

UNA EXPERIENCIA DE LIMITES: LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI *

POR

HUGO J. VERANI

University of California, Davis

Walter Benjamin, en su estudio sobre Marcel Proust, observa que toda genuina manifestación creativa funda un género o desborda los límites estrechos que rigen al medio artístico que se cultiva¹. Una de las conquistas de la literatura moderna, señalada por Julio Cortázar hace ya treinta años, reside precisamente en la abolición de categorías retóricas: «Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio»². El proceso de disolución de las fronteras genéricas de todo lenguaje exclusivo que limite las posibilidades expresivas y semánticas, legado del romanticismo impulsado en Hispanoamérica por Darío y los modernistas, alcanza extremas posibilidades creativas con la vanguardia de los años veinte, definitivo momento de escisión, apertura y síntesis³. El fenómeno de entrecruce de lenguajes y de contaminación de formas se agudiza vertiginosamente en los libros que vienen escribiéndose en las dos últimas décadas; el resultado es el nacimiento de una forma nueva, híbrida, que se resiste a toda clasificación.

La narrativa hispanoamericana que surge a partir de 1960 —y que

* Una versión preliminar y abreviada de este trabajo fue leída en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, Italia, 25-30 de agosto de 1980.

¹ Walter Benjamin, *Illuminations* (N. Y.: Harcourt, 1969), p. 203.

² Julio Cortázar, «Situación de la novela», *Cuadernos Americanos*, año 9, número 4 (julio-agosto 1950), p. 235.

³ Sobre el tema, véanse: Haroldo de Campos, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1977), pp. 9-50, y Pere Gimferrer, «Convergencias. Octavio Paz: *El mono gramático*», *Plural*, vol. 4, núm. 43 (abril 1975), pp. 65-68; recogido en *Octavio Paz*, ed. de Alfredo Roggiano (Madrid: Fundamentos, 1979), pp. 307-316.

comienza a destacarse hacia 1970— se distingue por la ruptura radical de la lógica representativa, del discurso que produce una ilusión referencial. No es infrecuente hoy en Hispanoamérica que el relato se proponga como una subversión de las modalidades heredadas y establecidas, que se recurra a modos de presentación (ludismo, autorreferencia, parodia, sátira, cuestionamiento total) que desmitifican la solemnidad trascendente y edificante que distingue a la línea narrativa habitual, problematizando y desenmascarando los fundamentos estatuidos⁴. Estas características del período actual prevalecen en la narrativa de Cristina Peri Rossi (1941), autora de relatos que hacen del empleo libre e irrestricto de la imaginación —sin fronteras preceptivas ni correlatos empíricos restrictivos— un método de trabajo.

La narrativa uruguaya actual se desarrolla bajo condiciones históricas muy particulares. Es una generación diversa y ecléctica marcada por la turbulencia social de un país en proceso de cambio violento; los principales gestores revelan una aguda conciencia crítica de circunstancias sociales opresivas, y a la vez una firme voluntad de renovación estética⁵. Toda la obra de CPR puede concebirse como una empresa de liberación total, como una búsqueda de caminos desmitificadores en pos de un nuevo lenguaje, una nueva ética y una nueva conciencia. Los relatos de *Los museos abandonados* y de *Indicios pánicos*, la novela *El libro de mis primos* y los poemarios *Descripción de un naufragio* y *Diáspora* proyectan a planos imaginarios un contexto en crisis, transfigurando el desmoronamiento de un orden social caduco en textos en los que opera un proceso de desrealización que tiende a instaurar lo enunciado como pura y libre ficción; con razón ha dicho Angel Rama que los relatos de CPR «son los ejemplos más libres de imaginación que hayan conocido las letras uruguayas»⁶.

CPR es autora de una abundante obra recogida ya en diez títulos,

⁴ Para una caracterización general de la novísima narrativa, véanse: Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), pp. 275-278, y Juan Armando Epple, «Estos novísimos narradores hispanoamericanos», *Texto Crítico*, núm. 9 (enero-abril 1978), pp. 143-164.

⁵ Eduardo Galeano es otro nombre fundamental de la narrativa uruguaya actual. Galeano se apropia del contorno real en forma más directa que CPR, sin restringir su visión a un realismo servil ni atenerse a hechos que impidan el desarrollo de la imaginación creadora; libros como *Vagamundo* y *La canción de nosotros* traen un matiz nuevo y enriquecido a la narrativa uruguaya actual. Véase mi «Los restos del naufragio: *La canción de nosotros* de Eduardo Galeano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 7, núm. 13 (1981), pp. 61-70.

⁶ Angel Rama, *La generación crítica: 1939-1969* (Montevideo: Arca, 1972), p. 244.

cuatro de poesía y seis de narrativa⁷. Toda clasificación genérica de sus libros, con una terminología sancionada, es insatisfactoria. En la obra de CPR, el desvanecimiento de los marcos genéricos responde principalmente a la confluencia de lenguajes, a una unidad de percepción que no obedece a un pensamiento discursivo, sino a una actitud poética, a una visión lírica del mundo. 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 función de imágenes. La actitud lírica, la exploración lúdica de la realidad, la profusión metafórica, la forma digresiva y acumulativa son signos de una realidad poética, de una experiencia total que no tolera límites⁸.

En cada uno de los libros de narrativa publicados por CPR antes de su exilio en 1972 —*Viviendo*, *Los museos abandonados*, *El libro de mis primos e Indicios pánicos*— se reitera la visión de un mundo en proceso de desintegración. En ellos, no obstante, como en los dos libros de relatos más recientes, *La tarde del dinosaurio* y *La rebelión de los niños*, las líneas dominantes de su literatura (ludismo, erotismo, mundo infantil, sátira, liberación) están libremente enlazadas en un entrecruce espontáneo, en relatos que suscitan preguntas básicas acerca de la naturaleza misma de la narrativa actual. Ciertos aspectos pueden sobresalir en uno o en otro libro (el erotismo en el poemario *Evohé*, la transfiguración alegórica de la realidad en *Los museos abandonados*, el mundo infantil en *La rebelión de los niños*), pero todos sus relatos mantienen un discursar heterogéneo, alternando espontáneamente los mismos motivos en distintas lenguas, sin que ninguno sea un rasgo exclusivo y excluyente, propensión creativa que descarta toda reducción de la obra de CPR a aspectos aislados, cercenados de su diverso y complejo contexto. Como en Felisberto Hernández, otro autor de fragmentos, los relatos de CPR

⁷ Obras de CPR: *Viviendo* (Montevideo: Alfa, 1963), relatos; *Los museos abandonados* (Montevideo: Arca, 1968; 2.ª ed., Barcelona: Lumen, 1974), relatos; *El libro de mis primos* (Montevideo: Marcha, 1969; 2.ª ed., Barcelona: Plaza y Janés, 1976), novela; *Indicios pánicos* (Montevideo: Nuestra América, 1970), relatos y poemas; *Evohé* (Montevideo: Ed. Girón, 1971), poesía; *Descripción de un naufragio* (Barcelona: Lumen, 1974), poesía; *Diáspora* (Barcelona: Lumen, 1976), poesía; *La tarde del dinosaurio* (Barcelona: Planeta, 1976), relatos, prólogo de Julio Cortázar; *Lingüística general* (Valencia: Edit. Prometeo, 1979), poesía; *La rebelión de los niños* (Caracas: Monte Avila, 1980), relatos. Todas las citas se hacen siempre por la primera edición.

⁸ Por el contrario, la poesía de CPR suele ser —en líneas generales— más directa y despojada, hasta coloquial (por ejemplo, en *Diáspora*). Los poemarios *Descripción de un naufragio* y *Diáspora* están concebidos como un todo narrativo, como una crónica que morosamente va descubriendo la soledad del exilio y la pernicioso historia social reciente de su país.

tienden a dispersarse y a disgregarse; la historia se detiene en la exploración metafórica de un universo sensorial, apelándose a la ampliación lírica de sucesos que se sobreponen a otros, sin causalidad ni temporalidad propia. CPR entrega un mundo inacabado e inarmónico que hace de la digresión la esencia misma de su arte narrativo⁹.

Conviene concentrar la atención en la única novela de CPR, *El libro de mis primos*, por reunir los perfiles dominantes de su narrativa. Es ésta una novela anecdóticamente despojada, irreductible a cualquier tipo de paráfrasis, que pasa libremente de la prosa al verso; la historia se dispersa en una proliferación de secuencias válidas por sí mismas, desplazando lo típicamente novelesco a segundo plano. La lógica de las acciones no es causal ni psicológica, ni hay un encadenamiento sucesivo de núcleos temáticos. Nuevos centros de interés aparecen en el relato y la historia —la vida de una familia— sigue direcciones distintas, sin ligarse en una trama encaminada hacia un desenlace que resuelva las tensiones generadas por la narración, para dar paso a la aprehensión de lo instantáneo, del fragmento que no condiciona las partes¹⁰. El encadenamiento espontáneo de una serie de núcleos narrativos, de instancias autónomas y discontinuas, es propio de la narrativa de CPR.

El libro de mis primos capta la progresiva desintegración de una familia patricia, condicionada por las convenciones de un orden carcomido y por el poder alienante que ejerce el pasado; las mujeres están condenadas a repetir hábitos rutinarios (la limpieza de la casa) y a ser veneradas sólo por sus poderes de fecundidad; los hombres se mantienen ajenos a obligaciones sociales, inmovilizados por recuerdos anquilosados que cierran toda apertura al mundo. El resultado es la parálisis social y la atonía afectiva, como ha dicho Mario Benedetti¹¹, la cosificación de un orden cerrado y ahistórico. Este mundo estático, condenado a no comprender los vertiginosos cambios que operan en la sociedad, encuen-

⁹ En una excelente entrevista, dice CPR: «Yo procedo por imágenes o por sonidos, nunca me planteo un asunto o un tema, una fábula o una historia, y las digresiones surgen, naturalmente, como arborescencias». John F. Deredita, «Desde la diáspora: entrevista con CPR», *Texto Crítico*, año 4, núm 9 (enero-abril 1978), p. 140.

¹⁰ Se puede vislumbrar la afinidad de CPR con las ideas de Morelli en *Rayuela*, a quien «cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos casual de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo...». Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 505.

¹¹ Mario Benedetti, «Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos», *Marcha*, 25 de julio de 1969, p. 31.

tra su contrapartida en el dinamismo de los niños, los primos privilegiados ya en el título de la novela. La iniciativa, la acción y el futuro pertenecen a la generación de Oliverio, el narrador niño cuya mirada descubre la ruptura de un estado social envejecido.

El relato converge en dos finales que responden a la urgencia de hallar una ética nueva, una desmitificación total del pasado. Uno de ellos, el juego de «soldados y guerrilleros», ilumina en un plano metafórico el sentido del mundo representado; el juego termina cuando una piedra lanzada con una honda por Oliverio destruye metódicamente la casa patriarcal, ante la algarabía de los primos. El tratamiento hiperbólico y distorsionado del incidente —reminiscente de la descripción del hilo de sangre de José Arcadio en *Cien años de soledad*— da una salida imaginativa a la necesidad de desprenderse del pasado; he aquí un breve fragmento de un notable párrafo de tres páginas, el interminable camino destructor de la piedra lanzada por Oliverio, transfigurado y exaltado por el despliegue de la desmesurada imaginación de la autora:

... y yo me paré un poco más en la rama, para ver bien la trayectoria de mi piedra, y vi justo cuando le daba en un ojo a tía Heráclita, que caía al suelo chillando, y el ojo caído rodaba por las escaleras como una bolita, saltaba de escalón en escalón mientras ella se revolcaba en el suelo, pero cuando Ernestina se acercaba corriendo, la piedra, al rebotar contra el marco de un cuadro, hizo un extraño giro y le dio en las entrañas a tía Ernestina, [...] en el preciso momento que la piedra, con la fuerza que tenía del disparo que yo había hecho, daba un vuelco y le rompía la mano a tío Alejandro, [...] y cuando asomaba tía Lucrecia, la piedra le daba en una pierna, un golpazo, qué golpazo, la tía resbalaba y se desmoronaba como una estatua sacudida, se venía al suelo gritando, pero la piedra cambiaba de dirección, doblaba, pasaba a otra habitación, donde el abuelo estaba inclinado comiendo choclos, entonces, suavemente, sin mucha furia, le daba un tic en las costillas y el abuelo caía al suelo, todavía masticando. [...] y apareció Sergio y se subió con nosotros a festejar cuando la piedra, con un extraño movimiento, retrocedió, para volver a pasar por el cuarto donde Alberto se escondía detrás de un sillón; la piedra retrocedió y fue a golpearle entre las piernas, allí donde duele más, y mi tío Alberto se agarraba el vientre y rodaba por el piso y la ropa se le ensuciaba y él sin soltarse el pantalón girando en el suelo como un bicho que ha caído de espaldas y no puede por sí solo darse vuelta; [...] y nos pusimos a comer las peras locos de alegría mientras la piedra seguía su camino y el ruido de la casa deshaciéndose era infinito, una enorme ola, una tromba, el ruido de la casa eran vidrios rotos, muebles quebrados, paredes estriadas, cerámicas desmayadas sangre sangre que corría y cuando se detuvo

cuando todo movimiento se hubo detenido
 en silencio
 en procesión
 todos los primos fuimos bajando del peral, despacio hasta la casa,
 ya no se oía nada
 más que el lento mecerse de la hamaca de la abuela solitaria y
 y vacía (pp. 163-164).

La novela termina en espera del advenimiento de un nuevo orden social. Los últimos capítulos recogen jirones de la vida del primo mayor, Federico, quien abandona el claustro familiar y escoge libremente una posibilidad de cambio; se suma a la guerrilla urbana, a la incierta tarea de construir una sociedad más humana.

El esfuerzo por recuperar la mirada infantil es un modo de enjuiciar el mundo de los adultos; en los relatos de CPR, dice Julio Cortázar, «los niños son testigos, víctimas y jueces de quienes los inmolan al engendrarlos, educarlos, amarlos, vestirlos, delegarlos [...]. Los niños desnudarán al mundo de quienes pretenden regirlos y lo reducirán a la irrisión de la verdad»¹². Tanto en *El libro de mis primos* como en varios relatos de *La tarde del dinosaurio* y *La rebelión de los niños*, la intencionada reducción del mundo a la inocente mirada infantil —pero tan lúcida y satírica— de niños incontaminados por la vida, descubre la nostalgia de un orden elemental perdido, de una existencia libre, como si los niños fuesen «la única posibilidad de salir de lo establecido»¹³. En estos dos libros de relatos, el mundo infantil reaparece insistentemente. La inclinación de CPR a construir sus relatos en torno a niños responde, como en el surrealismo, a la voluntad de sustituir el contravalor de la lógica por un espacio liberado de la necesidad de adaptarse a las exigencias de la vida cotidiana; las combinaciones arbitrarias de los niños, la inocente distorsión de los sucesos, la extraordinaria inventiva, indiferente a toda verosimilitud o convención social, son modos eficaces de revelar el asombro ante la vulnerabilidad y las paradojas de la vida¹⁴. Los niños tienen el poder de disponer del lenguaje con total libertad y de proyectarse hacia el terreno de lo posible, afirmando, en última instancia, esa voluntad lúdica que recorre la obra literaria de la escritora uruguaya.

¹² Julio Cortázar, «Invitación a entrar en una casa», prólogo a *La tarde del dinosaurio*, *op. cit.*, p. 8.

¹³ Luis Suñén, «Inteligencia y pasión», *Informaciones de las Artes y las Letras*, 15 septiembre 1977, p. 4.

¹⁴ H. A. Hatzfeld, *Surrealismo* (Buenos Aires: Argos, 1951), pp. 91-100.

Una disposición irreverente anima a la narrativa de CPR anterior al exilio; la alegoría o la sátira prevalecen en la presentación de modos de vida alienados o cosificados. De hecho, al superar la relación objetiva entre el lenguaje y el referente, CPR consigue llevar al lector más allá de lo habitual, establecer un distanciamiento crítico que estimule la reflexión y la comprensión de la desolada realidad recreada.

Así, por ejemplo, los relatos de *Los museos abandonados* se singularizan por el carácter desmitificador de lo estatuido, por la transfiguración alegórica de un orden estéril que produce en el hombre la alienación y la marginalidad que le caracteriza. Tres de los cuatro relatos están propuestos como un todo inseparable; son relatos, según la propia autora, «protagonizados por una pareja que vive una situación límite: la destrucción del mundo, de una civilización, de un orden social, de una estructura, de un tipo especial de cultura, de una manera de concebir el amor, el arte, la sociedad»¹⁵. El proceso de producción de sentido es semejante en los tres: los incesantes y renovados juegos a que se aferra una ociosa pareja de sobrevivientes del pasado, una pareja que se cierra sobre sí misma ajena a toda participación social. En «Los juegos», punto culminante del libro, el creciente frenesí de los juegos eróticos que inventa la pareja anula el hastío de interminables noches en los oscuros y polvorientos salones de un enorme museo abandonado. 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. En otro relato («Un cuento para Eurídice»), la pareja se refugia en la invención de historias que recuperen el contorno evanescente del pasado, recinto de viejos mitos y tradiciones culturales descartadas. En el último relato del libro («Los refugios»), la pareja se aferra a la memoria de un mundo carcomido, incapaz de participar en la instauración de un nuevo orden social, «hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta» (p. 141). Los relatos de *Los museos abandonados* desnaturalizan los datos de la realidad que los alimenta; la narración se plantea sin referencias directas al contexto histórico-social del Uruguay, un modo de narrar por omisión que excluye todo mensaje

¹⁵ «El tiempo de los jóvenes: Cristina Peri Rossi», *Marcha*, 27 diciembre 1968, p. 29.

explícito, pero que revela una aguda conciencia crítica. La exploración de los museos abandonados se cubre de un sentido alegórico: la constatación de la esterilidad de la convivencia humana en un mundo desvaído y, como observa Angel Rama, «la ritual inmolación» de un orden caduco¹⁶.

En *El libro de mis primos*, CPR recurre a la sátira como procedimiento eficaz para ridiculizar las jerarquías sociales y subvertir la noción de normalidad implícita. Las actividades diarias de una familia son distorsionadas mediante una fuerte dosis de inventiva hiperbólica, reminiscente de *Cien años de soledad*. El propósito es desacralizar modelos prestigiosos, desmitificar imágenes valoradas por la tradición burguesa que se aceptan sin cuestionarse; el impulso satírico reduce los actos rutinarios de la convivencia humana a situaciones absurdas y grotescas, a esquemas de vida degradados por la repetición mecánica, para atraer la atención sobre convenciones impuestas por un orden social fosilizado y que la costumbre oculta o calla. El confinamiento humano en una opulenta mansión señorial y el sometimiento a rutinas típicas de un régimen patriarcal que no atina a renovarse desatan la catarsis satírica¹⁷.

La desmesurada distorsión de la convivencia en el caserón patricio toma varias direcciones: las características propias de una ideología capitalista (acumulación de riquezas) y de las instituciones tradicionales (matrimonio, maternidad), así como la condición del individuo dentro de la sociedad burguesa (la calidad de objeto de la mujer, el paternalismo autócrata), reciben la corrosiva ironía desmitificadora de la autora. Las mujeres, sobrevivientes desvitalizadas de un orden inhibitorio, se mueven como cloqueantes gallinas o marionetas mecánicas. La servilidad de las mujeres, inmersas siempre en tareas domésticas, abre el discurso a formas de expresión hiperbólicas; de la exageración de los rasgos propios de la actividad de la madre y de las tías de Oliverio emana la ironía de la situación:

He visto frotar con frenesí, durante media hora, la canilla del lavabo, hasta dejarla resplandeciente; fregar, hasta sacar lustre (arrodilladas sobre el suelo y empuñando el trapo con ambas manos, sacudiendo

¹⁶ Angel Rama, *op. cit.*, p. 241.

¹⁷ Sobre el tema, véase: Hernán Vidal, «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias», *Hispanamérica*, año 4, anejo 1 (1975), pp. 57-72. Con posterioridad a la redacción de este trabajo y de su lectura en Venecia apareció un interesante estudio sobre CPR que quisiéramos destacar: Gabriela Mora, «El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos* de CPR», *The Analysis of Literary Texts*, ed. de Randolph D. Pope (Ypsilanti, Mich.: Bilingual Press, 1980), pp. 66-77.

todo el cuerpo, que iba hacia atrás y hacia adelante como poseído de frenesí amoroso), la línea de juntura entre baldosa y baldosa; pulir con esmero, como quien acaricia la piel oscura de una muchacha, el ángel de bronce del llamador; adelgazar las telas, de tanto lavarlas, hasta volverlas transparentes; perseguir por la casa, con saña y ferocidad, los vuelos desesperados de un rastro de polvo que, enloquecido por la persecución, intentaba huir por los corredores, pisos y ventanas; ...

Hemos perseguido al polvo hasta el teclado del piano, donde solía guarecerse, cuando ya no quedaba ningún lugar seguro en la casa; entonces lo destapábamos silenciosamente, y provistos de ávidas franjas, caíamos despiadadamente sobre la pelusa blanca que cubría las teclas, golpeándolas y percutiéndolas, de modo que aquel salvaje blanco se evaporara entre nuestras telas (p. 16).

La secuencia termina con este notable párrafo:

Mi madre, como todas las mujeres de nuestra familia, también se preocupa mucho por la limpieza. Por ejemplo: no podemos andar por las habitaciones más que sobre patines afelpados, que van lustrando la madera a medida que avanzamos, ni podemos tocar los muebles sino provistos de guantes. Los objetos brillan tanto que a veces su luz nos encandila, y yo ya he tenido más de una alucinación debida a la claridad descollante de los cristales (p. 18).

El peso de la tradición burguesa depende del padre de Oliverio, figura gigantesca en la mirada del niño, de inflexibilidad deshumanizadora; en el relato aparece sometido a una irreverente reducción satírica que le despoja de su dignidad patriarcal. Como Ursula en *Cien años de soledad*, el padre de Oliverio fue reduciéndose y modificándose en vida hasta quedar de juguete de los niños, quienes llevan y traen sus huesos de un lado a otro, como si fuera un muñeco decrepito; los primos de Oliveiro «solían entretenerse lanzándolo de uno a otro lado de la cama (uno lo levantaba en el aire y lo lanzaba como si fuera un balón; el otro lo recibía con las manos abiertas del lado opuesto al primero, y luego lo balanceaban entre los dos meciéndolo en el aire) o jugaban a contarle los dientes que le quedaban, las tiritas de piel que iba perdiendo, como escoraciones sucesivas de un tronco de árbol» (p. 20). Numerosas situaciones distorsionadas se repiten una y otra vez a lo largo de la narración; recuérdese, como último ejemplo, el absurdo comportamiento colectivo de la muchedumbre familiar amotinada en un consultorio médico, consecuencia del insólito llanto de Oliverio, llanto que se impone como un acto independiente de su voluntad (y que recuerda a «El coco-

drilo» de Felisberto Hernández), en una suerte de liberación del inconsciente de un niño que asume de ese modo su angustia ante un mundo enajenante, notable capítulo que habría que citar íntegro¹⁸. Son secuencias de gozosa y exuberante inventiva que cumplen la función de desmitificar la solemnidad de las relaciones familiares y de subvertir toda actividad conformista, servil al pasado. El impulso satírico de CPR conduce a una toma de conciencia de la marginalidad humana en un régimen patriarcal que ha perdido toda vitalidad e impulso renovador.

El libro de mis primos tiene una estructura acumulativa y abierta en la que se insertan jirones de vidas que se entrecruzan, sin un ensamblaje novelístico armónico ni un encadenamiento secuencial, que recobran su verdadero sentido en una combinación paradigmática de los hechos más allá de la lectura sucesiva o secuencial. A través de los monólogos de Oliverio, de su hermano Oscar y de sus primos Federico y Alfredo se recrea la convivencia familiar en la casa patriarcal¹⁹. La novela presenta situaciones heterogéneas en forma de relatos independientes que siguen un planteamiento dual de escenas regresivas (el mundo de los adultos) y escenas progresivas (el despertar adolescente), libremente entrelazadas en el discurso. CPR acumula sucesos a impulsos de una memoria errátil —un fluir de imágenes que crece como «arborescencias»— sin que la trabazón de las partes sean ordenadas por una consciente voluntad estructural. No se trata de otro ejemplo de secuencia múltiple, de historias superpuestas o de yuxtaposición de acontecimientos simultáneos al desarrollo de la narración, procedimientos a que nos tiene acostumbrados la novela contemporánea. *El libro de mis primos* ensambla episodios en una disposición arbitraria y sin orden fijo, sin ser suscitados unos por otros: recoge la situación particular (abuelos, padres, tíos), recrea el anquilosamiento general de la familia, se abre a los juegos iniciáticos de los niños, para terminar independizándose del orden familiar ahistórico, acogiendo el eco de la violencia social a fines de la década de los sesenta, la guerrilla urbana. El resultado es una libre fusión de textos relativamente independientes en un esquema digresivo, avance narrativo que ofrece un vehículo para la fértil imaginación de la autora, no como un mero ejercicio dilatorio, sino como un gozoso y espontáneo acto de creación.

La narrativa de CPR deviene un quehacer de liberación verbal. El

¹⁸ Es el capítulo «Oliverio: el llanto», pp. 40-63.

¹⁹ Cada capítulo tiene un narrador básico; Oliverio narra once capítulos; Federico relata, directamente o a través de su diario, cuatro capítulos; Alfredo, Oscar y Alina, guerrillera, narran un capítulo cada uno; el primer capítulo de la novela es un poema sin hablante identificado.

placer y la necesidad de escribir, la búsqueda de una expresión dúctil y sensible son rasgos distintivos de su literatura; en una página en la que resumió su actitud frente al quehacer literario dice la propia autora: «Y esa dulce ocupación de gozar, sentir, apreciar formas, colores, texturas, gestos, paisajes, ideas, y después —para que no desaparecieran en el curso de mi propia instantaneidad— al fijarlas en la escritura, aparecía otro goce: el de participar, a mi manera, en la creación»²⁰. La sensibilidad idiomática de CPR se manifiesta, principalmente, en su barroquismo esencial, en el deleite proporcionado por el lenguaje; en el placer de saturar el discurso de sintagmas no progresivos que detienen el impulso narrativo y desplazan el núcleo verbal del cual dependen. La carga sintáctica, el despliegue libre e imaginativo del lenguaje y la proliferación de series enumerativas infunden a la palabra un ritmo envolvente, referente de sí mismo, que instala al lector en su centro. De allí que una constante de su literatura —menos desarrollada, pero no ausente de los libros posteriores al exilio— sea el juego hedonista de regodearse con la fastuosidad del lenguaje: «Primitiva participas del rito de la palabra / como si fuera un juego», dice en *Diáspora* (p. 22).

El goce de la palabra se transforma en una erótica del lenguaje como cuerpo. El deseo de romper con todo lo que limita la libertad humana y de despojarse de convencionalismos e hipocresías encuentra en el lenguaje y en el erotismo un placer semejante; es que el placer del lenguaje es de la misma índole que el placer erótico, como afirma Roland Barthes²¹. En CPR el lenguaje no es un simple vehículo del pensamiento o un instrumento que sirva para la comunicación, sino materia erótica metamorfoseada en objeto de placer que comparte el mismo espacio que las figuras humanas. 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» (p. 58).

La exaltación del amor es, en la obra de CPR, un intento de naturalizar las fuerzas de los instintos y de descubrir el despertar sensual de cuerpos libres. Lo positivo está siempre asociado a valores naturales, libres de todo prejuicio, sin excluirse la transgresión de las normas morales de la sociedad. El amor sáfico, tema obsesivo de *Evohé* y que recurre en *Diáspora*, las implicaciones incestuosas de los hermanos enamorados de su semejanza en «De hermano a hermana» (*La tarde del*

²⁰ «El tiempo de los jóvenes: CPR», *op. cit.*, p. 29.

²¹ Roland Barthes, «Sarduy: la faz barroca», *Mundo Nuevo*, núm. 14 (agosto de 1967), p. 70.

dinosaurio), las relaciones incestuosas de Federico con Alejandra y con Aurelia en *El libro de mis primos*, ajenos a toda culpa o tabú, ejemplifican el afán de CPR de convertir la escritura en una empresa de liberación total. La atracción del incesto es otra expresión de la nostalgia de lo perdido, del impulso natural negado por la idea cristiana del pecado, como si se buscara un amor incontaminado por elementos extraños, un amor que revierta al orden inicial y se identifique con una proyección del yo, con prolongaciones de un mismo cuerpo²². De hecho, la conquista de la naturalidad es una de las constantes más visibles de su obra. En el capítulo «Federico: el incesto», la atracción de Federico por Aurelia surge de manera espontánea, sin incurrirse en encubrimientos o sublimaciones del lenguaje; la narración se quiebra en verso:

te devoro lentamente,
 te macero,
 como tus labios
 la piel que tienes entre los muslos
 me como tu sonrisa,
 riego tus labios,
 lamo tus senos,
 tú me dejas hacer
 levemente me acaricias la cabeza,
 me la llevas hacia el centro de tu vientre,
 ubicas mi boca entre el nacimiento de tus piernas,
 apenas te estremeces
 yo oigo tus corrientes por todos lados
 o quizás son las mías,
 más precisamente debe ser el niño que yo fui que gime
 en este parto nuevo

sobre tu vientre colocas mi cabeza como una paredera

yo soy el temblor
 el terror
 el crujir
 el gritar
 el aullar
 el ansiar
 el impulso
 la violencia desencadenada

²² Sobre el sentido profundo de los deseos incestuosos, véanse: C. G. Jung, *Psychology of the Unconscious* (N. Y.: Dodd, Mead & Co., 1952), esp. pp. 250-252, y Juan García Ponce, *El reino milenarío* (Montevideo: Arca, 1969), pp. 165-225.

el frenesí
la compulsión de tus entrañas

y mientras te revuelves y me expulsas lentamente yo desciendo mi
cabeza vientre abajo, tu útero
yo desprendido
yo desprendimiento
yo resbalando por el despeñadero de tu vientre
y el tiempo acantilado a tus costados (pp. 109-110).

El erotismo invade todos los niveles de la realidad representada en *El libro de mis primos*; el despertar de la sexualidad infantil es el mayor hallazgo creativo. En el capítulo «El velorio de la muñeca de mi prima Alicia», la «operación» a que someten los niños a una muñeca se carga de resonancias eróticas; el juego se vuelve un ritual iniciático que termina con la simbólica desfloración de la muñeca:

La muñeca queda pierniabierta sobre la sábana blanca que hay arriba de la mesa, bajo su espalda. Pierniabierta, con los ojos muy claros fijos en el techo, como si aquello que le está sucediendo más abajo del vientre le fuera ajeno, fuera de otra, no le perteneciera, no le estuviera sucediendo a ella. [...] Las piernas bien abiertas, sujetas por nuestros primos, Gastón introduce hábilmente el bisturí en el centro del triángulo donde ella termina (donde termina su cuerpo su figura su pasividad) y lo hunde con fuerza, entrándole por abajo. Cuando la punta del instrumento ha penetrado, con todo su peso, comienza un lento y trabajoso movimiento circular. Con todas sus fuerzas, apoyándose bien en los pies y haciendo pasar toda la energía a los brazos. Como quien traza un círculo, graba un redondel, dibuja una esfera con una rama sobre la playa en un día de arenas pálidas, Gastón va trazando un penoso círculo allí del vientre donde el ser termina. Le cuesta mover el bisturí que se ha hundido en el hueco en el vacío interior de la muñeca que le hace peso; le cuesta mover el bisturí y él lucha por seguir el movimiento, por trazar la esfera, arrancar el óvalo de cera que descubrirá su matriz (pp. 96 y 102).

La escritura como erotismo establece un vínculo gratificante, de índole lúdica, que compromete a la totalidad del ser, un medio de reconquistar el estado natural y reconciliar formas de vida en un nuevo orden, el del amor, el verdadero principio. Tanto el erotismo como la sátira se convierten en la narrativa de Cristina Peri Rossi en instrumentos de desmitificación de lo estatuido y prescrito, en armas que desenmascaran las ataduras que someten a la humanidad, transmutando deseos y carencias en una celebración del acto creador, del placer del texto.

El libro de mis primos es una novela extrema, una experiencia de límites narrativos. Todo lo que hay en la literatura de Cristina Peri Rossi de despliegue libre de la imaginación, de ludismo, de erotismo y de conciencia social está, en esta novela, intensificado al máximo; la interacción de tan variados aspectos produce un texto incitante y plurivalente que ofrece innumerables perspectivas para el análisis²².

²² Sobre el erotismo en la poesía de CPR, véase mi trabajo «La rebelión del cuerpo y del lenguaje en la poesía actual», *Revista de la Universidad de México*, por aparecer.