LA NARRATIVA DE CRISTINA PERI ROSSI: ARTE DE DIGRESIÓN

La narrativa uruguaya que surge a partir de 1960 y que comienza a destacarse hacia 1970, 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 y por el exilio de sus principales gestores. Dos de ellos ejemplifican los perfiles definitivos del grupo: Eduardo Galeano (1940) y Cristina Peri Rossi (1941). Ambos revelan una aguda conciencia crítica de circunstancias sociales opresivas y, a la vez, una firme voluntad de renovación estética. Galeano se apropia del contorno real en forma más directa, 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.[1] Toda la obra de Cristina Peri Rossi 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 ».[2]

CPR es autora de una abundante obra recogida ya en diez títulos, cuatro de poesía y seis de narrativa.[3] Toda clasificación ge-

1. Sobre Galeano, véase mi « Los restos del naufragio: *La canción de nosotros* de Eduardo Galeano », *Revista de la Universidad de México,* por aparecer.

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

3. Obras de CPR: *Viviendo* (Montevideo: Alfa, 1963), relatos; *Los museos abandonados* (Montevideo: Arca, 1968; 2ª ed., Barcelona: Lumen, 1974), relatos;

nérica de sus libros, con una terminología sancionada, es insatisfactoria. El arte del siglo veinte se caracteriza por la ruptura de demarcaciones genéricas que limiten las posibilidades expresivas y semánticas.[4] 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. Sus relatos rompen la relación lógica entre las partes, desaparecen todo mimetismo y propósito anecdótico, prevaleciendo en ellos la presentación de esencias humanas en función de imágenes.

En cada uno de los libros de narrativa publicados 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. Las líneas dominantes de su literatura (lenguaje, 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. Como en Felisberto Hernández, otro autor de fragmentos, los relatos de CPR 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 narrativo.[5]

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, rica en disgresioses narrativas, que pasa libremente de la prosa al verso; la historia se dispersa en una proliferación de secuencias válidas

El libro de mis primos (Montevideo: Marcha, 1969; 2ª ed., Barcelona: Plaza 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), poemas; *La rebelión de los niños* (Caracas: Monte Avila, en prensa), relatos.

4. Pere Gimferrer, « Convergencias sobre Octavio Paz », *Plural,* vol. IV, n. 43 (abril de 1975), p. 65.

5. En una 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 disgresiones surgen, naturalmente, como arborescencias ». Véase, John F. Deredita, « Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi », *Texto Crítico,* Año 4, n. 9 (1978), p. 140.

por sí mismas, desplazando lo típicamente novelesco a segundo plano. La lógica de las acciones no es causal ni sicológica, 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 rigurosa. El encadenamiento espontáneo de una serie de unidades 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 Benedetti,[6] la cosificación de un orden cerrado y ahistórico. Este mundo estático, condenado a no comprender los vertiginosos cambios que operan en la sociedad, encuentra 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 fantasioso 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:

> ... 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 mien-

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

tras 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 rompía la mano a tío Alejandro, [...] y cuando asomaba tía Lucrecia la piedra le daba en una pierna, un golpazo, qué golpazo, la tía Lucrecia 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 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 vacía (pp. 163-64).

Los últimos capítulos desembocan en un presente caótico y agrupan incidencias de lo histórico; recogen un mosaico de citas de otros autores, a modo de síntesis totalizadora, y fragmentos de la vida del primo mayor, Federico, quien sale al mundo y se suma a la guerrilla urbana, a la incierta tarea de destruir para 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 el mundo de quienes pretenden regirlos, y lo reducirán a la irrisión de la verdad ».[7] Tanto en

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

la novela que comentamos, como en varios relatos de *La tarde del dinosaurio* y de *La rebelión de los niños,* la intencionada reducción del mundo a la 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 ».[8]

El libro de mis primos tiene una estructura acumulativa y abierta en la que se insertan episodios de vidas que se entrecruzan y que no tendría mayor sentido —como construcción o ensamblaje novelístico terminado— si no dejase traslucir una subyacente corriente rítmica, un fluir de imágenes que recobran su verdadera significación en un crecimiento simbólico, propio de la poesía. A través de los monólogos de Oliverio y de sus primos se recrea la convivencia familiar en la casa patriarcal; la novela presenta situaciones heterogéneas en torno de una familia en forma de relatos independientes y sin continuidad narrativa, 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 personajes y sucesos a impulsos de una memoria errátil, sin que la distribución y 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 y confrontar la actualidad social del Uruguay a fines de la década del sesenta. El resultado es una libre fusión de relatos 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; lenguaje, erotismo y sociedad son los rasgos distintivos de

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

su literatura. El placer y la necesidad de escribir, la búsqueda de una expresión dúctil y sensible son preocupaciones constantes de CPR.[9] Su sensibilidad idiomática se manifiesta en la riqueza léxica y, principalmente, en el neobarroquismo esencial de la autora, que se deleita en saturar el discurso de sintagmas no progresivos que detienen el impulso narrativo y desplazan el núcleo verbal del cual dependen. La cargazón sintáctica, la exuberancia imaginativa, susceptible a formas y texturas, 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 en *Descripción de un naufragio* y *La tarde del dinosaurio*— 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). 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, sorbérmela como si fuera de miel » (p. 58).

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 Barthes.[10]

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

9. 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. [...] Me interesan todos aquellos que experimentan con el lenguaje, que lo gustan, lo paladean, lo vuelven dúctil y sensible ». « El tiempo de los jóvenes: Cristina Peri Rossi », *Marcha,* 27 de diciembre de 1968, p. 29.

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

de las normas morales de la sociedad. El amor sáfico, tema obsesivo de *Evohé* y que recurre en *Diáspora,* las implicaciones incestuosas del relato « De hermano a hermana », las relaciones incestuosas de Federico con Alejandra y 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 que no se pierda en el desinterés del mundo, una imagen del deseo incontaminada por elementos extraños, un amor que reintegre al orden inicial y se identifique con una proyección del yo, con prolongaciones de un mismo cuerpo.

La erotización invade todos los niveles del mundo representado en *El libro de mis primos;* el despertar de la sexualidad adolescente 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 narrativa de CPR es, en suma, una confluencia de deseos y carencias, confrontados a prejuiciso morales o ideológicos, que encuentran su libertad en la escritura, en el placer del texto. Sus libros se leen como una búsqueda de placer y de liberación de las ataduras que someten a la humanidad. El acto creativo y el erotismo se convierten en fuerzas liberadoras, en instrumentos de desmitificación de lo estatuido y prescrito.

HUGO J. VERANI
Universidad de California, Davis