

El género prodigioso de la inspiración (las musas inquietantes y la violencia de la écfrasis)

*Christina Karageorgou-Bastea**

En este ensayo analizo las estrategias discursivas usadas por Cristina Peri Rossi en su poemario *Las musas inquietantes* para desvelar con base en la problemática del género los mecanismos de la historia del arte. En poemarios anteriores la escritora uruguaya había puesto en contacto, y choque, el exilio y el género del yo lírico-amante para iluminar las maneras en que la voz del erotismo y el erotismo de la voz son públicos y por lo mismo políticos. Ahora escribe poesía sobre pintura, descubriendo el cuerpo sexuado detrás de la mirada, y las implicaciones de esta presencia en cuanto a la pretensión de objetividad del historiador o curador del arte. En la fusión de los dos lenguajes, discursivo y pictórico, la escritora logra desestabilizar el principio de la autonomía artística sin hacer que un arte colapse dentro del otro. Producto de lo anterior es un código nuevo, suma dialógica de las instancias significativas icono-textuales que Peri Rossi imagina, usa, altera e inventa.¹

* Vanderbilt University.

¹ Utilizo el término *lenguaje* a la manera de Richard Rorty quien se distancia de la idea del lenguaje como medio de expresión o representación, acepciones que implican una verdad situada en el mundo o en el individuo, a la que el lenguaje corresponde o no logra corresponder. Rorty, siguiendo la tradición analítica, aboga por un lenguaje como herramienta que nos facilita el poner preguntas y contestarlas. En este sentido el lenguaje o vocabulario-herramienta cubre no sólo la noción de códigos de sentido, sino también maneras y usos específicos de generar y contestar preguntas (3-23). A mi modo de ver, Peri Rossi no representa ni traspone en el discurso los cuadros a los que se refiere en los títulos de sus poemas, sino que genera un vocabulario icono-textual con tal de preguntar en qué medida interpretación e historia del arte son una misma cosa y qué implica esto, para luego poner las bases de una respuesta.

El poemario consiste en cincuenta textos correspondientes a obras plásticas designadas en el subtítulo de cada poema, y reproducidas en una mini-ilustración en dos hojas extensas al final del libro. Los cuadros van de la Alta Edad Media (Bosch) hasta la posmodernidad (Fini). En dos casos se escribe más de un poema sobre el mismo cuadro.² La escultura se representa por la obra anónima de *La dama de Elche*; la pintura latinoamericana, por Fernando Botero, y la norteamericana, por Edward Hooper. Un detalle del cuadro aludido, en blanco y negro, precede casi siempre los poemas, funcionando como deíctico visual en el que se encuentran las dos características del receptor: ser espectador y lector a la vez. La insistencia en la fragmentación del cuadro, a la larga, resulta tan problemática como fortuita: los detalles ocupan un pequeño espacio de las páginas de la izquierda y los poemas se imprimen en la página de la derecha. Cuando un poema rebasa la extensión de la página en la que empieza, y llega a ocupar el espacio tipográfico del fragmento correspondiente al poema que sigue, el detalle no se imprime.³

Los creadores seleccionados se encuentran en el corazón del canon pictórico europeo, y en cuanto a sus obras Peri Rossi parece haber hecho el esfuerzo mínimo para elegir: escribe sobre *La encajera* de Vermeer, *La Gioconda* de Da Vinci, *El jardín de las delicias* de Bosch, *La memoria*, *El tiempo amenazador*, *La isla del tesoro* de Magritte, *El origen del mundo* de Courbet, *El grito* de Munch, *La toilette* de Botero. El poemario cierra con la única mujer incluida: Leonor Fini, francesa, nacida en Buenos Aires. La reproducción de cuadros al final del libro da la sensación de lo conocido y unitario. Es como si entráramos en un museo en el que, sala tras sala, siguiendo una historia ya conocida, y con gesto despreocupado de turista, nos paseáramos frente al arte, dejando que el tiempo se

² “El nacimiento del ídolo” y “El perdedor” son poemas que remiten a un sólo cuadro de Magritte, mientras “Las musas inquietantes I” y “II” se refieren al cuadro homónimo de Giorgio De Chirico, que además da título al libro de Peri Rossi.

³ Solamente dos de los cuadros sobre los que Peri Rossi escribe no se reproducen al final del libro: *El sueño de las cosas* de Marcel Duchamp, y *La infancia de Ícaro*, de René Magritte. He empezado a dudar de la existencia del primero. El poema que le corresponde evoca obras conocidas (*The chocolate Grinder*, 1914; *Bicycle Wheel*, 1916; *The Large Glass*, 1923; *Étant Donnés 1*, 1946-1966). En el libro no se incluye detalle de la supuesta obra de este creador. Sin embargo, el poema alude más a la vida escondida de los materiales y los objetos, elemento que guía la progresión del trabajo estético de Duchamp, quien desde *Tu m'* (1918) abandona por completo la pintura y se dedica a composiciones e instalaciones basadas en la forma y el volumen de los objetos. Tampoco he podido encontrar el cuadro de Magritte, *La infancia de Ícaro*, y el detalle que precede el poema homónimo muestra un cuadrado gris vacío de formas.

desplegara en formas plásticas, ordenadas en sucesión espaciotemporal. La familiaridad con las imágenes opaca la existencia de un criterio de selección y ordenación, y parece abrir el camino hacia los textos. Uno de los conflictos de la poesía moderna, la lucha con el referente, se pone en entredicho y casi desaparece de nuestro horizonte de lectores. Nos introducimos por medio de la éfrasis a esta obra híbrida. Por si se nos fuera a olvidar que se trata de una correspondencia entre pintura y poesía, el detalle se erige en recordatorio. Estamos frente a unidades y uniones implícitas: de la parte con el todo, de la imagen con la palabra.

Prestando más atención, sin embargo, la correspondencia entre el original y la reproducción en el libro de Peri Rossi se revela menos fiel: el vestido de *La princesa de Este* de Pisanello en el libro tiene más motivos de decoración que el del cuadro original, y una tarea de estilización ha convertido las características del arte gótico de Antonio Pisano en líneas renacentistas. *El jardín de las delicias* no se reproduce entero. Lo mismo pasa con *Europa después de la lluvia*, y con *Los solitarios* de Munch. En este cuadro se representan las figuras de una mujer y un hombre de espaldas al espectador. Peri Rossi decide llevar al extremo el significado de las palabras: pone el título en singular y corta en dos el cuadro. La única figura, la de la mujer, aparece en las ilustraciones del poemario bajo el rubro *La solitaria*. El título de la obra de Dalí *Persistencia de la memoria* no corresponde al cuadro que se reproduce en el libro; la obra incluida en la sección de reproducciones es *Desintegración de la persistencia de la memoria*. *La isla del tesoro* de Magritte está retocada; resulta, pues, sólo parecida al cuadro original, cuyo lugar ocupa vicariamente en el libro.

Las musas inquietantes forma parte de una trayectoria personal marcada por otro libro anterior, *Europa después de la lluvia* (1987), con el que comparte el poema homónimo dedicado al cuadro de Max Ernst. Otro poema de este libro, “Paisaje con isla III”, tiene por subtítulo “(La isla del tesoro de H. Magritte)” (*sic*), cuadro que se incluye en *Las musas inquietantes*. “Viaje en medio del sueño” de *Europa después de la lluvia* remite al famoso cuadro de Caspar D. Friedrich *El viajero sobre el mar de nubes*:

El viajero, frente al mar de niebla,
observa el lejano atolón

y medita con qué clase de nave
podrá atravesar el aire (45).

Un estímulo visual, un graffiti en el muro de Berlín, inspira el poema “Las musas inquietantes” (59), del libro del '87. Este mismo título sirve

de encabezado al libro del '99 y a dos de sus composiciones poéticas. También en *Europa después de la lluvia* Peri Rossi alude a “los naufragios de Turner” (91), pintor de tres escenas marinas tormentosas incluidas en el poemario más reciente. Otras alusiones a Ícaro, a los espejos, a naufragios, hacen que *Europa después de la lluvia*, un libro que versa alrededor del exilio, y *Las musas inquietantes*, una serie de poemas sobre obras plásticas, se comuniquen intensamente.

En la encrucijada, pues, de dos tradiciones, la efrástica, y la personal, *Las musas inquietantes* propone al lector muchas pistas interpretativas; es más, me atrevería a decir que el encuentro con el libro se produce en un espacio complaciente a la vista y reconocible por la memoria. Pero esta misma tranquilidad entra en tensión de inmediato con el título y la réplica retocada de *La Princesa de Este*, inclinada hacia la izquierda en la portada. Esta primera imagen pone el dedo en la llaga de la éfrasis. Murray Krieger trabaja esta noción como categoría estética que tematiza los mecanismos de representación (18, 25). La éfrasis es para él la trasposición de una realidad u objeto real en un medio de comunicación verbal. Más que un dispositivo literario se trata aquí de una categoría estética del mismo calibre que la mimesis. Lo anterior involucra dos categorías clave: la espaciotemporalidad del objeto efrástico y los modos de significación que la éfrasis adopta. Con la primera se manifiesta la pugna entre las artes del tiempo y del espacio (32-34), con la segunda se pone de relieve la problemática diferencia entre signo natural y arbitrario. A lo largo de su libro, Krieger elabora una teoría estética basándose en esta última oposición, misma que considera una dicotomía epistemológica. Por eso toma en cuenta las posibilidades efrásticas de los diferentes géneros literarios, pero también los tipos de respuestas artístico-materiales que ofrecen a este tema la música, la historia, y la misma pintura. El poemario de Peri Rossi aprovecha la dicotomía dada entre signos naturales y arbitrarios para ir en contra de la polarización. Muestra, pues, que la diferencia entre los dos extremos semánticos es una cuestión historiográfica antes que semiótica. Todavía más importante, sin embargo, es el hecho de que Peri Rossi atribuye un género a la mirada de la historia estética.

Con su aparente o deliberada a-sistematicidad, *Las musas inquietantes* trastoca la razón cronológica, el concepto de lo auténtico, el valor de la totalidad. Por lo mismo, impone una escala de valores cuya arbitrariedad invita a repensar lo que significa un sistema de clasificación, un mecanismo de conocimiento, un aparato memorial. Entre pintura y poesía se abre el espacio de la historia, ya que la lírica escribe en este poemario el proceso de haber visto. Para iluminar el marco dentro del

que transita la imagen desde el objeto concreto hasta la incertidumbre del objeto significativo, los poemas se inscriben sobre los cuadros, los retocan, los adaptan a sus fines: los vuelven página. Esta operación sustituye el orden cronológico y otorga un sentido por descubrir. El proceso de apropiación metafórica al que Peri Rossi somete la pintura es en sí la primera expresión de un esfuerzo historiográfico.

Los cuadros del libro forman un sistema regido por cierta elefantiasis visual: se duplican con las ilustraciones, se recortan y enfocan con el detalle. Por su parte, los poemas son un eslabón en la cadena de los significados que generan los cuadros, es decir, un producto condicionado por la historia de su referente. Sin embargo, al pasar del sistema visual al otro, el retórico, la poesía no intenta tomar el lugar de un método secundario de organización ni se convierte, por la écfrasis, en epígrafe o emblema. La lírica, considerada ampliamente a partir de Lessing como el arte de la temporalidad, impone su lógica temporal fuera de la línea cronológica; así crea un contexto en el que se despliegan uno tras otro los elementos significativos del icono-texto.

La recurrencia a las formas visuales —la reproducción y el fragmento, principalmente, pero también la creación de imagen y memoria visuales— ubican los poemas en un espacio preciso. Esta puntualidad no implica conclusión hermenéutica o fosilización. La redundancia, mutilación, palimpsesto e inexactitud visual definen un esquema artístico de por sí inestable, en el que las posibles correspondencias de título o temática entre poesía y pintura no evocan analogías, sino estrategias de significación. Peri Rossi descontextualiza los cuadros ubicándolos en un ambiente nuevo; los enajena de su destino final de obras autónomas, les asigna la tarea secundaria de la página sobre la que se escribe el poema, los transforma en *iconogramas*. Así crea una serie elocuente por encima de la progresión histórica, del canon y de la exégesis. Es decir, toma la semántica y la trata como estrategia histórica.⁴

El material cohesionante entre cuadros, detalles, ilustraciones, y poemas es la musa; esta figura amante de los artistas, dispensable una vez cumplida su misión, perdida en las vagas aguas del entusiasmo y del mito, referida una y otra vez sin nombre, sólo en función de su papel para la creación, cuyo placer, privilegio o gloria, por otra parte, no le pertenece nunca. Entre la prostituta y el eunuco, la musa representa a la vez la exu-

⁴ Krieger encuentra en la pugna de estas dos estrategias de aprehensión del mundo una de las formas de la diferencia entre discurso e imagen, discurso y realidad, espacio y tiempo, que la écfrasis intenta resolver (véase en especial el capítulo “Language as Aesthetic Material” 145-193).

berancia y la impotencia, la dádiva y la codicia, el privilegio y la maldición. Es protectora a la vez que peligrosa, maternal y sensual, siempre relacionada con el exceso, y ante todo desechable. Peri Rossi convierte la musa en portadora de un nuevo lenguaje capaz de interpretar discursiva y visualmente la historia del arte sobre una base icono-textual.⁵

Peri Rossi escribe dos de sus poemas “sobre” *Las musas inquietantes* de Giorgio de Chirico. El primero señala el movimiento cognitivo de la historia de la actualidad hacia el pasado, desde las musas decrepitas hasta las creaciones debidas a ellas. Los textos aluden a la historia de la escultura –“una estatua romana” (77, v. 9)–, de la pintura –“cubos de colores” (77, v. 13)–, de la arquitectura –“una fábrica,/ un templo” (77, vv. 10-11). Sus musas sufren la mutilación –“una musa sin brazos” (“Las musas inquietantes I”, 77, v. 7), “sin cabeza” (77, v. 16), “Descabezadas, incompletas /.../ pierden un brazo/ los cabellos” (“Las musas inquietantes II”, 79, vv. 1 y 8-9)–, practican la prostitución –“como quien espera un auto/ o un cliente” (“Las musas inquietantes II”, 79, vv. 4-5)–, son madres agobiadas –“como una madre cansada de viajar” (“Las musas inquietantes I”, 77, v. 17). Arte y tecnología, espacio público y privado, solemnidad y ridiculez, manse dumbre y rebeldía, caracterizan a estos personajes invocados para ser sujetos de creación, y no para inspirar a la poeta: “Yo os invoco:/ Haced de la angustia/ un color” (78, vv. 18-20). Otro elemento compositivo de las musas que se altera es el acento hierático. Éste queda suspendido sobre el entumecimiento de las musas en el primer poema y su abandono en el segundo. En este último texto se constata la futilidad de las musas.

El cambio en el personaje de la musa tiene su tiempo y su espacio. El poema “Megalópolis”, escrito sobre el iconograma “*Metrópolis*” del pintor alemán George Grosz, traza el ambiente que aniquila a las musas. En la diferencia entre título y subtítulo se juega la pérdida del origen que la palabra *metró-polis* –ciudad-madre, ciudad-matriz– encierra, y su sustitución por el criterio superfluo del tamaño de *megalópolis*. En la magnitud urbana la vida se convierte en arte:

⁵ Wendy Steiner ha elaborado una teoría renovadora en cuanto a la relación entre arte, prostitución y pornografía en las vanguardias europeas. Sostiene que a pesar de ser los pintores y artistas de principios del siglo xx, con su tendencia antiburguesa, quienes reivindicaban la representación de la prostituta o de lo obscuro en el arte sin censura, son finalmente también ellos quienes objetualizan el cuerpo de la prostituta desvinculando la forma de lo estético de la función socio-laboral y las dimensiones históricas de la prostitución. Lo anterior afecta la separación entre arte y pornografía. Véase el capítulo 3 “The Infamous Promiscuity of Things and Women” en *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*. (New York: The Free Press. 2001), pp. 72-110.

La Gran Ciudad es el teatro
de todos los deseos
el escaparate incandescente
de una guerra interminable (73, vv. 9-12 el subrayado mío).

Arte, deseo, confusión, heterogeneidad, tensión pujante, desenfreno, disuenan con la domesticidad de las musas abandonadas en las creaciones de Peri Rossi y de Chirico. Mientras ellas esperan en la orilla de una calle desierta, el ser humano se apropia de la ciudad agitada, mecánica, actuando sus propios deseos. En este poema se señalan espacio y circunstancia contrarios de los que tradicionalmente ocupa el artista en compañía de su inspiración: la urbe es un lugar abierto, común para todos, no porque todos lo ocupan por igual, sino porque ahí la guerra es “de todos/ contra todos” (73, vv.13-14). Las musas que surgirán del poemario de Peri Rossi, las obras-inspiración, los textos y sus iconogramas, serán las supervivientes de esta guerra.

El afán penoso de la evocación de las musas y el esfuerzo por volverlas vigentes en el mundo actual explican la violencia que Peri Rossi genera con la hibridez de un poemario que oscila entre el homenaje y el agravio. Esta operación se echa a andar en el primer poema, “Clarooscuro (*La encajera*, Jan Vermeer de Delft)”. El discurso parte de la perspectiva del pintor: “La aplicación de las manos/ de los dedos/ la concentrada inclinación de la cabeza” (vv. 1-3, p. 13). La mirada, ajena al modelo, inspecciona la posición de la cabeza, la traduce en palabras. Desde la objetividad de la temática, sin verbos ni deícticos, el poema surge como unidad representacional. Inclusive la concentración que se implica en el verso tres es una interpretación del ojo que inmoviliza y llena de intenciones al modelo de Vermeer. Los rasgos de la cara se han perdido en “la concentrada inclinación de la cabeza”. La mirada de la encajera se reserva para la labor, resultando esquiva para pintor, espectador y lector. El detalle del cuadro que precede el poema nos obliga a enfocarnos en la minuciosidad alabada. Arrasado todo gesto personal, el fragmento traduce a la encajera en laboriosidad anónima. Su singularidad se pierde en el nombre del título y en sus manos: es una de muchas mujeres de la clase proletaria que trabajaba ajeno y que de repente llegaba a posar para un pintor por algo más de dinero. Ella no es artista, pero tampoco trabajadora sin especialización. Sin embargo es apenas alguien discernible fuera de su actividad laboral, típicamente femenina, propia de una clase social específica.

A partir del verso cuatro el poema sale de la perspectiva-desde-ninguna-parte. En lo sucesivo reacomoda lo que el espectador mira: “el sometimiento/ una tarea tan minuciosa/ como obsesiva” (vv. 4-6). No es difícil imaginar las horas silenciosas y el cuidado detallista de las enca-

jas. A través de las sorpresas del encabalgamiento, la falta de puntuación, y la sintaxis elíptica, la primera revelación del poema obliga a un ejercicio moroso de ordenación, haciendo al ojo receptor cómplice de la creación del encaje, de la pintura, del poema. Muy pronto, el encaje se ha de comparar con “El aprendizaje de la sumisión/ y del silencio” (vv. 7-8). Lo que se anunció como cuadro efrástico de *La encajera* de Vermeer, toma ahora un giro distinto: la encajera es el individuo que representa la tradición de la trabajadora. El discurso adquiere connotaciones tanto emotivas como ideológicas que podrían llevarnos a reflexionar sobre la posición de la mujer proletaria en el país flamenco durante la segunda mitad del siglo XVII.⁶ Sin embargo, todavía no se ha asumido un punto de vista personal sobre el acontecimiento del cuadro.

Los últimos versos llevan al extremo la inquietud acumulada: dinamitan la apacibilidad detallista del Renacimiento, sacan el cuadro de su significación estética aislada y lo reubican en la historia de la mujer. Lo que aquí se oye es la voz de la encajera.

Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer (13).

La primera de las musas inquietantes se configura así como una voz en pugna con su destino. Mientras se leen las últimas palabras, el detalle visual adquiere una significación focal metafórica: la labor, es decir, el encaje es igual a los bolillos, la casa, la procreación; y todo lo que la mujer hace se ha detenido. Suspensa en el tiempo de su evolución conflictiva, la encajera afirma, resiste, lamenta y quizás suplique también. Su interlocutor es esta otra mujer semejante, la que ha hecho encaje, bolillos, la que ha formado parte de la tradición femenina.

En su propuesta de lectura del iconograma, la poesía asimila el estatismo de la pintura –las manos hábiles pasmadas, la cabeza inclinada–: traduce el encaje en silencio, sometimiento, pero también en negación a seguir trabajando, obedeciendo normas. Frente al lector la mujer deja de laborar, sus movimientos se congelan, su creación pertenece al pasado, se guarda en él, se vuelve negación. De aquí en adelante hay que acostumbrarnos a esta musa consciente de la posibilidad de resistir la obediencia, adquirir voz, y elegir destino, inclusive si éste es ya no ser mujer. Una

⁶ Cfr. el comentario de Griselda Pollock sobre el grabado de Van Gogh *Peasant Woman Stooping Seen from Behind and from the Side* (1885) (40-43).

sonrisa leve, enigmática se traza en su cara anunciando una serie de inspiraciones desasosegadas.

Las figuras femeninas se acumulan en este libro de poemas: “La encajera” (13) abre el recorrido inquietante; la “Gioconda” (15) acompaña la melancolía del horizonte que la enmarca; en la medida en que permanece ignota, “La Princesa de Este” (17) se niega a coincidir consigo misma; “La dama de Elche” (25), con su quietud enigmática, cifra un pasado cuya reivindicación sólo puede venir de una lectura sesgada de la modernidad; la mujer de cintura y gesto delicados se burla de la exageración violenta en “La seducción” (27); “La memoria” (59), “La gran guerra” (61) y las bañistas puestas en abismo en “El estudio del pintor” (73) hipostasian los mecanismos mnemónicos que ser mujer permite; la sutil imagen desdibujada de “Homenaje a Antonio Machado” enmarca a la amada que inspira a los poetas (71); los personajes decadentes de “Las musas inquietantes I” y “II” (77-79) se deshacen ante la contingencia de la historia del arte; en la torre de “Babel” (81) se rescribe la amante-monumento que absorbió al personaje del poeta en *Babel Bárbara*;⁷ la silueta de “La solitaria” (83) sobresale en la literalidad de su mutilación; la mujer-mar de “El naufragio” (89) reposa su desolación, siendo ella misma victimario y víctima de la catástrofe; la Profesora atroz y la Alumna denigrada de “Así nace el fascismo” (97) modelan la violencia erótica que subyace a todo proceso cognitivo, y denuncian el morbo con el que los hombres han plasmado el amor entre mujeres; la viajera de “Cuarto de hotel” (103), la mecanógrafa, la doméstica, y la mujer enferma de “Oficina en Nueva York” (105-106) acumulan una suma de soledades frente a la muerte; la niña desnuda de “La toilette” (107) y la “Mujer gorda tocando la guitarra” (109) ofenden una tradición de siglos con su despreocupación. Finalmente, *Las mutantes* de Leonor Fini (111) sirven de icono-texto a un poema que pronostica un cambio animal y sardónico, con reminiscencias baudelairianas a la vez que estructuralistas.⁸

A través de estas presencias femeninas, Peri Rossi muestra cómo la historia de la pintura en tanto producto de la memoria cultural está llena de atropellos antes que de heroicidades. Pero no pretende componer un

⁷ En “Abecedario” de *Babel bárbara* (50) Cristina Peri Rossi escribe: “Nocturna noctiluca (narrada noche)” y en “Luces” de *Las musas inquietantes* (95) repite la primera parte de este verso. Además los dos poemarios comparten todo el imaginario amoroso que constituye a la amada como un ser absorbente, casi un animal mitológico, suma de todas las paradojas, dueña de una ordinariedad mágica y deslumbrante.

⁸ Me refiero aquí tanto al soneto “Los gatos” del simbolista francés como al célebre análisis del mismo por Jakobson y Lévi-Straus.

lamento para las víctimas –mujeres, animales, seres mitológicos, edificios, poetas, vestigios del pasado– o una denuncia de los victimarios –historiadores, arqueólogos, domadores, la naturaleza misma. Este tipo de discurso, indulgente al final de cuentas, vuelve la memoria un efecto condicionado, sujeto a los mecanismos conmemorativos que hábilmente opacan el horror. Peri Rossi inscribe su labor poética sobre el objeto de la mirada. Revela el ojo-presente en la deformación implícita de su comentario –registro de principios y objetos estéticos–; su sentencia es: todo mecanismo mnemotécnico, toda estrategia de citas y referencias, es un sistema de violencia cuya pretensión primordial es la objetividad aparente.

La lección posmoderna sobre el poder, sin embargo, es sólo la mitad de la verdad respecto de *Las musas inquietantes*, porque la otra mitad es que la obligatoriedad espaciotemporal de toda perspectiva es inalienable. El rinoceronte-inocente, portador de paronomasias que lo doman mientras lo dignifican (“Inocente ante el heno”, “Inocente ante la confrontación de formas”, “Inofensivo”, 23, vv. 4, 9, 12), repudiado por las mujeres “tocadas de negro” (23, v. 6), volumen visible cortado sobre el fondo por su olor fétido y descomunal (23, v. 8), queda incomprensible y ajeno a la mirada que guía el pincel. El fragmento que precede el poema se enfoca en la dama con antifaz que mira el animal desde las gradas del circo. La escritura confronta lo que la máscara esconde: la apacibilidad escandaliza, la resignación indigna. El animal resiste la mirada, y así se involucra activamente en la producción del sentido del espectáculo: actúa su imagen.⁹ Este nudo argumental se invierte en el caso de la dama: ella esconde su horror tras la máscara, pero con esto se borra del cuadro, se vuelve un punto indistinto, una expresión cancelada. Sin embargo, el lector/espectador no puede dejar de ver que la posición sensible de la dama no es nula, sino contraria a la dignidad apacible del animal. Entre los dos puntos focales se debate la postura que atraviesa el iconograma. Algo parecido sucede con “La dama de Elche” (25-26). Sobre la pieza museográfica se interpreta la fuerza de los mitos, el poder de los abalorios. A este escrutinio de los especialistas se le escapa la razón por la que es importante posar nuestro interés sobre esta escultura. El yo lírico advierte la modernidad de los ojos de la diosa íbera. Por lo mismo, los aísla y entabla con ellos una comunicación implícita. Vuelto espectáculo, domesticados, el animal y la diosa guardan su rebeldía, la depositan en el espectador, lo responsabilizan de ella.

⁹ Sobre la afirmación del yo que se implica en aguantar la mirada ajena véase Michael Ann Holly. “Past Looking”. Ed. Stephen Melville y Bill Readings. *Vision and Textuality*. (Raleigh: Duke University Press. 1995), p. 86.

Desde “La encajera”, “El rinoceronte” y “La dama de Elche” se adelanta una condición fundamental: la producción de voces y miradas impredecibles. La consecuencia de esto es la posibilidad de interpelación que nos obliga a redefinir las posiciones de actividad y pasividad en la obra del arte. En el caso de “La princesa de Este” (17), la estructura icono-textual se desmiembra a favor de la sorpresa. El adjetivo “Severa” (v. 1) define a la joven representada y une los encabezados con el resto del poema, funcionando como nombre propio. El personaje, de perfil hacia nuestra mirada, se mantiene huraño y retraído a lo largo de la observación, no cediendo a ninguna apelación directa o implícita. El retrato lucha por afirmar la existencia de alguien cuya identidad nominal acaba siendo un juego de palabras, un albur de la deixis: “el nombre de esa Princesa de Este” (v. 13).

La ilustración al final del libro tiene sólo un vago parecido con el cuadro de Pisanello, pintado entre 1436 y 1438.¹⁰ En la reproducción un bordado cubre el vestido. Ahí se pueden imaginar las flores, los peces y las mariposas del poema (vv. 5, 6 y 11). En el cuadro original estas formas ocupan el fondo; son flores esparcidas, no realistamente representadas, sobre un fondo de arbustos, que dejan entrever un cielo azul a lo lejos. Por el contrario, el fondo en la ilustración de *Las musas inquietantes* es de un azul homogéneo que se parece más a los horizontes irreales de Magritte que al afán de ordenar a través de la perspectiva una superficie en la que resalte lo importante. En la reproducción, el enebro –signo de nobleza– ha invadido el vestido de la Princesa, se ha adueñado de su figura, siendo él el ancla de la identidad.

El detalle de la página 16 tiene su paralelo textual en el primer verso: “Severa” (17).¹¹ Las mariposas, las ramas, las flores, el ambiente onírico del poema, incluso la insinuación de la dulzura (vv. 3-8) entran en tensión con el primer verso y su sinónimo efrástico: el rictus de dureza que atraviesa, con insistencia mnemotécnica, como hilo conductor estas variaciones –el cuadro, el poema, el detalle, la ilustración– sobre una princesa.

¹⁰ A pesar de trabajar durante el Renacimiento, la pintura de Antonio Pisano (1380-c.1455) abunda en elementos del arte gótico. Sin embargo, la ilustración que acompaña el poema de Peri Rossi tiene las características de belleza idealizada, propia del Renacimiento que están ausentes de la obra original.

¹¹ Todas las páginas en las que se están impresos los detalles están sin número. Por el contrario, las páginas de la izquierda son numeradas cuando llevan texto. La violencia de la fragmentación implícita en el detalle y la arbitrariedad de su imposición en la página luchan con la obliteración numérica de la página. Una vez fijado, el detalle se pierde en la dificultad de referirse a él.

La palabra parece querer cercar su objeto; lo aísla, lo fragmenta, lo explica; repite cuatro veces su título, mismo que comparte con el cuadro y el personaje, en un intento obsesivo por fijar su identidad, hasta que al final se burla de su propia manera de vaciar de sentido tanto el iconograma como el personaje. En los últimos dos versos la aliteración lúdica desvirtúa el intento por aprehender a la princesa en sus representaciones: “Nadie supo nunca/ el nombre de esa Princesa de Este”. Las negaciones de “nadie” y “nunca” culminan en la palabra “nombre”, anulando su posibilidad de definir. La aliteración del último verso vuelve ubicuo el poder de los deícticos que orientan la dicción y la mirada hacia “esa Princesa de Este”.

Esta musa nos introduce de lleno en el territorio del palimpsesto, ahí donde las líneas de separación se difuminan y las marcas se traslapan. En “Europa después de la lluvia” (45) la superposición de imagen y discurso toma la forma del eterno retorno.¹² El poema anuncia la circularidad de las catástrofes. Hasta el verso 18, texto y cuadro parecen interpelarse al compás de la écfrasis, aunque el poema nos recuerda puntualmente la violencia de la fragmentación: el hombre pájaro (vv. 3-5) que se niega a mirarnos y el tótem roto (v. 18) pertenecen a la parte de la obra de Ernst que no se reproduce en la ilustración. El verso 19 separa el poema en dos y da paso a la culminación: “La luz apocalíptica ilumina restos retorcidos” (45). El poema se convierte en la mirada clarividente que detecta bajo la destrucción el surgimiento de “la vida larvaria/ que comienza a latir/ con un espasmo de horror” (46, vv. 23-24). Pero la ilusión de bonanza se destruye pronto. El poema no alumbra la esperanza del renacimiento, sino la vida en ciernes como entelequia de la fatalidad: “Círculo infernal del eterno retorno” (46, vv. 25-26). En este punto el discurso se vierte sobre la superficie del cuadro como “la luz apocalíptica”, surge de él como “la vida larvaria”, se transforma en la musa que impulsa a la poeta. Percepción, intelección y creación se funden. Pero esta fusión es todo menos un encuentro armonioso. Se genera a la par que la adopción de una perspectiva, como un razonamiento basado en el acto de fragmentar, en la manipulación de la mirada, en la inspiración que nace de las capas sobrepuestas de vida y muerte, pintura y poesía, donde ésta habita aquélla, y deforma su faz.

Varios de los poemas se orientan hacia el título del libro, se remontan a la unidad de su criterio, aunque de maneras muy dispares. En el caso de “Viajero sobre el mar de nubes” (31) las identificaciones propician la

¹² El cuadro de Ernst no se reproduce entero al final del libro de Peri Rossi.

confusión. Se empieza por el paralelismo entre mar y cielo (v. 5), cuya consecuencia inmediata es la confusión del viajero que “no sabe dónde está” (v. 7). Desde aquí queda vacía la posición del sujeto. Es posible que esta posición le pertenezca al viajero, aunque también entre subtítulo y poema se interpone el nombre del pintor que podría también ser el imaginario alpinista de Peri Rossi. Desde la cima, único punto claro en la confusión, el viajero puede aprehender la visión del mundo y de Dios. La cima se vuelve la misma inspiración, mientras el viajero se convierte en el navío que irá hasta la contemplación y el encuentro, ubicados “un paso más allá de la muerte”. Aquel sujeto perplejo de hace 12 años, que no sabía cómo atravesar las nubes en *Europa después de la lluvia*, se sabe ahora el “solitario mástil” del viaje a la contemplación (v. 8).

La indecisión sintáctica de las dos primeras estrofas propicia una confusión de identidades entre el viajero/poeta y su inspiración, entre el punto de partida del arte y su destino. En la tercera estrofa la inestabilidad del papel que desempeña cada participante en este ascenso toma un giro metafísico: el viajero contempla a Dios, siendo contemplado por el lector/espectador, y esto sucede porque no hay manera de establecer sin lugar a dudas quién es aquella “Inaudita y silenciosa visión revelación” del verso 12: ¿Dios? o ¿quien ha ascendido a la cima y se yergue de espaldas al lector? El problema se agudiza cuando llegamos a las sutilezas de la contemplación y nos encontramos con la triple repetición de esta palabra entre los versos 15 a 16. Parece que la poeta quisiera que la contemplación coincidiera por fin sólo consigo misma, a fuerza de sonoridad. Eco y tautología imprimen un tono irónico en este punto “donde toda contemplación/ es contemplación de la contemplación”.

Hasta aquí las estrofas han empezado con un verbo sin sujeto explícito. No es sino en la última parte del poema que un sustantivo aparece en el lugar sintáctico del sujeto:

Cima sin regreso
altura segada
que al ascender encuentra
en la inabarcable inmensidad
el espejo de la propia pequeñez (28-32).

La cima se posiciona aquí como sujeto del único verbo de la estrofa final, expandiendo esta función en el resto de los verbos en tercera persona. La ambivalencia sintáctica se abre a los reflejos. El yo lírico se mira y reconoce como agente en esta búsqueda de la inspiración, de Dios; pero también llega a identificarse plenamente con el momento cúspide de su indagatoria. Lo anterior se matiza irónicamente con el detalle del cuadro

que acompaña el poema en el libro de Peri Rossi: aquí vemos la cabeza del viajero desde atrás, contemplamos el centro de contemplación, sin acceso a él. El poema, el detalle y la pintura culminan en este punto, cifra de la confusión entre el mundo, Dios, y la inspiración, cada uno arrasado por su equivalencia con la nimiedad (v. 32). El patetismo solemne del genio solitario, el héroe del Romanticismo, se contrae en la conclusión dolorosa pero también sardónica que Peri Rossi ha ido preparando con las confusiones y los espejismos a lo largo de su poema.¹³

El juego de espejos confunde el glacial con el buque la *Esperanza*, y éste se hunde junto con todo tipo de anhelo en “El océano glacial” (33). Víctima y victimario coinciden: “El hielo rompe sus paredes/ sus espejos sus cristales/ castillos derruidos/ maderos náufragos” (vv. 1-4). Espejos, cristales, castillos y maderos son atribuibles por igual al buque, como cosas que están en él, pero también al mar, como metáforas del hielo o vestigios de naufragios que el océano abarca. Así como se destruye el barco, también el hielo se deshace en agua. Más adelante la punta del iceberg se llama quilla (v. 7), haciendo que barco y mar tengan una misma forma. La unión es catastrófica: la *Esperanza* agoniza en las aliteraciones finales “en el estrépito de espejos” (v. 14). La disyuntiva del subtítulo, “*El océano glacial o El naufragio de la Esperanza*, Caspar D. Friedrich”, revela una dicotomía imposible, un paralelismo más que una escisión.

Una fusión de suertes y dimensiones existenciales se logra también en “El naufragio” (39). La diferencia entre título y subtítulo es marcada: éste desmiente el intento de aislar uno de los naufragios como existencia ejemplar, y lo devuelve a su suerte universal “(*Naufragio*, J. M. W. Turner)”. No obstante, el poema escoge su punto focal: de todos los esquifes al filo del naufragio, el suyo es el del mástil que se inclina (v. 16). Sin embargo, el detalle de la página anterior al poema atrae la atención del lector hacia otra embarcación, continuando el contrapunteo. A pesar de este momentáneo titubeo, individualizar la suerte de la embarcación es consistente en el poema: para el yo lírico, el esquife, aunque sólo aparece nominalmente en el verso 13, ha sido representado en todos los adjetivos que califican su condición: indefenso, solo, acosado, perdido, sumergido. La misma aventura mortal del barquito se crea sobre una dualidad fatal, la del cielo y del mar, unidos e incestuosos, como en

¹³ En una segunda lectura surgen más tonos socarrones, como en el verso tres donde por el juego de aliteración y paronomasia el viajero puede ser el *del fin dell* mundo, ser escindido entre mar y aire –confusión propiciada en el verso cinco–, pero juguetón, presencia a contrapelo con el ambiente del cuadro, pero acorde al tono saltarín de la rima interna “del fin del” y al final irónico del poema.

“Viajero sobre el mar de nubes” (v. 6), a pesar de su distancia y oposición. Los destinos de los navíos, de la mirada y de la memoria se cruzan, las imágenes se multiplican y anteponen en torrentes.

En el verso 14 nos encontramos a la vez incluidos y excluidos del poema por esta referencia al navío como “sola humanidad en la tormenta”. Pues, si la palabra *humanidad* invita nuestra proyección sobre el texto, el poema, con su obsesionada tachadura de la representación humana, cierra el camino de la identificación, que por otra parte ha propiciado con todos los adjetivos que antropomorfizan la nave-protagonista. El lector se siente excluido de la tormenta, a salvo. Pero, si bien el que sufre el ataque es el esquife, su suerte es comparable sólo a la del contemplador no menos expuesto al peligro, a la contingencia. El navío acaba “sumergido en la indomable/ dialéctica de las aguas/ como un hombre en la existencia”. El símil precipita sobre el hombre el peligro en el que está la barca, y tiñe de amenaza mortal la existencia. La coda marginal –tan lapidaria como inesperable– remueve en la memoria la contemplación en la que se aboca el viajero de Friedrich, una inspiración y fatalidad en un mismo destino.

Ya en “El océano glacial” (33) se compara una parte del navío “La Esperanza” con el falo: “La quilla de un iceberg asoma/ (falo que apunta hacia las nubes)” (vv. 7-8). Luego en “La mañana después del diluvio” (41) la comparación atañe al mástil de otra embarcación: “el bajel sobreviviente/ que eleva su mástil su falo” (vv. 11-12). En “El naufragio” se lee: “el esquife/ única *humanidad* en la tormenta/ pierde *palos*/ inclina el mástil/.../ como un *hombre* en la existencia” (39-40, vv. 13-16 y 20 los subrayados son míos). La humanidad única de este poema contrasta con el hombre del verso 20, y si bien hombre designa género a la vez que especie, se puede decir por las asociaciones con los demás poemas que aquí se hace burla de una inquietud existencial tan precisa como la inclinación del mástil-falo para cualquier hombre. A favor de esta interpretación abogan también otros versos del poema cuyas resonancias eróticas son agudas a la vez que sutiles. El esquife-protagonista se describe “*erizado* de olas *espumosas*/ como *caballos locos*” (39, vv. 8-9 los subrayados míos), cifrando la excitación contenida en una imagen cercana a la pasión erótica. Burla hacia la tormenta, la salvación, la inquietud y sus razones, hacia la preocupación existencial del débil (v. 11), este poema se mofa de la trágica pérdida de la erección, convirtiéndola en una de las caídas existenciales.

Los espejismos que hacen posible el intercambio de posiciones entre los personajes de los ícono-textos cobran matices auto-reflexivos en “El nacimiento del ídolo” (51). El humor de este poema es sardónico. En un tono conversacional, el yo escribe sobre el ídolo: “En su constitución se

reconocen elementos diferentes” (v. 1). Enseguida es interpelado por una voz irónica en paréntesis: “(pero nadie reconocerá la impostura)” (v. 2). De ahí en adelante el poema busca desentrañar el ser del ídolo, es decir, su manera de tomar el lugar de lo auténtico. El primer elemento del ídolo naciente es “un brazo postizo” (v. 3), por el que se nos abren fragmentariedad y desmembramiento. El brazo, al haber pertenecido “a dama elegante” (v. 5), indica la delicadeza de los movimientos subsecuentes. Una vez más, como ya se ha visto en poemas anteriores, la parte toma el lugar del todo en una sinécdoque sensorial –“Se apoya sobre el estrado”–, sin que quede claro quién se apoya :¿el brazo? o ¿el ídolo? Ni el cuadro ni su detalle ayudan a discernir la ambigüedad que creó el discurso. Sin embargo, ésta es inherente al ídolo: hacer pasar por algo que no es, disimular su propio ser a favor de la impresión de autenticidad.

A pesar de la soledad, una multitud de imágenes rodea el ídolo cuya forma se multiplica en los espejos. Actos y resultados de la mirada constituyen reflejos fantasmales, figuras impostoras: “Está rodeado de infinidad de espejos,/ y aun las puertas/ que ni abren ni cierran,/ son, en realidad, reflejos” (vv. 16-19). La afectación de la locución adverbial “en realidad” dispara el poema de la seriedad al humorismo, haciendo eco del verso parentético al principio, y de los versos 14 y 15 –“por que no es conveniente/ trepar ante testigos”. En este poema se generan tonos dispares que piden la desintegración del espacio unitario del yo lírico. A esto contribuye “El perdedor, (Variación sobre *El nacimiento del ídolo*, René Magritte)”. Aquí los ecos se revelan equivalentes a los ídolos en tanto que son para el sonido lo que éstos para la vista: el ídolo “Desprecia los espejos/ que reflejan/ las olas que reflejan/ el viento que tiene ecos” (53, vv. 11-14). Palabra e imagen convergen en la enajenación del ídolo, por medio de la multiplicación de su imagen. Aunque en ambos textos sobre esta pintura de Magritte se afirma la parodia de la estilización surrealista que practica Peri Rossi, también se dan todos los elementos para reconocer de manera patente, y alabar al final, la impostura inherente al ídolo, generando en los linderos de la écfrasis un comentario sobre los efectos de la búsqueda por lo auténtico.

Peri Rossi crea poemas que replican principios pictóricos. En “El tiempo amenazador” (55) niega la imagen del cuadro, ensayando variaciones poéticas de la frase célebre de Magritte “*Ce-si n’est pas une pipe*”. La paradoja estética, sin embargo, tiene una coda amarga: “No es verdad que salíamos de una guerra/ y otra peor estaba por comenzar./ No es cierto que sólo eso podíamos esperar” (vv. 9-10). La negación paradójica da lugar a la queja. Si los límites entre realidad y arte, forma, reflejo, volumen, ídolo, se pierden, no es tan fácil negar la responsabilidad del arte frente a la histo-

ria, y abandonarse al fatalismo juguetón. Queda en entredicho la pretensión de la autonomía artística. El argumento se repite en “A cada cual su isla. *La isla del tesoro*, René Magritte” (65), cuya isla “No está sumergida/ en un océano de agua/ sino en la eternidad del tiempo” (vv. 1-3), y éste es “sólo idéntico a sí mismo” (v. 7). La pintura de Magritte y la ilustración del libro de Peri Rossi se parecen pero no son idénticas. La actitud desafiante a la vez que juguetona del poema se refleja en el título, “A cada cual su isla”, en cuyo eco de frase hecha resuena la adaptación de la isla de Magritte a la medida de la poesía de Peri Rossi.

En su trayecto de espectadora-poeta el yo lírico de Peri Rossi no visita un museo. Se inscribe en una tradición, señala su stirpe, escribe la historia de su arte. En este sentido no es una espectadora desinteresada; su interacción con lo que ve es deliberada, y es esta actividad lo que su poesía registra. Para esto pone en función una serie de apropiaciones engañosas. La voz ordena, interpreta, clasifica, evalúa. Así, como toda historia –toda autoridad ordenadora– hace que su método parezca natural, insinuante de una lógica respaldada por opiniones, referencias, lugares comunes de acuerdos implícitos.¹⁴ Pero la exégesis lírica, llena de ironía y auto-reflexividad contradice la familiaridad del material ordenado: la mirada y su objeto habitan el mismo espacio, se acercan, y con esto crean una relación de reflejos dinámica y personal. El objeto del libro es el impulso hacia la creación, aquel recurso que por lo común se borra del resultado: la musa. Aquí ella inspira, habla, se convierte en su propia creación, es el motor de un proceso estético cuyas instancias son deliberadamente inestables. El montaje de un espacio tan inclusivo como alambicado implica violencia que el libro de Peri Rossi practica de diferentes maneras: rompe el orden cronológico, juega con la noción de la autenticidad, acomoda el iconograma al título de su texto, ataca la perspectiva unitaria, demuestra los límites de la autonomía del arte y de las artes por medio de espejismos esperpénticos. Con todo lo anterior pone en duda el criterio de su selección, y en este sentido revela la violencia de cualquier repertorio, principalmente de uno tan canónico como el de su libro.

Los cincuenta icono-textos avalan un principio anti-museográfico, cuyo propósito no es desbancar el objeto fetiche de su posición de valor, ni sacarlo de la serie de objetos con los que comparte un principio estético.

¹⁴ La misma naturaleza de la historia del arte hasta hace muy poco no ponía en duda el mecanismo de la mirada, la perspectiva epistemológica del historiador. Suponía que el objeto era exclusivamente la obra del arte, mientras el sujeto de la mirada quedaba casi desprendido del espacio, representando cualidades universales, mismas que caracterizaban al espectador ideal (Pollock 39-49 y Holly 81-86).

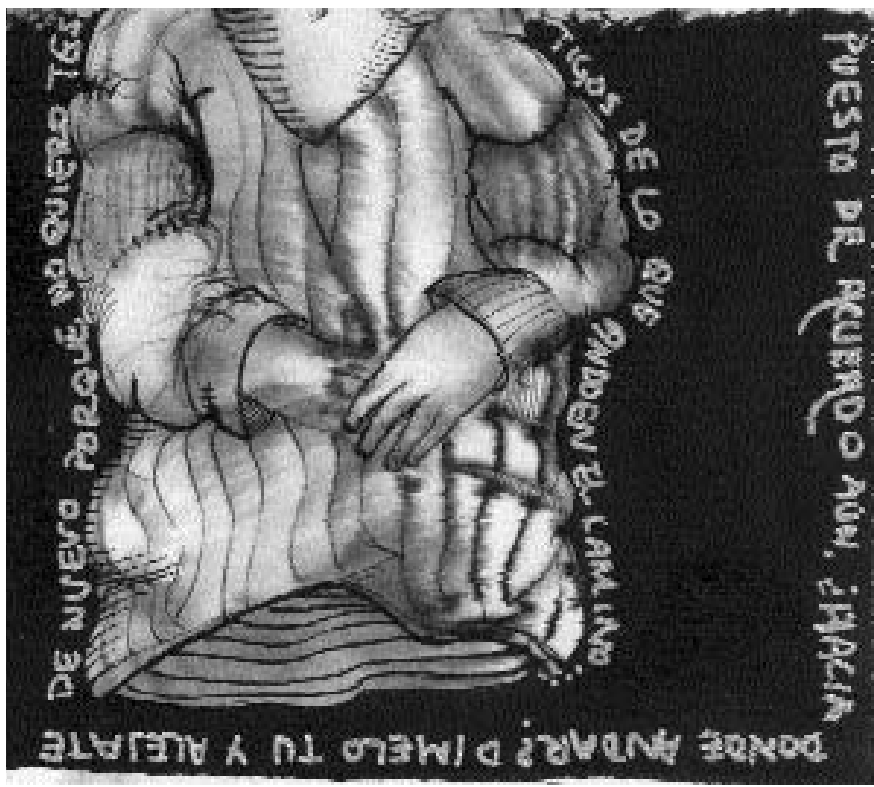
Su trabajo consiste en inscribir su nuevo criterio sobre el cuerpo del canon plástico para así llamar la atención sobre los mecanismos de su constitución. La inscripción discursiva sobre la página plástica vuelve evidente el sesgo con el que se prepara cualquier tipo de selección ya sea un poemario, un museo, una exhibición, pero también los libros de poesía, las historias del arte. La palabra señala su perspectiva y con esto la descubre como sinónimo de la violencia, siendo la primera de ellas el nombre dado. Las relaciones entre títulos y subtítulos del poemario van de la redundancia enojosa, en los casos de coincidir, hasta el arbitrario privilegiar la palabra sobre la imagen, en los casos de diferir. Lo cierto es que pugnan por imponerse uno al otro, riman y se aliteran obsesivamente, de la misma manera que la palabra desafía la imagen o se acopla a ella.¹⁵ Una determinación nominal obstinada infla el valor de la palabra y corroe la equivalencia entre imagen y voz. El libro se vuelve contra su propio principio de construcción: la posibilidad de que lo perceptible y lo inteligible, la imagen y la idea, sean simétricas. La éfrasis se derrumba. Los poemas se revelan como inscripciones. Pero no narran ni transcriben la imagen. No son alegorías verbales de la mirada, emblemas, trueque por lo que se niega a entregarse a la vista, epígrafes: son signos inscritos sobre la superficie recordatoria de la memoria visual. Al convertirse en atributo de los cuadros, el discurso marca la pintura para apropiarse de ella, la deforma, la vuelve rasgo textual. Así el lector penetra en la economía de la memoria estética por medio de palimpsestos, espejismos, asociaciones casi nunca tan naturales como parecen, pero cuyo valor consiste precisamente en su impertinencia disimulada. Zozobrar de manera subrepticia es la labor de este poemario, y de ahí también su título.

Obras citadas

- Bal, Mieke. "Basic Instincts and Their Discontents". Heusser, Martin Michèle Hanoosh, Leo Hosek, Charlotte Scoel-Glass and David Scott. Eds. *Text and Visuality. Word and Image. Interactions 3*. Amsterdam, Atlante: Rodopi, 1999. 14-32.
- Holly, Michael Ann. "Past Looking". Melville, Stephen and Bill Readings. Eds. *Vision and Textuality*. Raleigh Durham: Duke University Press, 1995. 67-89.

¹⁵ Los nombres de cada pintor y de cada cuadro se repiten por lo menos dos veces: una en el subtítulo de cada poema y otra al final del libro cuando acompañan la ilustración. Aunque en la mayoría de los textos el mismo rubro ocupa también el título del poema y también se repite en el cuerpo del poema.

- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. London, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Peri-Rossi, Cristina. *Europa después de la lluvia*. Madrid: Banco Fundación, 1987.
- . *Babel bárbara*. Barcelona: Lumen, 1991.
- . *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Pollock Griselda. "Beholding Art History: Vision Place, Power". Melville, Stephen and Bill Readings. Eds. *Vision and Textuality*. Raleigh Durham: Duke University Press, 1995, pp. 38-66.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Steiner, Wendy. *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*. New York: The Free Press, 2001.



DE NUEVO PORQUE NO QUIERO TEG

TIGOS DE LO QUE
AMBOS EL LAMINO

DONDE ANDAR? DIMELO TU Y ALEJATE

PUESTA DE ACUERDO AUN. ¡HAYCIA