

LA NUEVA MODELIZACIÓN DEL MUNDO EN *EL LIBRO DE MIS PRIMOS* DE CRISTINA PERI ROSSI

CLAUDIA PANISELLO

I. INTRODUCCIÓN

El argumento central es el análisis de los elementos que en *El libro de mis primos* (ELP) son innovadores con respecto al modelo tradicional del relato y constituyen una nueva modelización del mundo. Según terminología de Lotman, el arte constituye un sistema de modelización secundario. Existe en esta escritora una nueva modelización que implica variables históricas y culturales que la singularizan y transforman el discurso femenino anterior.

Siguiendo a Lotman en *La estructura del texto artístico*: «El arte es un sistema de modelización secundario del mundo. No se debe entender secundario con respecto a la lengua únicamente, sino que se sirve de la lengua natural como material» (Lotman, 1982: 20). Debido a que la conciencia del ser humano está ligada estrechamente al lenguaje, entonces «todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios» (Lotman, 1982: 20). De esta manera un texto estructurado y sistemático «produce modelos, paradigmas del mundo, que tienen sus implicaciones acerca de categorías tales como fin y principio, evolución y permanencia, verdad y falsedad» (Cosse, 1989: 26).

En *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, Cosse señala:

El texto creado por el autor se encuentra incluido en un sistema complejo de relaciones extratextuales que, a través de su jerarquía de normas artísticas y no artísticas de diversos niveles acumuladas por la experiencia de la creación artística anterior, crean un código complejo que permite descifrar la información que encierra el texto (Cosse, 1989:12).

Lotman (1982) distingue dos tipos de posturas con relación al sistema estético de la creación artística: la identidad y la oposición.

1) La identidad: El código es conocido por el espectador o por el lector y se produce una identidad respecto a la concepción de su modelo del mundo, con una estética regida por la regularidad. El valor de una obra se mide «no por la transgresión, sino por la observancia de determinadas reglas atinentes no solo a aspectos particulares de la obra sino a la concepción global de su modelo del mundo» (Cosse, 1989: 12). Por ejemplo el arte medieval. Esta forma de concebir el texto artístico no estaría necesariamente ligada al contexto histórico de su emisión, sino a elementos intrínsecos de su composición, como ser sus principios organizadores, su expresión lingüística «previsible, regular y

canónica», donde se «ratifica y reitera un modelo de mundo dado» (Cosse, 1989: 14), representando la continuidad modélica dominante de ciertos sectores sociales.

2) La oposición: Conformar otra clase de sistema estético con un código que es desconocido por el público y «este insta un nuevo sistema de modelización del mundo que significará una ruptura con los sistemas textuales precedentes» (Cosse, 1989: 12). Implica «una nueva y distinta visión del mundo consecuentemente objetivada en una también nueva cadena lingüística» (Cosse, 1989: 12). Este tipo de texto (que produce nuevo conocimiento e información) es irrepetible y provoca una escisión con los modelos del mundo impuestos por el sector hegemónico sentando las bases para una nueva perspectiva ideológica.

En la década del sesenta en Uruguay algunas escritoras buscan dar un mensaje diferente, que significa una fisión con el relato tradicional anterior y Cosse clasifica como escritoras de la oposición, para mencionar solo a dos: Sylvia Lago y Cristina Peri Rossi. La construcción cultural de la mujer de esa época ya no es compatible con la pasividad modélica de la imagen tradicional del ser femenino.

II. ELEMENTOS A ANALIZAR

Se analizarán diferentes elementos en ELP de CPR para ejemplificar la nueva modelización del mundo de CPR como escritora de la oposición: a) la estructura externa del texto b) la tipografía y la exploración lingüística c) los pasajes intertextuales d) el análisis semántico intratextual: i) las voces narrativas ii) el sema destrucción iii) la desacralización de los valores tradicionales y religiosos e) la ambigüedad de la finalización del texto.

a) La estructura externa del texto: ELP está compuesto por una serie de relatos (donde se comparten los géneros narrativo y lírico) numerados en orden creciente, que si bien constituyen un cuerpo narrativo total, nada impide leerlos en desorden. Se fractura el típico orden de la novela tradicional de capítulos donde cada uno remite al anterior, significa el fragmentarismo de la trama, y la discontinuidad del argumento, que no puede ser resumido. Se encuentra una nueva forma de concebir la literatura, que implica también una nueva ubicación y relación del escritor frente a la sociedad de la cual forma parte, así como una nueva participación en la lectura de su obra. En el proceso de lectura se produce un juego dialéctico de fantasía entre autor y lector, donde el lector obtiene mayor satisfacción cuando se pone en juego su productividad.

La estructura de una obra y su contenido están estrechamente ligados de manera que no es plausible separarlos. Este texto artístico tiene elementos intrínsecamente ligados a su estructura que dan forma también a su contenido, es decir se interconexionan e influyen recíprocamente, generando su coherencia y cohesión internas, produciendo en el lector la nueva modelización deseada.

b) La tipografía y la exploración lingüística: La estética de la recepción considera dos polos que serían: el polo artístico: el texto concretado por el autor, y el polo estético que sería la concreción realizada por el lector. «El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector» (Iser, 1989: 149). La obra literaria es más que el texto ya que adquiere vida en la concreción de su lectura y por ello posee un carácter dinámico ya que está condicionada a los efectos que produce.

Solo por el proceso de lectura se actualiza la obra y por eso «la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector» (Iser, 1989: 149).

En este sentido en ELP por medio de la variación tipográfica del tamaño y el color se busca impactar de manera diversa al lector. En la sección IV, «La muerte de mi padre», las letras del subtítulo están escritas en una tipografía ampliada (tamaño 24), en negrita, y además de arriba abajo, de forma escalonada, y se alternan las minúsculas con las mayúsculas. La idea de la jerarquía se encuentra implícita en el tamaño, y al ponerse de relieve, la caída del padre, con su muerte, se vincula directamente al tema de destrucción que atraviesa el texto.

El título de la sección X, «El velorio de la muñeca de mi Prima Alicia», es un caligrama de la muñeca en sentido horizontal, mediante la reiteración de las primeras dos palabras en forma anafórica tres veces, como si fuera un poema, la tipografía está en negrita y tamaño 24. Se produce un impacto visual en el lector que capta el sentido no solo por el contenido semántico, sino también por el contenido estético de la figura creada.

En la sección VI *El llanto*, mientras el tío Andrés le pregunta al médico sobre el llanto de Oliverio, el niño se entretiene pensando en la palabra del diagnóstico, que es «angustia» que figura en negrita mayúscula separada en sílabas, luego realiza diferentes divisiones de ella: «ANG - ang - ANGGGG - UUTIA - UTIA - USTED - GUSTIA - GUUU GGGGUUUU - ANG - ANGGG. Me pareció una palabra muy nueva y llena de significados» (Peri Rossi, 1969: 58).

Considerando el polo artístico del texto en el plano semántico intratextual de la realidad de la ficción, el niño se entretiene con una partición de la palabra agrupando los fonemas a su antojo. La intelección de vocales y consonantes separadas de su significante original, provoca por este juego lingüístico la escisión del significado, que el niño busca comprender.

Genera en el polo estético la reflexión sobre la repetición de las consonantes «ng» que parecen acentuar el sentimiento evocado mediante la aliteración. El empleo alternado de mayúsculas y minúsculas, y la división de la palabra genera la ruptura del significante y por lo tanto la

desintegración del significado. El lector se siente impactado por una nueva forma de percepción de una palabra que antes le era conocida, pero esa ruptura, esa escisión genera el placer estético de una nueva captación perceptiva. Es decir, la percepción antigua que el lector tenía sobre la palabra «angustia» se va a ver modificada por el complejo de combinaciones distintas que sobre ella se realizan en el texto. Es una captación otra, que está separada de la anterior percepción del lector, por lo tanto la denominaría transpercepción.

La transpercepción es un neologismo creado por la que suscribe, ya que no se ha leído en ninguna otra parte. Recordemos que, según el diccionario de la RAE, «percepción: f. Acción y efecto de percibir. 2. Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos» (RAE, 1992, 1571) y «trans-: pref. que significa ‘al otro lado’, ‘a través de’» (RAE, 1992: 2008). Lo que se quiere dar a entender por transpercepción es: percepción que está al otro lado de la percepción, constituyendo una sensación del otro lado de las sensaciones que podemos adquirir por la impresión directa de algo material, sino que viene dada por o a través de la lectura del texto.

Si se considera que el prefijo «cis-: pref. que significa ‘de la parte o del lado de acá’» (RAE, 1992, 482), entonces la cispercepción es la percepción que se identifica con la percepción que ya poseemos de una cosa, y que al leer el texto artístico se confirma y ratifica. Mientras que la transpercepción es la que se conseguiría a través de una lectura de un texto que aporta nuevos modelos de mundo, ajenos al cliché, o antiguo paradigma de nuestros sentidos.

Posteriormente el niño compara la palabra angustia con la miel, deleitándose con ella. Esta comparación asimila la miel, lo empalagoso, el deleite azucarado con el placer estético que genera tanto en el polo artístico del texto como en su polo estético, es decir en la concreción en el lector del deleite de la exploración lingüística que trasciende lo meramente formal del significado anquilosado en antiguas sensaciones y percepciones que el lector pueda llegar a tener, a una verdadera ruptura del significado y sus proyecciones. Se genera así un verdadero extrañamiento ligado a una transpercepción, porque el impacto de la lectura provoca el singular deleite estético y también cognitivo, ya que busca la intelección de un significado con un punto de vista diverso. Luego emplea una metáfora explícita: «la angustia era un calibre nuevo» (Peri Rossi, 1969: 59) con connotaciones de muerte asociadas a una bala.

En la sección XI, llamada «El incesto» aparece en negrita la onomatopeya del canto de los pájaros que pasaban por la playa: «**Aureliak Aureliak, Aureliak. Akk. Akk...**» (Peri Rossi, 1969: 113). El empleo de este juego lingüístico de grafemas en negrita produce en primer lugar una transpercepción, que invita al lector a la pronunciación de los fonemas. El sentido es llegar al lector de una manera distinta, que no es la lógica racional del texto, sino por medio de un mensaje transracional, que implica la búsqueda del impacto a nivel de los sentidos y sus asociaciones.

Aurelia es el nombre de la prima de Federico (quien narra esta parte del relato), provocando una onomatopeya no casual, sino que busca ambos efectos estéticos y semánticos. El primero es el ya señalado, el segundo es resaltar el sentimiento de Federico en la playa, cuando se encuentra a solas con la amante prohibida. Esos sonidos contienen el temor asociado a las consonantes r, l y k, y a la vez el placer reforzado por la vocal abierta a reiterada y la vocal cerrada u.

c) Los pasajes intertextuales: En ELP se encuentran varios pasajes escritos en bastardilla, que son poemas de varios autores, que la propia escritora remarca y fagocita dentro del texto ELP, entre ellos: Vicente Huidobro, Juan Gelman, Pablo Neruda, etc.,. En la sección X, los enamorados Federico y Aurelia desean estar en un mundo perfecto y se entretienen en cambiar poemas, mezclarlos y re elaborarlos de forma lúdica. De esta forma el lector se ve interpelado en su nivel cognitivo ya que busca apelar a lo conocido para generar el placer estético de su cambio y adaptación a un nuevo texto. En el caso del desconocimiento del poema por parte del lector, deberá informarse al respecto, generando un lector participativo capaz de completar lo que la obra sugiere.

La incorporación de un poema en otro produce la transpercepción en la visualización y comprensión del planteamiento del presente por Federico:

Lo bueno de mí, de nosotros, de ti, de mí, Aurelia, es que no hemos concebido la posibilidad de un futuro, no especulamos con él, no barajamos sus días, sus horas, sus minutos, como los cuadrantes de una esfera perfecta con un hombrecillo en el centro (Peri Rossi, 1969: 108).

La transpercepción se encuentra en la disociación y caída más absoluta de los paradigmas de «el príncipe azul» y «felices para siempre». Federico no es un príncipe azul ya que es un personaje asociado a las guerrillas, y los semas que lo constituyen se asocian a otro paradigma.

Tampoco la duración en el tiempo de una relación incestuosa entre los primos, ya que no va a poder soportar la normativa social existente:

(en verdad, Aurelia, te gustaría escribir cosas sencillas y hermosas

confiésalo, te gustaría la sencillez elemental de pocos objetos, un mundo claro y transparente, sin contradicciones, Aurelia,

te gustaría la paz, la felicidad

la inconsciencia la frivolidad

de unos versos como éstos:

<El jarrón de Sévres y el

la sostenido

entre el arco y el índice se

posan. La lluvia es más lejana y

se recoge al país de los plátanos

de humo

(Peri Rossi, 1969: 108) (Se reproduce la oscilación tipográfica del texto original).

Posteriormente este poema se modifica mediante el juego de los amantes, creando otro poema, donde se incorpora el sentido del anterior fagocitándolo dentro del texto. Implica la unión de dos modelos de mundo diferentes, generando la traspercepción en el lector:

El jarrón de Sevres y el herido
sostenido
entre el fusil y la proclama
la lluvia es más ligera y se recoge
(ahora mismo, tal vez, lo estén sacando de su casa)
al país de los plátanos de humo
(a culatazos, a bofetadas) vibrando en gotas largas
(Peri Rossi, 1961: 19).

En ese poema armado de partes se amalgaman las visiones de mundo correspondientes a los dos personajes: por una parte Federico integrado a la guerrilla y por otra Aurelia educada con las normas tradicionales, que pautan su conducta femenina y pasiva. Federico plantea una relación alejada a las normas convencionales que Aurelia representa.

Se incorporan poemas de los poetas del Dolce Stil Novo Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti.

Esto ocurre en la sección VIII, «Alejandra», narrada también por Federico.

*Decirle podré: <Tenía apariencia de
ángel que fuera de tu reino,
no es mi culpa, si no me he equivocado>* (Guido Guinizelli. Canción V)
*<Quién es ésta que viene, que todo hombre la mira,
y hace temblar de claridad el aire >* (Guido Calvalcanti. Canción IV)
¿Quién? ¿quién? ¿quién? ¿QUIÉN?
¿quién?

¿Quién?

¡QUIÉN!

-¡QUIEN!- (, 79) (Se reproduce la tipografía de la versión original de ELP)

La disposición tipográfica ligada al reforzamiento de la idea , en este caso, enfatizando la pregunta retórica, que constituye una parte del poema de Guido Cavalcanti, pero a la vez es la reflexión de Federico sobre la mujer .

Al igual que en la Divina Comedia, la mujer se encuentra en esta sección como guía, y el sueño se une a la poesía y a su realidad cotidiana, invocando los ideales femeninos como portadores de sentido vital. Pero aquí esa búsqueda de la mujer ideal, se asocia de cierta forma a su compromiso político asumido como guerrillero, ya que esa pregunta retórica precede el recuerdo de las palabras dichas en la reunión: «Nos sentimos con el derecho y la obligación de hacerlo, día a día minuto a minuto [...] Una cosa es la solidaridad moral con el pueblo agredido, otra cosa, votar contra el agresor... presión sobre las naciones» (Peri Rossi, 1969: 80). Deslegitima al sistema mediante una postura que representa por mimesis la de muchos jóvenes del tiempo que precede al golpe dictatorial uruguayo.

d) Análisis semántico intratextual:

i) Las voces narrativas: La narración está alternada entre varios narradores personaje, que por supuesto, no son omniscientes. La mayor parte del relato la realiza el narrador protagonista Oliverio, como sucede en la secuencia II, «Los sueños»: «Veo a mi prima —la que se quedó soltera— mordiéndose las uñas» (Peri Rossi, 1969: 10). Esa mención a la prima denota, con el verbo quedar en pretérito perfecto simple del Modo Indicativo, que el «presente» del personaje es el del adulto, desde el cual recuerda la infancia. El «veo» en presente del Modo Indicativo, nos ubica en el punto de vista infantil, que evoca por medio de un presente ficticio que actualiza la acción. La óptica del niño Oliverio es mantenida a lo largo de la obra provocando una mirada que aporta una visión distinta a la del adulto, y genera una nueva impresión en el lector sobre el modelo del mundo referido.

En el pasaje que aparece la fantasía del protagonista, viendo a las mujeres de la casa transformadas en gallinas:

«Las mujeres cacarean por la casa, una detrás de otras, así, cuooc, cuoac, cuooc, cuoacc, y mi tío corre de un lado a otro, [...] ellas en seguida se ponen a picotear, picotean todo el día; cuando encuentran así la comida por el suelo, todas se reúnen alrededor de la víctima... el reloj de porcelana... y se comen las manecillas, el minutero, el tornillo despertador» (Peri Rossi, 1969: 121).

La transpercepción en este caso está asociada al punto de vista infantil que aporta la figura animalizada de las tías, enriqueciendo la narración a través de la imagen visual, grotesca e hiperbólica, que se transforma en crítica no mordaz, sino suavizada por el toque humorístico, paródico e inocente. La crítica al modelo hegemónico de familia es tanto al hombre constituyendo el sustento familiar, como a los roles femeninos puesto que cacarean y destruyen, comiendo nada más ni nada menos que el reloj familiar. El reloj que marca las horas, el tiempo, que es destruido dentro de esa casa donde simbólicamente, el tiempo parece haberse detenido, puesto que los papeles familiares están totalmente anquilosados en antiguos esquemas. Se destruye la autonomía de cada integrante

femenino de la casa, que no es individualizado, sino que se asocia a un sustantivo colectivo «las tías». Esa visión infantil genera una crítica múltiple y desencadenante de la imaginación del lector, pues lleva a asociaciones que están ligadas a la imagen visual de las gallinas, señalando el encierro de esa jerarquía familiar que las ha ahogado homogeneizándolas. El empleo de las onomatopeyas aporta a nivel semántico un contenido no transmisible por la lógica, sino por el sentido de indudable carga transracional al reproducir el sonido del cacareo de las gallinas, las rebaja aun más, las animaliza completamente, pues las tías parecen haber olvidado el habla.

El emisor omnisciente generaba por medio de una visión única, firme y estática, una unidad indestructible del mundo ficcional creado, provocando en el lector la visión de una homogeneidad del mundo como paradigma único existente. Las voces múltiples aportan la novedad del discurso que implementa la realidad ficcional como si fuera un prisma y cada voz diera una cara de él para configurar entre todas un mensaje abierto, sin jerarquizar niveles narrativos.

La sección IV, «El llanto», finaliza con una interpelación directa al lector en tono epistolar, transgrediendo los límites de los géneros literarios. Se genera así una complicidad que sintetiza el tema de la angustia (tratado en esta sección) hasta el punto de llamar «Bienaventurados los que lloran porque serán consolados» (Peri Rossi, 1969: 63). Mediante la repetición anafórica de la palabra «bienaventurados» genera no solo la transgresión relacionada a las sagradas escrituras, sino también el espacio de una intelección de la obra literaria con una función catártica.

ii) El sema destrucción: Este sema se encuentra atravesando toda la obra y de cierta forma le aporta consistencia y estructura internas, percibiéndose un paulatino aumento a medida que se va leyendo.

Desde el comienzo de la novela, en la sección I, el sema destrucción está presente, para resaltar el orden caduco que rige esa casa que se va derrumbando junto con los personajes anquilosados en el sistema familiar tradicional. La mesa, lugar por excelencia representativo de las familias unidas compartiendo el alimento, es destruida por el hermano: «sus manos hábiles aflojando las cuatro patas de la mesa» (Peri Rossi, 1969: 9).

El significado simbólico de las lámparas, que remiten a la inteligencia y al espíritu, se encuentra aquí desgastado, pues son las lámparas de la casa que quedó en el tiempo, que no se actualizó. «Las lámparas y los retratos, también, son destruidos...quitándole los tornillos a las lámparas ensuciando los retratos de los antepasados, que colgaban mustios de las paredes» (Peri Rossi, 1969: 9).

El hermano ensucia los retratos de los antepasados violando su seriedad y respetabilidad, que constituye una forma de desautorizarlos y desacreditarlos, destruyendo un cliché históricamente aceptado.

En la sección V, «La obra», se relata la acción del tío Alberto, que destruye el jardín, en un ataque simbólico contra la propiedad familiar. Se encuentra una extensa descripción relacionada con la conclusión y la muerte, señalando el fin de ese orden, que queda realzado por las plantas que son personificadas: «las había tomado de la cabellera, de los largos cabellos verdes» (Peri Rossi, 1969: 32). El jardín como universo organizado y clásico rodeando la casa sería el cosmos que ha sufrido una ruptura, generándose un caos de flores y plantas aniquiladas. Existiría una correspondencia entre ese jardín devastado y lo que está ocurriendo en la familia y la sociedad que representa.

iii) La desacralización de los valores tradicionales y religiosos: En la sección XV, Oliverio desesperado por la desaparición de su primo que se fue a integrar la guerrilla, reza de forma infantil: «estoy rezando Dios te Salve María llena eres de Gracia que Federico vuelva bendito sea tu nombre... Primo Nuestro que estás en las guerrillas santificado sea tu nombre vuélvete con nosotros, bendito...» (Peri Rossi, 1969: 148). El paralelismo con el Rosario y el Padre Nuestro, las sustituciones, y cambios, realizados de forma aparentemente ingenua por el niño, esconden la crítica al credo católico suavizado porque el invento proviene del protagonista niño.

Las mujeres aparecen como procreadoras y su función es descrita irónicamente por Oliverio en la sección III, llamada «Los orígenes». La ironía y la hipérbole son empleadas para ridiculizar la limpieza excesiva, que llega hasta la imposición a los miembros de la familia de usar guantes para no ensuciar los muebles y la exageración del brillo de los muebles que encandila al protagonista. Se produce la animación del polvo que adquiere vida ante la persecución: «He visto...perseguir por la casa con saña y ferocidad, los vuelos desesperados de un rastro de polvo que ... intentaba huir por los corredores, pisos y ventanas...» (Peri Rossi, 1969: 16).

La total libertad sexual y la defensa de la homosexualidad tanto femenina como masculina, son proclamadas en un pasaje lírico que recuerda la poesía de Whitman, tanto por las grandes enumeraciones como por el tema del amor abarcador:

y habría la más amplia libertad de cultos amorosos, se verían todas las formas de amores posibles: los amores de los hombres por las mujeres

de las mujeres hacia otros hombres

de esos hombres por otros hombres

y de éstos hacia las mujeres amadas por mujeres

y el amor del soldado por una niña recién nacida

y de una niña por su gato (Peri Rossi, 1969: 117).

La sección X «El velorio de la muñeca de mi Prima Alicia» (cuyo subtítulo fue anteriormente analizado), presenta varios aspectos que implican una transpercepción. En primer lugar el singular lugar asignado a la muñeca que se puede asociar por mimesis al lugar de una niña que va al médico con su madre. La confianza que deposita Alicia en los primos se asocia a la que tiene cualquier madre con respecto a su hijo/a en el médico, es decir implicaría una crítica al poder médico.

Se reproduce en ese juego las escalas sociales de jerarquía, puesto que Gastón actúa como médico principal al que todos los demás primos obedecen. El ejercicio de poder que realiza Gastón con Alicia se traduce en sus movimientos dentro del «juego», que para Alicia deja de serlo al darse cuenta de que no le quieren devolver su muñeca y, en realidad, ella está excluida del juego. El diálogo reproduce la tensión de poder entre los géneros, que el comportamiento infantil ya ha asumido, actuando a imitación de los adultos. Podría entenderse como la necesidad de traslación de la actitud de la mujer de la pasividad y la obediencia a una actitud no tan confiada y más participativa.

La sección se extiende en detalles sobre lo que hacen los niños al descubrir a la muñeca, investigar cómo es y perforarla, para introducir cada uno un recuerdo dentro de ella. Cada primo actúa de una forma distinta, según su personalidad y el rol asumido dentro del juego de los doctores. Hay una camaradería masculina entre los participantes y un deseo común de examinar y averiguar sobre lo que ellos consideran un misterio que es lo que la muñeca tiene en su interior. La muñeca se convierte en el objeto deseado que todos quieren alcanzar para realizar su examen y saciar su curiosidad.

Lo erótico se encuentra tratado en forma anticonvencional en fragmentos donde alguno de los primos se encuentra como voyeur de otro, que actúa con desinhibición. Hay aquí una doble falta, una es la del personaje que realiza la acción amoral con un objeto (Alejandra con el piano y Gastón con la estatua). Otra transgresión o falta es la del niño que observa, en el caso de Gastón, sin que él lo vea, y en el caso de Alejandra, con su tácito consentimiento. El episodio de Oliverio al ver a Alejandra, desnuda que tras esa mirada infantil, no exenta de humor, se esconde el erotismo.

Otro ejemplo es cuando Oliverio ve a Gastón tomando a la estatua de Artemisa como si fuera una mujer. Se produce una investigación sexual por parte de Gastón que reconoce a la estatua que está personificada. Hay una serie de símiles que resaltan el vigor con que Gastón realiza el acto, mientras el narrador voyeur niño contempla con curiosidad hasta que lo vence el cansancio. La fuerza sensual instintiva que despierta en Gastón el cuerpo desnudo de la estatua, transgrediendo las normas éticas y morales, puesto que está a la vista de todo el mundo, aunque es de noche, pero el espacio es el del jardín, no un lugar oculto y privado, sino un lugar abierto y en el que se encuentra expuesto a la contemplación de cualquiera que pasara por allí:

... trepó rápidamente el escalón de pórvido sobre el que blandamente Artemisa se apoyaba, rodeó con sus brazos negros la cintura inocente de la diosa, y clavó sus dientes en el seno blanco... como las venenosas patas de un insecto que inyecta su veneno allí donde toda blancura se inicia (Peri Rossi, 1969: 37).

La sección IV, narrada por Oliverio, «La muerte de mi padre», desestructura al jerarquía y el orden familiar tradicionales, mediante la ridiculización grotesca de su padre, en la última etapa de su vida. Esta muerte se podría interpretar como una simbólica finalización del sistema familiar patriarcal convencional, donde el padre como jefe de familia tenía un poder ilimitado sobre esta. La lucha generacional y de poder entre el narrador niño Oliverio y su padre, está resaltada por la falta de comunicación entre ambos. El temor que Oliverio sentía hacia el padre, la barrera de incomunicación que existe entre ambos, se encuentra en el siguiente pasaje:

No bien lo oía llegar a la casa... no bien sus pasos derramaban por la casa el peso de su llegada, yo huía por las puertas abiertas buscando refugios más dulces. Esa fue la mayor parte de nuestra relación, mientras gozó de salud: un alternado ir y venir suyo y mío, un apurarse abandonar el cuarto y trepar las escaleras... (Peri Rossi, 1969: 25).

La frialdad y la distancia del padre hacia Oliverio queda demostrada en la narración del encuentro mediante la metáfora «él me miraba desde arriba, desde su techo en las nubes» (Peri Rossi, 1969: 25). El padre, que no sabe relacionarse con el niño, representa toda una generación de hombres que se ceñían a su rol masculino y no demostraban cariño por sus familiares más cercanos. Esta parte, se podría relacionar con Gregorio Samsa y su padre en lo que respecta al sentimiento de la implícita violencia familiar:

y yo me aplastaba contra la pared, recostado, me encogía al muro, sabiendo que ya no tenía salvación: no bien me había descubierto (solía confundirme con mi hermano Oscar), se abalanzaba sobre mí: «¿Cuál de los dos eres tú?...<Si no eres Oscar... —me contestaba, una vez que había procedido a identificarme— ve al piano toca algo de música para mí>» (Peri Rossi, 1969: 25).

El recuerdo del padre lo revela como un sujeto que desconoce al niño hasta el punto hiperbólico de no poder diferenciarlo de su hermano. Sin embargo, la búsqueda del niño para escucharlo tocar el piano, revela un intento de acercamiento. El narrador niño no solo se siente inseguro y temeroso de la figura paterna, sino que prima un sentimiento de desvalorización personal de la ejecución de la pieza. Se encuentran una serie de metáforas que aluden a lo que él supone que es el mundo interior de su padre, al referirse al «rugido, rumor, trueno», sugieren la violencia, la fuerza, la ira, que se traduce en una conducta rígida y formal:

Yo me dirigía, tembloroso, hasta el lugar del piano... no era que a él le gustara la música; en realidad, los sonidos le eran completamente indiferentes, pero le gustaba —para pensar en sus cosas— que hubiera ruido alrededor, algo que le tapara el rugido, el rumor, el gran trueno que llevaba adentro... (Peri Rossi, 1969: 25).

El niño es incapaz de tocar ante el profundo miedo que le produce la presencia de la figura paterna, y mediante la comparación de sus dedos con «como mutilados que se negaban a andar» (Peri Rossi, 1969: 27), que demuestra el bloqueo que le produce al niño esta situación. y la metáfora explícita: «mis dedos eran prisioneros de guerra» (Peri Rossi, 1969: 27), donde se asocia con la ausencia de libertad del narrador para negarse a tocar el piano.

Esta imagen rígida y formal del padre cuando se encontraba sano, contrasta por antítesis con la imagen del padre enfermo, que es utilizado para experimentación por el primo Javier que estudia medicina, rebajándolo a ser un elemento de investigación.

Pero, sobre todo, la figura paterna cae, desestructurada en la extensa descripción hiperbólica de los juegos de los primos, mientras ayudan a que la madre asee al moribundo donde no está excluido el morbo, que toma aquí el carácter implícito de venganza : «era escrupulosamente lavado y perfumado, aunque ya no pudiera cerrar la boca y sus piernas tambaleantes, ingravidas, se movieran en el aire... sin compás, como las atolondradas agujas de un mecanismo descontrolado, como dos juncos que llevara el viento» (Peri Rossi, 1969: 20).

La primera comparación revela la falta de control del moribundo sobre sus extremidades, asociándolo a una máquina descompuesta, que sugiere la falta de vida interior, la disociación de la voluntad sobre el cuerpo, que ya no puede manejar. La segunda comparación relaciona sus extremidades con dos juncos, que carecen de asidero para imponerse a la fuerza del viento. Del mismo modo el padre, ya no posee control sobre su cuerpo, pues se ha transformado metafóricamente en un «maniquí, muñeco de cuerda, filamento, hilo, cáscara vacía fruto que se cae...» (Peri Rossi, 1969: 22).

Es la finalización de un determinado tipo de rol social, es la ruptura con la familia organizada tradicional, y para ello tiene que caer la cabeza de la estructura familiar, que representa el jefe de familia. Esta representación está asociada al campo semántico de la destrucción que impera en varias secciones de la novela. La victoria de la juventud sobre la generación anterior se encuentra en el simbólico triunfo de Javier que recibió una mención en el extranjero por sus trabajos y es significativo que haya sido justamente este el primo que primero que haya abandonado la casa.

Este juego va bastante lejos, ya que de forma hiperbólica y grotesca los primos se regodean en el entretenimiento donde el enfermo es manipulado como si fuera un objeto. La comparación con el

balón, sugiere la completa degradación del individuo como ser humano, que pasa a ser tratado como una pelota para divertirse a su costa. Este es uno de los pasajes más truculentos de la obra:

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,... jugaban a contarle los dientes que le quedaban, las tiritas de piel que iba perdiendo, como escoraciones sucesivas de un tronco de árbol (Peri Rossi, 1969: 20).

En él hay una degradación de demasiada crueldad, que es asimilable por la cuota de humor, pero no dejan de ser imágenes de una fuerza visual imponente la de mecer en el aire al moribundo y pasárselo de uno al otro. Se ha cosificado al padre por medio de la brutal parodia, desmitificando la suprema autoridad patriarcal.

La finalización del entretenimiento se produce cuando aparece la madre y es de nuevo degradado, comparado con objetos, (un tejido, una labor casera), pero suavizados por cierta cuota de cariño, al ser manipulado con delicadeza por la madre. La comparación con el ave implica que también en la madre se esconde un deseo de destrucción del padre ya que se compara con un ave antes de ser despojado de sus plumas, y esta tarea, se realiza o bien para privar a un pájaro de su libertad, (o bien diría que se le cortan las alas) para que permanezca en una jaula o antes de cocinarlo.

La narración de la relación distante que mantenía con el padre, es relatada en forma de analepsis, intercalada con la de destrucción del padre. El salto en el tiempo hacia atrás, donde se refiere a la jerarquía familiar indestructible que parecía imponer el padre cuando estaba sano, constituye una explicación de la profunda falta de cariño que parece reinar en esa familia por parte de su jefe.

Concluye la sección con la paradoja del primer acercamiento del niño, justamente, en el momento anterior a la muerte, donde reconoce las semejanzas de su ascendiente consigo mismo. Se encuentra una anagnórisis de su filiación, que ocurre también en silencio, sin diálogo, solo como reconocimiento del otro: «mis observaciones acerca de nuestros parecidos me habían aportado alguna alegría: ahora sabía por qué lo llamaban padre mío» (Peri Rossi, 1969: 28).

Esta conclusión contiene un sabor amargo, donde debido al carácter del padre, el hijo no ha logrado conocerlo y está aquí, implícito el dramático tema de los plazos. El tiempo de vida de un ser concluye, dejando a los otros privados de su figura, por lo tanto sus plazos, el plazo de los que quedan, de los que todavía están con vida, en relación con el otro, también llega a su fin, pues ya nunca se podrá conversar con el ser que se fue. Se transforma en un imposible el diálogo que hasta antes de la muerte hubiera cobrado la fundamental importancia de la reconciliación.

e) La ambigüedad de la finalización del texto: El clímax de la destrucción sucede en el primero de los tres finales, en la sección XVII, narrada por Oliverio, donde en un juego a las guerrillas, los niños

destruyen absolutamente toda la casa, reproduciendo lo que ellos imaginan que está viviendo Federico. El leitmotiv es: «Federico se fue a las guerrillas», reiterado varias veces con variables.

Se encuentra una detallada descripción anterior al lanzamiento de la piedra que va a destruir la casa y sus integrantes. Si a la realidad de la presencia física de la casa se la llamara realidad ficcional primaria y a la realidad del juego realidad ficcional secundaria, se diluirían los límites entre ellas, ya que ambas se invaden y se influyen. Ellos en el juego están «mejor armados que Federico», implicando esta comparación cuantitativa de superioridad una relación que asimila ambas realidades, es decir, ambos niveles de ficción.

La piedra destruye en su recorrido tanto objetos como personajes. De cada objeto que va rompiendo se elabora un microrrelato, en torno a su origen o a una de sus características sobresalientes. Se ve de esta forma jerarquizado el objeto, valorizado por sus cualidades y también es enaltecida la familia, que pudo poseerlo; luego se describe su quiebre o desintegración: «volteó el gran reloj de pared, orgullo de la familia, porque un rey español se lo había regalado a uno de nuestros bisabuelos, en recompensa por sus servicios militares, [...] La piedra rasgó el tapiz» (Peri Rossi, 1969: 163).

De esta manera, el efecto es doble, no solo destruye el objeto en sí, sino la carga de prestigio social que este encerraba. La piedra parece derribar ambos elementos, tanto al objeto en sí, en su materialidad física, como a su esencia de valor, asociado a la posición social a la que pertenecen. La familia queda así rebajada, desmerecida, disminuida en su naturaleza esencial, pues en los objetos desintegrados radicaba intrínsecamente su aristocracia. En los personajes ocurre una doble destrucción, que implica el daño corporal que la piedra provoca y el daño interior, destruyendo lo más profundo de su ser social.

El segundo final, narrado por Oscar, primo un poco mayor que Oliverio, también contiene el tema de la destrucción. Describe el proceso con un tono más adulto, ligado al consumo de LSD por la prima Alejandra, que se autodestruye con la droga: «Algo amenaza mucho el orden de esta casa, de este país...» (Peri Rossi, 1969: 166). Oscar procura volver a Alejandra a la realidad, mediante una desesperada búsqueda, sin conseguirlo. La casa es perdida también en este final, así como sus integrantes, imperando la desolación.

En el tercer final narrado por Federico que ha llegado a la ciudad con sus compañeros en la noche es significativa la insistencia en la calma «este abismo de paz en tiempos que son de guerra» (Peri Rossi, 1969: 173) que provoca la finalización abierta para el lector. «Es la hora. HEMOS LLEGADO» (Peri Rossi, 1969: 173). Es el lector que debe completar la ambigüedad de este tercer final con una proyección de significaciones.

III. CONCLUSIÓN

Los elementos estudiados se asocian a innovaciones que reflejan una nueva modelización del mundo, implicando la ruptura de antiguos esquemas en los diferentes niveles analizados. De esta manera los desplazamientos en la constitución de sentido en el polo artístico generan la modificación en el polo estético del lector mediante el descubrimiento de percepciones distintas por medio de la lectura del texto, puesto que se plantea una nueva propuesta sobre su comprensión del mundo.

La innovación estética tanto de la forma como del contenido de la obra, que propone singulares paradigmas distintos al modelo tradicional, produce nuevas percepciones llamadas transpercepciones. El lector sale de un espacio de lo conocido para comprender un modelo distinto y anticonvencional ofrecido por ELP.

La transpercepción crea el espacio catártico del lector donde este se complace en reinar sobre la angustia que el mundo exterior le impone. La obra artística como «abismo de paz en tiempos que son de guerra» (Peri Rossi, 1969: 173) se encargaría de purificar, sanar y limpiar el alma. El sentido metafísico de la transpercepción es el que atraviesa la lectura y dialoga con el lector cómplice, que se deleita en la intelección de un mundo que existe al otro lado del paradigma tradicional.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cosse, Rómulo (1989). *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, Montevideo: Monte Sexto.
- Cosse, Rómulo (coord.) (1995). *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- Dejbord, Parizad Tamara (1998). *Cristina Peri Rossi: Escritora*. Buenos Aires: Galerna.
- Iser, Wolfgang (1989). «El Proceso de lectura» y «La estructura apelativa de los textos» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Lotman, Yuri M (1982) (2.^a ed.). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. (1.^a ed. 1978).
- Peri Rossi, Cristina (1969). *El libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de *Marcha*. Colección Los Premios.
- Verani, Hugo (1978). *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.