicornio aparece, durante dos o tres siglos, en la tapicería medieval y en los cuadros de las escuelas más famosas, al lado de animales reales (de perros y de gatos, de conejos y de cabras) hace sospechar que quizá no se trata sólo de un animal fabuloso, de una criatura fantástica. ¿Pintaría Rafael, al lado de la bella Magdalena Strozzi [...] a un animal imaginario? (...) "¿Habría de ser el pequeño, tierno y delicado unicornio (cuya boca abierta parece solicitar todas las caricias) el único elemento irreal del cuadro? Es muy posible que los unicornios hayan existido, y quizá, como animales domésticos, compañeros de mujeres. Por lo demás, la gran polémica del siglo XV en Flandes, acerca del unicornio, se refería sólo al hecho de si tenía cuatro o cinco patas: nadie puso en duda, en cambio, su existencia" (42).

Esta descripción juega con la infinita potencial del soporte artístico para disolver y poner en jaque las jerarquías de la realidad y la ficción, precisamente porque el arte permite la convivencia armoniosa e indiferente de elementos imaginarios y reales.⁷⁵ Las últimas palabras de *La nave de los locos* son particularmente reveladoras a este respecto: “Faltan enero, noviembre, diciembre y, por lo menos, dos ríos del Paraíso” (198). Se parodia el modelo de la novela tradicional, hermética, cerrada en sí misma, capaz de reflejar y plasmar en su soporte la experiencia de lo real en su totalidad. Sánchez Fernández ha señalado que el tapiz actúa como metáfora de la unidad y la totalidad; contrapunto por excelencia de la trama fragmentaria de la misma novela.⁷⁶ El texto señala que siempre hay un afuera que no se puede capturar en el objeto artístico. Sin embargo, al mismo tiempo, la autora problematiza este concepto de “el afuera”, porque se constituye, a su vez, a partir de la indistinción de lo concreto (los meses) y lo imaginario (el Paraíso). El arte nunca puede proponerse como espejo de lo real, no sólo porque el lenguaje es opaco, distorsivo, polisémico, sino también porque la misma experiencia nunca se presenta como algo transparente. Es un gesto que señala

“la imposibilidad de enmarcar o contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros los límites de la literatura, para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre la literatura y la vida, personajes y sujetos, narradores y yoes parece resultar irrelevante” (Garramuño 2008: 204).

Es una concepción de escritura como puro devenir que es capaz de registrar la intensidad de la experiencia. Busca ser un medio estético que graba y revela la realidad física, lo indeterminado, lo interminable, lo fortuito, el flujo de la vida y redirige la

⁷⁵ Además, la referencia intertextual del pasaje, que hace eco de ‘La dama del unicornio por Rafael’, que aparece en ‘Manuel de instrucciones’ de Cortázar. El pasaje de Peri Rossi se remite al cuento de Cortázar, que se remite a un cuadro de Rafael, en un laberinto efrástico en el cual las coordenadas de una realidad concreta son cada vez más resbaladizas.

⁷⁶ “En *La nave de los locos*, el ideal se manifiesta en los fragmentos que corresponden al tapiz de la creación de la catedral de Gerona. Con este tapiz se remite al Génesis como estado de absoluta armonía y se establece un contrapunto temático en virtud del cual se refleja la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos que resulta habitual en las alegorías. La contraposición, entonces, se establece de forma oscilatoria entre el ideal de armonía, que concentra en sí mismo un sistema de creencias y valores, y la trama central de la novela” (Sánchez Fernández 2013http: 165).

atención del lector a la textura de la vida que se ha perdido por debajo de los discursos abstractos que rigen la experiencia en la sociedad altamente tecnológica de la sociedad del espectáculo.

En ‘Los bañistas’, cuento que aparece en *El museo de los esfuerzos inútiles*, se escenifica *la pérdida* y la creciente imposibilidad de un espacio utópico, natural y puro, no contaminado por los dispositivos falsificadores del espectáculo (145). Del lado inverso, cuentos como ‘La cuerda’, además de los relatos de *Los museos abandonados* imaginan el espacio puro e inmaculado del arte. Pero igual que el espacio utópico de ‘Los bañistas’, estos *loci* no se pueden mantener herméticos de una fuerza exogénica. Mientras el universo bucólico que simboliza lo real y la naturaleza pura de *Los bañistas* se ve progresivamente infiltrado por la artificialidad y la representación de la sociedad capitalista, las burbujas exquisitas artísticas del funámbulo y los refugiados del museo, respectivamente, se abren violentamente hacia el exterior y hacia la realidad extra-artística y violenta de una sociedad en armas. En *La nave de los locos*, los espacios que anteriormente se construían como antítesis, como del simulacro y de lo real, del arte y de la vida de la vigilia y del sueño, se empiezan a colapsar y confundir: “No es raro que los hombres que han inventado el teatro como simulacro de la vida a su vez tengan pesadillas en el teatro, multiplicando así el juego de espejos: sueño que represento y en la representación a veces estoy dormido” (173-4).

Además, sobre todo en los tempranos textos de la autora, es posible detectar cierta pérdida de lo verosímil en la narración. No sólo al nivel del enunciado estamos inmersos en los paisajes expresionistas y pesadillescos de la imaginación, sino también al nivel de la enunciación, nos enfrentamos con la presencia de prosa poética, y de versos delirantes. El elemento fantástico, que, según la famosa distinción de Todorov, se constituye a partir de la vacilación entre una interpretación racional y una interpretación irracional, vendría a ser la fórmula adecuada para retratar un mundo en el cual ya no es posible diferenciar entre lo real y el tecnomundo dominado por la imagen y la mercancía. Como reconoce Garramuño, *la problematización de la dualidad arte-experiencia no es una técnica meramente formal, sino que vendría a reflejar la borrosidad de las fronteras entre la realidad y la ficción en la sociedad comunicacional:*

“Es la misma modernidad de la que habla Benjamin, salvo que ahora la literatura se acerca a esa modernidad sin tratar de darle sentido cerrado y absoluto. Su aproximación a la experiencia busca, en cambio, repetir el sentido problemático

de la experiencia a partir del recuerdo y del contrapunto entre presente y pasado; del contraste entre realidad e imaginación; y, sobre todo, a partir de la condición fantasmática que reconoce, ya no sólo en la literatura, sino también y fundamentalmente en lo real” (2009: 126).

A partir de este análisis va a ser posible ubicar la obra de Peri Rossi en una encrucijada específica de la historia literaria, que queda a mitad de camino entre el “depthlessness” jamesoniano del postmodernismo y los residuos de una esperanza de salvación del período modernista.⁷⁷ Al referirse al tema de la esperanza en la literatura de este período, Avelar habla de la posibilidad de “vislumbrar un futuro que pudiera representar un afuera radical, más allá de toda certeza redentora o apocalíptica: un futuro que permaneciera como una pura promesa abierta” (2000: 296). Este “afuera radical”, esta “promesa abierta” son los principios constructores de la obra de Peri Rossi, que se ubica en el punto intersticial entre el desencanto más profundo, y una esperanza tentativa. Con la excepción de los finales triunfales de *Los museos abandonados* y *El libro de mis primos*, con los paisajes utópicos de la destrucción de las viejas instituciones a manos de la nueva generación, ya a partir de los años 80, los textos de Peri Rossi empiezan a valorar cierres parciales, engañosos, donde la esperanza aflora en la misma fragmentación, incertidumbre y provisionalidad. Si bien sus textos aceptan, como dice Debord, la imposibilidad de hablar del espectáculo, de sus propios mecanismos laberínticos, que necesariamente confunden su crítica y su re-afirmación, en la misma descripción y repetición consciente de los mecanismos de la sociedad espectacular, se produce su desfeticización y una apertura hacia la posibilidad de otro tipo de escritura y representación posibles. Como el eterno viaje de Equis en *La nave de los locos*, o los deseos frustrados y sueños fracasados archivados en el museo de los esfuerzos inútiles, que aparece en el texto del mismo nombre, o como el personaje de ‘Los aledaños’, de *Cosmoagonías*, que va en búsqueda del centro del mundo y se da cuenta que ese centro es una ilusión; la salvación se materializa en el viaje, en el desplazamiento la búsqueda, en la investigación, en los-lugares-entre-lugares que produce la escritura. Derrida habla de la imposibilidad de la simultaneidad de la vida y el arte, la cosa y su impresión. Pero al mismo tiempo, insiste en que dicha unicidad

⁷⁷ Jameson insiste en que la periodización del postmodernismo es altamente flexible. Lo diagnostica cómo el patrón cultural dominante del momento pero que permite la coexistencia de múltiples formas culturales y temporalidades dentro de sus manifestaciones (1991).

permanece “introuvable”. De alguna forma, sigue siendo una promesa abierta, y una búsqueda necesaria para el artista contemporáneo:

“C’est la condition pour l’unicité de l’imprimante-imprimée de l’impression et de l’empreinte, de la pression et de sa trace, à l’instant unique où elles ne se distinguent pas encore l’une de l’autre, faisant à l’instant un seul corps [...] La trace ne se distinguerait plus de son support [...] Cette unicité ne résiste pas. Son prix est infini. Mais infini dans la mesure immense, inconmensurable, où elle reste introuvable” (1995: 152-3).

La última escena de *Un amor es una droga dura* condensa de modo particularmente revelador esta ambigüedad entre el significante y el significado. Pero también subraya la abrumadora necesidad del arte dentro de la dictadura de la representación y de la imagen. Hay que escribir, dice Peri Rossi para no escribir, porque en este mismo proceso de inscripción, principio aniquilador de movimiento, motor de la respiración artificial, siguen asomándose los restos de lo real:

“Cuando conseguía abrir los ojos, lo único que veía en la pared de enfrente, eran las líneas paralelas, verdosas, celeste y levemente amarillas del mar [...] El paisaje era completamente tranquilizador. Le parecía que el mar ocupaba toda la pared, y no había ni mareas, ni piedras, ni rocas, ni peces, ni algas: sólo las líneas paralelas, hipnotizadas [...] Una de las veces en que consiguió mantenerse despierto durante más de cinco minutos, se dio cuenta de que a esa visión del mar – un cuadro, seguramente – le había sido sustraído uno de los elementos más importantes: el movimiento. Quien fuera que lo había pintado [...] había pintado un mar estático, fijo, inmóvil, como un acuario. No era, por tanto, el mar lo que había querido pintar, sino otra cosa, y esa otra cosa no se podía nombrar, del mismo modo que se dice para no decir, se escribe para no escribir y se representa para no representar” (235).

En la era comunicacional, cuando la representación literaria no puede sino reproducir la lógica del espectáculo, lo único que queda por hacer es escribir, pero no para alejarse de la experiencia encarnada, sino para imaginar y explorar el arte como terreno de los restos de lo real. Como en ‘La Historia del Príncipe Igor’, cuando el protagonista busca reconstruir la osamenta de una de las cortesanas, que se deshace

permanentemente en su baile macabro, en la fugacidad del presente, la tarea del escritor vendría a ser como la del arqueólogo, que reconstruye la experiencia pero no en el anhelo de sustanciar un origen perdido sino para crear algo nuevo, un *euxistênciateca* de lo real.

Bibliografía

Corpus literario

- Peri Rossi, Cristina. 1969. *Los museos abandonados* (Montevideo: Arca)
- _____ 1989. *El libro de mis primos* (Barcelona: Grijalbo)
- _____ 1981. *Indicios pánicos*. (Barcelona: Bruguera)
- _____ 1983 *El museo de los esfuerzos inútiles* (Barcelona: Seix Barral)
- _____ 1985. *La tarde del dinosaurio* (Barcelona: Plaza & Janes)
- _____ 1984. *La nave de los locos* (Barcelona: Seix Barral)
- _____ 1988. *Cosmoagonías* (Barcelona: Laia)
- _____ 1992. *La última noche de Dostoievski* (Madrid: Mondadori)
- _____ 1997. *Desastres Íntimos* (Barcelona: Lumen)
- _____ 2000. *El amor es una droga dura* (Buenos Aires & Barcelona: Seix Barral)

Corpus crítico

- Achugar, Hugo. 1990. "Transformaciones culturales en el Uruguay de fin de siglo". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XVI (13).
- _____. 1991. (comp) *Cultura y nación en el Uruguay de fin de siglo* (Montevideo: Trilce)
- _____. 1990. 'Postmodernity and fin de siècle in Uruguay'. *Studies in Twentieth Century Literature*, 14 (1) winter
- Adorno, Theodor. 2001. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture* (Routledge: London)
- Agamben, Giogrio. 2004. *Infancia e Historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed)
- Ainsa, Fernando. 1992. 'CPR: Del otro lado de la puerta' *Scriptura* (8-9)
<http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94419/142620>
- _____. 2002. 'Catársis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea' en *Iberoamericana* 807-25
- Andreotti, Libero. 2002. 'Architecture and Play' en ed. Tom McDonough *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge & Massachusetts: MIT Press), pp. 213-240
- Augé, Marc. 1993. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa)
- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago: Editorial Cuarto Propio)
- Arendt, Hannah. 1998. *La condición humana* (Barcelona: Paidós)
- Arzúa, Real de. 1999. Modernismo e ideología. ed. Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales* (Caracas: Ayacucho), pp. 406-44
- Ball, Edward. 1987. 'The Great Sideshow of the Situationist International' en *Yale French Studies*, (73) 21-37
- Barthes, Roland. 1995. *La cámara lucida: Notas sobre la fotografía* (Barcelona, Buenos Aires & Mexico: Paidós)
- Barro, David. *Chus García. Saturando el exceso*www.chusgarciafraile.com/GMetta.doc
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets* (Paris: Gallimard)
- _____. 1981. *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée)

- _____. 1990. 'The Ecstasy of Communication' en ed. Hal Foster *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture* ed. Hal Foster (The New Press: New York), pp.126-33
- Benedetti, Mario. 2005. 'Vino nuevo en odres nuevos (1969)' en *Cristina Peri Rossi: Condición de mujer* (Bogotá: Arquitrave Editores)
- Benjamin, Walter. 1973. *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus)
- _____. 1998. *Iluminaciones II: Poesía y Capitalismo* (Madrid: Taurus)
- _____. 1994. 'La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica' en *Discursos Interrumpidos* (Barcelona: Planeta Agostini)
- _____. 2005. *El libro de los pasajes* (Madrid: Ediciones AKAL)
- Berger, John. 1999. *Meanwhile* (London: Drawbridge)
- Berman, Marshall. 2010. *All that is solid melts into air: The experience of modernity* (London & New York: Verso)
- Bersani, Leo. 1990. *The Culture of Redemption* (Cambridge: Harvard University Press)
- Bertúa, Paula. 2013. *La experiencia artística como práctica política en la narrativa de Cristina Peri Rossi* en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/expearti.html>
- Best, Steven & Douglas Kellner. 2013. *Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle* <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell17.htm>
- _____. 1997. *The postmodern turn* (Austin: University of Texas)
- Betterton, Rosemary. 1987. *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, ed. by Rosemary Betterton (London & New York: Pandora)
- Beverly, John y José Oviedo. 1995. 'Introduction' en *The Postmodernity Debate in Latin America* (North Carolina: Duke University Press)
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Sur la télévision* (Paris: Liber)
- Brooksbank Jones, Amy & Catherine Davis. 1997. *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis* (Oxford: Oxford University Press)
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion* (London: Verso)
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge & Massachusetts: MIT Press)
- _____. 1997. 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered' en Rosalind Krauss ed. *Al October. The Second Decade* (Cambridge: MIT Press)
- _____. 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. (Buenos Aires: Interzona Editora)

- Camps, Susana. 1998. 'La pasión desde la pasión: entrevista con Peri Rossi' en *Quimera* [Barcelona] (81): 40-49.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore: Johns Hopkins Press)
- Castells, Manuel. 1995. *La ciudad informacional. Tecnologías de la Información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. (Madrid: Alianza Editorial)
- _____. 1997. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. (Madrid: Taurus)
- Castro Merrifield, Francisco. 2009. 'Imagen y propaganda: Consideraciones a partir de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin' en *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo* (México: Universidad Iberoamericana)
- (de) Certeau, Michel. 1979. *La invención de lo cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana)
- Chartier, Roger. 1993. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid: Alianza)
- Chejfec, Sergio. 2001. 'Fábula política y renovación estética' en *Nueve Perros* (1)14-9
- Chover, Anna. 2001. 'El amor es una droga dura de Cristina Peri Rossi' en ed. Sonia Mattalía y Nuria Girona *Aún y más allá: mujeres y discursos* (Valencia: E cultural), pp.25-9
- Collin, Françoise. 1995. 'Praxis de la diferencia: Notas sobre lo trágico del sujeto' en *Nora* (I) agosto
- Cisternas, Cristián. 1994. 'Narrador, espacio urbano y des-aprendizaje en la ciudad anterior de Gonzalo Contreras' en *Revista Chilena de Literatura* (45) nov, 39-52
- Corradi, Juan E. 1992. *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*. (Berkeley & Los Angeles: University of California Press)
- Cray, Jonathan. 2001. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture* (Cambridge: MIT Press)
- _____. 2002. 'Spectacle, Attention, Counter-Memory' en ed. Tom McDonough *Guy Debord and the Situationist International*, pp.455-466
- D'Angelo, Ana. 2010. 'La reproducción técnica de la realidad como mediación' en *III Seminario Internacional: Políticas de la memoria: Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti* (Buenos Aires)
- Dalmagro, María Cristina. 1999. 'Peri Rossi y Porzecanski: Mirada de mujer y post-golpe uruguayo' en *Relatos del Sur: Ensayos críticos sobre narrativas latinoamericanas 1970-90* (Córdoba: Comunicarte Editorial), pp.9-30

- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo* ed. y prólogo de Christian Ferrer (Buenos Aires: La Marca)
- _____. 2006. *El planeta enfermo* (Barcelona: Anagrama)
- Dejbord, Parizad Tamara. 1998. *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (Buenos Aires: Galera)
- Deluca, D.M y Peeples, J. 2002. 'From public sphere to public screen: democracy, activism, and the violence in Seattle, critical studies', en *Critical Studies Media Communications, EUA* 19 (2)
- Deredita, F. 1978. 'Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi'. en *Texto crítico* (9) enero abril: 139-41.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'Archive*. (Paris: Galilée)
- _____. 2005. *On Touching – Jean-Luc Nancy* (Stanford: Stanford University Press)
- Dolar, Malen. 2007. *Una voz y nada más* (Buenos Aires: Manatíal)
- Domínguez, Carmen. 1996. 'La Anunciación de Cristina Peri Rossi y las fantasmas del exilio' en *European working studies papers* (10) University of Paisely
- _____. 1996. 'Reflexiones sobre La nave de los locos: recontextualización del tópico medieval' en *European working studies papers* (11) University of Paisely
- Domínguez, Nora. 2008. 'Presencia póstumas: escrituras del tiempo, tiempos de escritura' en ed. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk *Memoria y ciudadanía* (Santiago: Editorial Cuarto Propio), pp.285-308
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory: An Introduction*, 2nd ed. (Oxford, Cambridge & Massachussets: Blackwell)
- Edelman, Murray. 1998. *Constructing the political spectacle* (Chicago & London: The Chicago University Press)
- Eltit, Diamela. 2003. 'El alertado y riesgoso cuerpo de la letra' en *Margo Glantz: Narraciones, ensayos y entrevista* Celina Manzoni (comp.) (Valencia y Caracas: E Cultura)
- Engels, Friederich & Karl Marx. 1997. *El manifiesto comunista*. (México: Progreso)
- Foster, Hal. 1997. *The Return of the Real* (MIT Press: Cambridge, Massachussets & London)
- _____. 1999. 'Contemporary Art and Spectacle' in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (New York: The New Press) 79-99

- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: naissance de la prison* (Paris : Gallimard)
- _____. 1977. "Derecho de muerte y poder sobre la vida." *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. (México: Siglo XXI Editores)
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America and the Cold War* (Cambridge: Harvard University Press)
- Galeano, Eduardo. 1994. *Ser como ellos y otros artículos* (México Madrid & Buenos Aires: Siglo XXI)
- Garramuño, Florencia. 2007. 'La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos' en *Grumo* 6:2
- Garramuño, Florencia, Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone. 2007. *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. (Rosario: Beatriz Viterbo)
- _____. 2008. 'La opacidad de lo real' en *Aletria*, (18) 199-214
- _____. 2009. 'Los restos de lo real' en *La experiencia opaca: Literatura y desencanto* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica), pp.15-47
- Falasca Zamponi, Simonetta. 1997. *Fascist spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press)
- Ferry, Jean-Marc. 1992. 'Las transformaciones de la publicidad política' en Ferry & Wolton ed. *El nuevo espacio público* (Barcelona: Gedisa)
- Foster, Hal. 1983. *The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington: Bay Press)
- _____. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, (Massachusetts: MIT Press)
- _____. 1997. *Recodings: Art, spectacle and contemporary politics* (Barnes & Nobel)
- Garay, Celina. 2006. *Mitografías del cuerpo* (Córdoba: Ingenio Papelero Editorial Córdoba) pp.33-45
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. (México: Grijalbo)
- _____. 2007. *Lectores, espectadores e internautas* (Barcelona: Gedisa)
- García Pinto, Magdalena. 1989. 'Cristina Peri Rossi: Una pasión prohibida' en *Hispanamérica* año XVIII, (52)

- University of California, Irvine. (New York: Columbia University Press)
- _____. 1999. 'Postmodernism and Consumer Society' en *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture* ed por Hal Foster (The New Press: New York) 111-125
- Kahler, Erich. 1958. *The Tower and the Abyss or The transformation of man* (London: Jonathan Cape)
- Kaminsky, Amy. 1992. *Reading the Body Politic After Exile: Writing the Latin American Diaspora* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- Kantaris, Elia Geoffrey. 1989. 'The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi' en *Forum for Modern Language Studies* [St Andrews] 25.3 (julio): 248-64.
- _____. 1996. *The subversive psyche: Contemporary Women's narrative from Argentina and Uruguay* (Oxford: Clarendon Press)
- Kellner, Douglas. 2003. *Media spectacle* (London: Routledge)
- Kracauer, Siegfried. 2008. *El ornamento de la masa* (Barcelona: Gedisa)
- Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad*. (Rosario, Beatriz Viterbo)
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace* (Paris: Anthropos)
- Levin, Thomas. 2002. 'Dismantling the spectacle: The cinema of Guy Debord' *Guy Debord and the Situationist International* ed. Tom McDonough pp.321-453
- Lignell, Kathleen. 1988. 'The Mirror as Metaphor in Peri Rossi's Poem 'Applications of Lewis Carroll's Logic''. *Latin American Literary Review* [University of Pittsburgh] 16.31 (January June): 24-33.
- Lindsay, Claire. 2003. *Locating Latin American Women Writers, Cristina Peri Rossi, Rosario Ferre, Albalucía Angel and Isabel Allende* (Michigan: Peter Lang Pub)
- Llorens Celades, Eva. 2001. 'El síndrome de Stendhal o El origen del mundo. Notas sobre El amor es una droga dura' en *Aún y más allá: mujeres y discursos* Sonia Mattalía y Nuria Girona eds (Valencia: E cultural), p.29-38
- López, Silvia K. 2002. 'El poder como simulacro. Una lectura de *La fiesta del chivo* de M. Vargas Llosa' en *Hispanismo: Literatura Hispano-americana* III, 378-85
- Ludmer, Josefina. 2007. 'Literaturas postautónomas' en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (17) Julio
- Luke, Timothy, W. 1999. 'Identity, meaning and globalization : De-traditionalization in postmodern space-time compression' en *Detraditionalization : critical reflections on authority and identity*, ed. Paul Heelas, Scott Lash, Paul Morris (Oxford & Massachusets : Blackwell), pp. 109-33

- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: Rapport sur le Savoir* (Paris: Minit))
- Man, Paul (de). 1991. *La autobiografía como desfiguración* en 'Suplementos Anthropos' 29, ed. Angel Loureiro, 113-118
- Masiello, Francine. 2001. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neo-liberal Crisis* (Durham, NC: Duke University Press)
- Marder, Elissa. 2000. 'Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction' in *L'Esprit Createur XL* (No. 1), 25-35
- Marx, Karl. 1995. *El Capital (Tomo I, Vol I)* (Buenos Aires: Siglo XXI)
- Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel)
- Mattalía, Sonia. 2001. 'Cartografía del deseo: Erótica/ poética: Evoé de Cristina Peri Rossi' en *Territorios intelectuales: Pensamiento y cultura en América Latina* ed. Javier Lasarte V. (Caracas: La nave va editoriales)
- McClenen, Sophie.A. 2004. *Dialectics of Exile: nation, time, language and space in Hispanic Literatures* (West Lafayette: Purdue University Press)
- McDonough, Tom. 2002. 'Situationist Space' en ed. Tom McDonough *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge & Massachusetts: MIT Press) pp.241-65
- McLuhan, Marshall. 1994. *The medium is the massage* (Cambridge & Massachusetts: MIT Press)
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *La [Phénoménologie de la perception](#)* (Paris: Gallimard)
- _____. 2002. *The phenomenology of perception*. (London: Routledge)
- Monsiváis, Carlos. 2007. *Las alusiones perdidas* (Barcelona: Anagrama)
- Mora, Gabriela. 1985. 'Cristina Peri Rossi: La nave de los locos' en *Hispanamérica* año XIV, 150-1
- Moraña, Mabel. 1986. 'La nave de los locos en Cristina Peri Rossi' en *Texto crítico: Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias: Humanidades Veracruzana* año XII, (34-5), enero-diciembre, 204-14
- _____, 1987. 'Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi' en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXI, (3), octubre 1987, pp. 33-48.
- _____. 2002. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*

- (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press)
- Olivera-Williams, María Rosa. 1986. 'La nave de los locos de Cristina Peri Rossi'. *Revista de crítica literaria latinoamericana* (11-13): 81-89.
- _____. 1995. 'La última noche de Dostoievski: la escritura del deseo o el deseo de la escritura' en *Hispanamérica*, XXICV (71) 97-107
- Nowotny, Helga. 1994. *Time: the modern and postmodern experience* (Cambridge: Polity Press)
- Olalquiaga, Celeste. 1992. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. (Minneapolis: U of Minnesota)
- Ortiz, Renato. 1998. *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Trans. Ada Solari. 2ª (Bogotá: Convenio Andrés Bello)
- Parente, André (comp.). 1993. *Imagem máquina: a era das tecnologias virtuais* (Río de Janeiro: Editora 34)
- Paz Soldán, Edmundo. 2007. 'La imagen fotográfica. Entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de la 'Paraguaya' y *La invención de Morel* en *Revista Iberoamericana* LXXII (22)
- Pichenhayn, Jorge Oscar. 1999. *Voces femeninas en la poesía de Uruguay* (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra)
- Piglia, Ricardo. 1990. *Crítica y ficción* (Buenos Aires: Siglo Veinte)
- Plant, Sadie. 1992. *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age* (London & New York: Routledge)
- Pollock, Grisela. 2007. *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (New York: Routledge)
- Potvin, Claudine. 1994. 'Lectura de mujer o feminismo y literatura a propósito de 'El libro de mis primos' de Cristina Peri Rossi' en *Coloquio Internacional: El texto latinoamericano* Vol II (Madrid: Espiral Hispanoamericana), 146-162
- Quintana, Isabel. 2001. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago* (Rosario: Beatriz Viterbo)
- Rama, Ángel. 1986. *La novela en América Latina* (Montevideo: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana)
- Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura política en el siglo XIX* (México: Fondo de cultura económica)

- Real de Azúa, Carlos. 1996. 'Modernismo e ideología'. ed. Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales* (Caracas: Ayacucho), pp. 406-44
- Reati, Fernando. 1991. 'La realidad como simulacro: En torno a la novelística de Emilio Sosa López' en *Revista Iberoamericana* LVII (155-6) 643-9
- Richard, Nelly. 1995. 'Cultural peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering' in *The postmodernity debate in Latin America* (Durham, NC: Duke University Press), pp. 217-22
- Rodriguez Hernández. Raúl. 1994. 'Posmodernismo de resistencia y alteridad en la nave de los locos de CPR' en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19 (1) Otoño, 121-135
- Rowinsky, Mercedes. 1997. *Imagen y discurso: Estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi* (Montevideo: Trilce)
- Ruedo, Ana. 1989. 'Peri Rossi: el esfuerzo inútil de erigir un museo natural'. *Nuevo Texto Crítico* [California] 2.4 (Jul Dec): 197-204.
- Ruffinelli, Jorge. 1990. "Uruguay: Dictadura y redemocratización. *Nuevo texto crítico*, (5)
- Sadler, Simon. 1999. *The situationist city* (Massachusetts: MIT Press)
- San Román, Gustavo. 1990. 'Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi'. *Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool] (67.2): 151-64.
- _____. 1990. 'Three Versions of the Fantastic in Uruguayan Literature: Horacio Quiroga, Felisberto Hernández and Cristina Peri Rossi'. (Tesis doctoral inédita Universidad de Cambridge)
- _____. 1990. 'Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi' en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV11, (2), April, 151-164
- Sánchez Fernandez, Leyshack. 2007. *La narrativa de Cristina Peri Rossi* (Tesis doctoral de la Universidad de Coruña) Inédita hasta la fecha
http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1187/1/SanchezFernandez_Leyshack_td_2007.pdf.
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna* (Buenos Aires: Ariel)
- Seydel, Ute. 'Múltiples finalidades del juego: Cristina Peri Rossi y Julio Cortázar' en Martínez Zalce ed *Feminino/ masculino en las literaturas de América: escritos de contraste*, pp.97-121

- Silverman, Kaja. 2004. *The Threshold of The Visible World* (London & New York: Routledge, 1996)
- Vivian Sobchack. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press)
- Soana, Margarita. 2007. 'La masculinidad en crisis: *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi' en *Espéculo: Revista de estudios literarios* (Madrid: Universidad Complutense) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press)
- Suleiman, Susan Rubin. 1990. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press)
- Sosnowski, Saúl. 1987. *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. (Universidad de Maryland y Universidad de Texas: Ediciones de la Banda Oriental)
- Sontang, Susan. 1979. *On photography* (London, New York & Toronto: Penguin)
- Taussig, Michael. 1992. 'Physiognomic aspects of visual worlds' en *Visual Anthropology Review* 8 (1) 15-28
- Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (Durham: Duke University Press)
- _____ <http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Tierney-Tello, Mary Beth. 1996. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship* (Albany: State University of New York Press)
- Ulla, Noemí. 1996. *La insurrección literaria* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor)
- _____. 2007. *Variaciones rioplatenses* (Buenos Aires: Ediciones Simurg)
- Valverde, Sergio. 2002. 'Poesía y filosofía: La lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin' en *Filología y Lingüística* XXVIII(1): 69-79
<http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-28-1/filyling-28-1-06.pdf>
- Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo* (Alfaguara: Madrid)
- Verani, Hugo J. 1980. 'La narrativa de Cristina Peri Rossi: arte de digresión' en AIH. Actas VII. Vol. 2. Roma: Bulzoni, 1982. 1039-46.

- _____1982. 'Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi' en *Revista Iberoamericana*, XLVII (118-9) 303-17
- _____ 1992. 'Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario' en *Revista Iberoamericana*, (160-161), jul- dic.
- Vidler, Anthony. 1992. *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomey* (Massachussets: MIT)
- Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine* (London: BFI)
- Winterson, Jeanette. 1996. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (Toronto: Vintage Canada)
- Worrell, Mark. 2009. 'The Cult of Exchange Value and the Critical Theory of Spectacle' en *Fast Capitalism* (5.2)
http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/5_2/Worrell5_2.html
- Yúdice, George. 1992. *On Edge: The crisis of contemporary Latin American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- Zeitz, Hielen. 1979. 'Cristina Peri Rossi: el desafío de la alegoría' (Entrevista) en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. IX (1) 79-87