

DIVERSIDAD, HORROR Y OTRAS YERBAS EN LA CULTURA LATINOAMERICANA

CRISTINA PERI ROSSI: METÁFORAS DE LA VIOLENCIA ANTES DE LA VIOLENCIA

DRA. SONIA D'ALESSANDRO GARCÍA

El reciente galardón de esta autora con el premio Cervantes 2021 por su trayectoria, es una buena excusa para repensar algunos temas, que aquí solo me limito a presentar.

El primero, que la premiación se da en el contexto de lo que algunos ya llaman el «boom femenino».¹ Si bien Peri Rossi no integraría esta generación (por edad, por fecha de publicación, etc.), vale preguntarse si no es válido releerla desde aquí, o también si Peri Rossi no sería parte de este nuevo boom -basta ir a cualquier librería para ver sus libros en estanterías centrales-. La reedición de sus obras a partir del premio Cervantes, recuerda lo que señala Ángel Rama en relación a aquel boom, el de los 60: «la aparición de un nuevo título, después de varios que solo habían tenido una edición y escasa difusión, acarreó un interés mayor de los lectores que llevó a la reedición de las obras anteriores, pasando frecuentemente de los catálogos de pequeñas casas editoras a los de otras de mayor circulación, alcanzando una tirada más alta y sobre todo reeditándose periódicamente» (Rama, 269). Tal se podría decir fue lo sucedido en su caso, con libros como *Los museos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970) *Evohé* (1971) entre otros.

En segundo lugar, otra línea de trabajo, o pregunta posible, tiene que ver con la consideración de Cristina Peri Rossi ya no como «participante», sino como un mojón importante al momento de pensar una posible genealogía de este nuevo boom: por latinoamericana, por mujer, porque es contemporánea del boom de los 60, que no dejó entrar mujeres, a pesar de presentar características que le hubieran ameritado un lugar en él. Como resume Saúl Sosnowski: «transgresora, rebelde, anticonvencional, disidente, son apropiados para describir una postura literaria (y vital) impulsada por ansias de total liberación ante cualquier imposición normativa -

¹ Leila Guerriero en su artículo «Escritoras latinoamericanas: algo está pasando». (2021) sostiene que «un susurro -compuesto por una trilogía de palabras —boom, escritoras, latinoamericanas—, empezó a recorrer el ecosistema literario hace algunos —pocos— años. En ferias y congresos, el susurro se materializó en debates que se anunciaron con nombres como: «Autoras: ¿el nuevo canon de América Latina?» En los títulos de los suplementos culturales cobró forma de afirmación exaltada: «El nuevo boom latinoamericano está escrito por mujeres».

sea esta política, social o sexual [...] su obra expresa la pasión por un lenguaje liberado – es decir, transgresor de la ‘Gran Costumbre’ [...]». Y desde este punto de vista, la cercanía temática de Peri Rossi con las argentinas Mariana Enríquez o Samanta Schweblin, o la ecuatoriana María Fernanda Ampuera por mencionar algunas, es visible.

Ambas líneas ameritan un desarrollo más exhaustivo y una argumentación más detallada, pero aquí me limito a presentar las primeras especulaciones de una incipiente línea investigativa, a partir de un único ejemplo: *El libro de mis primos* (1969), que, por su fecha de publicación, se relaciona con «aquel» boom llamado por Ángel Rama «el club más exclusivo» de las letras latinoamericanas, estrictamente masculino, del que, claro, Cristina Peri Rossi quedó fuera. La de 2021, fecha del premio Cervantes, la acerca a «este» boom, más cruzado con el género o los géneros, y a las temáticas (cuerpo, miedos) que parece empieza a caracterizar al conjunto de escritoras mencionado, y a esos otros horrores como el del encierro sin cárceles de *Mugre Rosa* (2020) de Fernanda Trías o a la inalcanzable *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin.

Me quiero detener en el capítulo X, titulado «El velorio de la muñeca de mi prima Alicia». El discurso narrativo fragmentado, paródico, cortante como un bisturí; los episodios a veces cercanos al realismo mágico con «su ruido de huesos en toda la casa» (19) por la muerte del padre; o la piedra que rompe y destruye toda la mansión familiar, sin pararse nunca, y que corre tanto como el hilo de sangre que va a buscar a Úrsula Iguarán; acercan la novela al realismo mágico del García Márquez que muy poco antes lo había perfeccionado en su *Cien años de soledad* (1967). Pero simultáneamente, la atmósfera de horror, de angustia que genera el episodio —en los personajes y en el lector— lo acerca a una estética que parece anticipar la de autoras como las mencionadas, y permite una lectura desde el horror, un horror tan absoluto que aparece en los juegos infantiles. Según Joan Corominas, el término «**horror**» deriva del latín, y significa «erizamiento», «estremecimiento». De allí surge *Horrendus*, «que hace erizar los cabellos». Y que en *El libro de mis primos* está directamente relacionada con la situación de opresión que anunciaba el quiebre institucional cercano.

Lilia Ferrario, a partir de una frase de Gonzalo de Berceo (siglo XII): q’aburrieron el sieglo, visquieron encerrados»; explica el origen de «aburrir» en el latín *abhorreo* de ‘ab’ y ‘horreo’: tener horror y miedo de una cosa» según toma de Covarrubias, pero agrega: «despechar y

desasossegar a uno, de suerte que no solo entristezca, sino que casi llegue a aborrecerse» (Ferrario de Orduna, 288).

¿Cuál es entonces el HORROR que narra Cristina Peri Rossi? ¿Cuál es el horror que eriza el cabello, esto es, que afecta al cuerpo que no puede evitarlo? ¿Cuál es ese horror que no solo entristece, sino que llega a aborrecerse? ¿Cómo hace el relato, para poner los pelos de punta, para sentir todo el horror que puede encerrar el velorio de una muñeca?

Creo que el horror proviene de ver a los niños repetir las acciones de los grandes con la exactitud de un cirujano. El horror proviene del mundo de afuera, que es tan potente, que se mete en la casa y en los juegos infantiles y en la muñeca. Pero también de la «fría y pausada eficiencia» de ese equipo de primos que transforman el acto bárbaro de atentar contra la muñeca en un acto clínico y racional. Como en las clases de Dan Mitrione que quedaron narradas por el cubano Manuel Hevia y también por el uruguayo Martínez Moreno,² los primos son fríos y eficientes, y también cuentan con los utensilios de los cirujanos. Gastón, que dirige el juego, «primero exige lavarse las manos». Todos obedecen. Y «Sergio dispone el instrumental encima de la mesa. Tenemos —dice— un mandril, un ductor, un bisturí, un escalpelo, una lanceta [...] un estilete, una cánula y varias pinzas» (Peri Rossi, 91). El juego «a los doctores» se va volviendo cada vez más ominoso. Alicia, la dueña de la muñeca tiene miedo al ver «tantos objetos extraños y puntiagudos sobre la mesa» (92).

Uno de los aciertos de Cristina Peri Rossi, es lograr el clima de horror sin necesidad de un sótano como escenario, ni música al máximo para ocultar los gritos. El juego a los doctores es en una pieza de la casa en la que han estado jugando hasta ahora, en la casa familiar. Y la enferma, la víctima, no será la prima Alicia, sino su muñeca. Este es, justamente, el otro acierto: la muñeca. Que es muñeca y por lo tanto no vive, no respira, no sangra, no se queja, pero ... sí habla:

«Primero, una inyección para dormirla» ordena nuestro cirujano, y rápidamente Diego le clava una aguja en la ingle. La aguja un clavo de un alfiler. Al aproximarse a la mesa, Sergio

² La novela de Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (1986), más de una vez hace referencia a «el cubano (que) ha narrado la historia del sótano» (Martínez Moreno, 14), y que remite al testimonio (¿relato? ¿memorias?) del cubano Manuel Hevia Cosculluela que «trabajó» para la CIA a finales de los 60. El capítulo final se titula «Dan Anthony Mitrione», y se focaliza en este personaje, un «perfeccionista» -como lo llama- en «las clases de la calle Rivera (que) habían ido alcanzando un nivel de espanto dentro de su atmósfera de asepsia clínica» (Hevia Cosculluela, 291). La asepsia y el espanto son las dos notas que Peri Rossi logra recrear en el juego de los primos, y que, al partir de niños y una muñeca, potencia la asepsia al máximo, **maximizando** también el horror.

ha golpeado la cabecera, y al moverse, el aparato del ombligo ha resonado. «Mamá mamá». Gastón mira la muñeca amenazadoramente. «Vamos a enmudecerla» dice, y le clava el bisturí en el medio del abdomen, allí donde un redondel blanco indicaba que ella era sonora. [...] «Esto la hacía hablar» explica Gastón, enarbolando en el extremo de su bisturí la pequeña máquina sonora. Despectivamente, la arroja al papelerero. Ahora sí, todo está pronto» (Peri Rossi, 102)

Peri Rossi hace que sus personajes – los primos, los pequeños primos-, en un juego aparentemente banal, muestren todo el horror extraordinario que los seres humanos ordinarios somos capaces de generar. Siguiendo la explicación de James Weller:

Hay tres mecanismos que son fundamentales para comprender la construcción psicológica del otro: el pensamiento tipo nosotros / ellos; la desconexión moral y el desplazamiento de la culpa a las víctimas» (Weller, p. 9 y stes. pdf)

Los tres funcionan en este episodio. La oposición nosotros /ellos en la familia corresponde al género desde sus orígenes: «la limpieza ha sido la ocupación principal de las mujeres de la casa, y casi la exclusiva, si descontamos la otra, la tarea de prolongar la especie y propagar la familia» (Peri Rossi, 14). Por otra parte, los hombres se dedican a «ganar dinero, adquirir bienes inmuebles, adquirir acciones en compañías extranjeras [...] entrometer en el oscuro óvalo uterino de alguna pasajera ajena a nuestro lar, la gotita de semen impregnada con nuestro apellido y destinada a conservar nuestra especie, a perpetuar nuestra familia» (Peri Rossi, 14-15). En el capítulo X, los juegos reproducen la oposición: «ustedes no, ustedes juegan solas, entre mujeres: la única que puede venir con nosotros es Alicia. Y la boba de Alicia se sintió orgullosa» (Peri Rossi, 91). Claro. No sabía que iba a proporcionar el cuerpo que puede ser vejado: el de la mujer, el de ellas, el de las otras. La cura de la muñeca es una violación:

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 (Peri Rossi,102)

La desconexión moral se logra porque es un juego, es un ‘acto científico’ casi, que remeda las prácticas del primo Javier con el casi cadáver del padre de Oliverio. Así como la madre le prestaba a Javier el cuerpo agónico del padre, así también Alicia entrega el cuerpo de su muñeca, ante las amenazas de Gastón. «Los valores colectivistas de obediencia y conformidad», son los

que permiten a Gastón dirigir, ordenar y jerarquizar la tarea de cada primo: es el que propone el juego, es el que decide quiénes juegan y cómo juegan. La «tendencia a la subordinación» es patente en la familia: cada uno debe obedecer la ley máxima: perpetuar su rol.

Pero la clave de tanto horror está, y esto tiene que ver con las jornadas que nos convocan, con la deshumanización, con arrancar de cuajo la categoría de lo humano a la víctima, aunque también el victimario sufra ese proceso. Cito una última vez a James Waller:

«Deshumanizar a las víctimas elimina las barreras morales normales contra la agresión. El cuerpo de una víctima deshumanizada no tiene significado. Es un desecho y su eliminación es una cuestión de salubridad. No hay un contexto moral o empático a través del cual el perpetrador pueda identificarse con la víctima» (Waller, 10)

En conclusión, categorías como las mencionadas, que pueden explicar el horror de un campo de concentración según Waller, también pueden explicar este episodio, generando un horror que puede deslizarse «naturalmente» por toda la novela. Horror que deshumaniza al ser humano (la muñeca es un primer paso), para poner en evidencia el horror que eriza los pelos, el horror que entristece al lector, el horror que aborrecemos. A no ser que podamos dormirnos y no mirar, como Alicia, la prima boba. Si la clave del ejercicio de la tortura es deshumanizar a las víctimas, esta víctima, la muñeca, no es humana... Pero lo parece. Tanto, que se la puede acariciar, violar, velar y enterrar.

BIBLIOGRAFÍA

- Ferrario de Orduna, Lilia. «Algunos aportes para el estudio del léxico castellano desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVI». Boletín de Filología, Tomo XL, 28-322, 2004-2005.
- Gotz, Aly. Los que sobran. Historia de la eutanasia social en la Alemania Nazi. Barcelona, Planeta, 2014.
- Guerriero, Leila (2021) «Escritoras latinoamericanas. Algo está pasando» en Lengua. <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escritoras-latinoamericanas/escritoras-latinoamericanas>
- Hevia Cosculluela, Manuel. Pasaporte 11333. Ocho años con la CIA. Montevideo, Suplemento N 1 de la revista «Liberación Nacional», 1985.
- Martínez Moreno, Carlos. El color que el infierno me escondiera. Montevideo, Monte Sexto, 1986.
- Peri Rossi, Cristina. El libro de mis primos. Montevideo, Biblioteca de Marcha, Colección Los Premios, 1969.
- Waller, James E. «Lo ordinario del mal extraordinario. La génesis de los perpetradores de genocidios y homicidios», en <https://ar.vlex.com/vid/ordinario-mal-extraordinario->

genesis-64415445, tomado de: el autor de: Jensen, Olaf and Szejnmann, Claus-Christian W. (Editors). Ordinary People as Mass Murderers. Perpetrators in Comparative Perspectives, England, Palgrave Macmillan, 2008. Traducción: Laura Campos.