

Violencia, infancia y femineidad en El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi

Violence, childhood and femininity in Cristina Peri Rossi's El libro de mis primos

Violência, infância e feminilidade em El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi

Testoni, Lucía

Lucía Testoni *

luciaplevoets@gmail.com

Instituto de Profesores Artigas, Uruguay, Uruguay

QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

ISSN-e: 2683-2143

Periodicidad: Semestral

vol. 2, núm. 3, 2020

qvadrata@uach.mx

Recepción: 18 Septiembre 2019

Revisado: 30 Septiembre 2019

Aprobación: 09 Diciembre 2019

Publicación: 21 Junio 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/636/6363092010/>

DOI: <https://doi.org/10.54167/qvadrata.v2i3.769>

Resumen: El presente artículo aborda diferentes temáticas como la violencia, la femineidad y lo ominoso para comprender el episodio del capítulo X en El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi. El trabajo se apoya en conceptos de Jackson acerca de la cuestión fantástica desde lo ominoso, concepto tomado desde la teoría freudiana, aunque además se analiza el tratamiento del cuerpo femenino desde la masculinidad que se enmarca dentro del juego infantil presentado desde la perspectiva del narrador-infante. Desde allí se pone foco en la violencia que se impregna en el juego infantil, el sistema patriarcal que la habilita, así como la ruta ominosa y fantástica que atraviesa al cuerpo femenino. Esto último se desarrolla mediante el reflejo que se da entre la mutilación que recibe la muñeca violada y las repercusiones en Alicia, la prima de Oliverio. Violación, mutilación y el hilo ominoso entre el juego infantil y las consecuencias en el cuerpo de la niña.

Palabras clave: Violencia, Femineidad, Ominoso, Mutilación, Fantástico.

Resumo: Este artigo aborda diversos temas como violência, feminilidade e o nefasto para entender o episódio do capítulo X de El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi. A obra se baseia nos conceitos de Jackson sobre a questão fantástica do nefasto, conceito retirado da teoria freudiana, embora também analise o tratamento do corpo feminino a partir da masculinidade que se enquadra no jogo infantil apresentado na perspectiva do narrador-infantil. A partir daí, enfoca a violência que permeia o brincar infantil, o sistema patriarcal que a possibilita, bem como o percurso sinistro e fantástico que atravessa o corpo feminino. Este último se desenvolve a partir da reflexão que ocorre entre a mutilação que a boneca estuprada recebe e as repercussões em Alicia, prima de Oliverio. Estupro, mutilação e o fio sinistro entre as brincadeiras infantis e as consequências no corpo da menina.

Palavras-chave: Violência, Feminilidade, Nefasto, Mutilação, Fantástico.

Abstract: This article addresses different themes such as violence, femininity and the ominous to understand the episode of Chapter X in El libro de mis primos by Cristina Peri Rossi.

The work is based on Jackson's concepts about the fantastic question from the ominous concept taken from Freudian theory, although the treatment of the female body from the masculinity that is framed within the children's game presented from the perspective of the narrator-infant is also analyzed. From there, focus is placed on the violence that is impregnated in children's play, the patriarchal system that enables it, as well as the ominous and fantastic route that crosses the female body. The latter is developed through the reflection that occurs between the mutilation received by the violated doll and the repercussions on Alicia, Oliverio's cousin. Rape, mutilation and the ominous thread between children's play and the consequences on the girl's body.

Keywords: Violence, Femininity, Ominous, Mutilation, Fantastic.

LO FANTÁSTICO Y LA FEMINEIDAD

Una de las obras de Cristina Peri Rossi más ignoradas por el público en general es *El libro de mis primos* (1969), una narración que posee un vínculo intrínseco con la femineidad, lo crítico y lo fantástico, que son varios de los pilares en la narrativa de esta autora.

Nos encontramos frente a una novela con una fuerte carga reflexiva e incisiva con respecto al contexto social e histórico de la autora en esos años. Aun así, el protagonista de esta historia y narrador, Oliverio, es un niño disfrutando plenamente de su infancia, que va mostrando lentamente el derrumbamiento de su familia, de su hogar y de los vínculos entre sus primos, sus tíos y sus padres. La perspectiva de la voz narrante permite mayor objetividad y menor cantidad de prejuicios, menos juzgamientos por parte del narrador en relación a la familia y las actitudes, así como acciones de cada uno de ellos. Lo interesante de observar es cómo a la vez que este niño imparte objetividad e inocencia, también coloca al lector en un plano donde lo simbólico, el juego y lo fantástico encubre muchos de los capítulos, haciendo que el lector adulto encuentre mucho más contenido detrás de un simple juego de niños.

El centro de atención del presente trabajo es el capítulo X, que contiene —como en los demás— diversas descripciones que formulan el preámbulo de lo que ocurrirá en medio de un juego infantil: el mutilamiento, la violación y el destrato hacia Alicia, una de las primas de Oliverio, como proyección directa sobre una de las muñecas de su posesión.

Es necesario destacar y comprender dentro de lo fantástico la rama desde donde se sostiene el siguiente análisis de este capítulo, teniendo en cuenta lo planteado por Rosemary Jackson:

Cada texto fantástico funciona en forma diferente, y esto depende de su ubicación histórica particular y sus diferentes determinantes ideológicos, políticos y económicos; pero los fantasmas más subversivos son los que intentan transformar las relaciones de lo imaginario y lo simbólico, los que tratan de establecer las condiciones para una transformación cultural profunda haciendo fluidas las relaciones entre estos dos ámbitos, los que sugieren o proyectan la disolución de lo simbólico mediante el rechazo o la inversión violenta del proceso de formación del sujeto. (91)

Dentro del plano fantástico el capítulo seleccionado se inscribe dentro de un marco de interacción entre lo simbólico y lo real, entre el plano del juego de los niños y el plano real donde lo que sucede es mucho más

NOTAS DE AUTOR

* Lucía Testoni. Estudiante avanzada del Profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas. Integrante del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya a cargo de Claudio Paolini.

intenso, violento y sorprendente ya que proviene de la crueldad y el horror que se produce en el imaginario infantil. Lo fantástico conforma una literatura que intenta crear un espacio para otro discurso, diferente del consciente, y esto es lo que lleva a su problematización en cuanto al lenguaje, a la palabra como exteriorización del deseo (Jackson 62). Y es que dentro del capítulo X, la rutina del juego infantil se descoloca, se postula como un lugar alternativo, un lugar otro que da a entender ese aspecto de juego entre primos a la vez que desencadena una gran tormenta de violencia de género implícita.

LO FANTÁSTICO Y LA FEMINEIDAD[1]

El Velorio. El Velorio. El Velorio de la Muñeca de mi Prima Alicia. (87)

El enfoque de la obra juega con el discurso y su forma, en diversos capítulos se trabaja entre la prosa y el verso, ^[2] muchas veces se muestra el diario de Fernando, el primo que ha escapado de la familia para unirse a la rebelión, pero los títulos siempre han mantenido una forma particular. Cada capítulo cuenta con un título especial y en este es vital observar la repetición de una palabra que atenúa la violencia posterior e implanta en el lector el filtro del juego infantil. Al hablar del entierro de una muñeca inevitablemente se postula la visión del narrador infante, a la vez que le quita peso y profundidad al asunto. Pero no deja de resultar curioso que sea la palabra “velorio” la que se repite, ya que a esta ceremonia no se le concede más que un enunciado en el último párrafo del capítulo.

Por otro lado, desde el comienzo el narrador explica qué hacían los primos y por qué se encontraban en el altillo donde se desarrolla la acción. Debemos destacar los dos elementos climáticos que aparecen en esta breve pero detallada introducción del capítulo. Por un lado, esta lluvia que falta, que se extraña y que es necesaria para la vida; por otro lado, la aparición de la niebla en consecuencia de la falta de la lluvia. Es interesante observar la simbología de estos dos elementos de la naturaleza, ya que construyen el marco y la excusa del juego de los primos.

Cuando me desperté, ya me di cuenta que el tiempo no iba a estar bueno en todo el día. Las tías se quejan de la falta de agua, que en todos los diarios dicen que nos secaremos como tulipanes, como plantas sin regar, sin llover, sin mojar, y han pedido que aborremos en el consumo cotidiano, pero como dice mamá, en qué vamos a aborrear, si el agua es tan necesaria como el aire. (86)

En medio del campo, en esa casa familiar enorme se observa desarraigada la presencia del científico que con su máquina y sus rayos parece querer controlar el clima en vano. La lluvia no descende, y todos se ven desesperados por ello:

La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es un hecho evidente que constituye el agente fecundador del suelo, del que se obtiene la fertilidad. De ahí los innumerables ritos agrarios con vistas a desencadenar la lluvia: exposición al sol, llamada a la tempestad por la forja, montes de arena camboyanos, danzas diversas. Pero esta fertilidad se extiende a otros dominios aparte del suelo: Indra, divinidad del rayo, da la lluvia a los campos, pero fecunda también a los animales y a las mujeres. Lo que descende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu, la luz, las influencias espirituales. (Jean Chevalier 671)

Tal y como plantea Jean Chevalier, la lluvia es sinónimo de fecundidad, de abundancia; es cautivante la idea subyacente que se plantea con ese panorama: se carece de lo fecundo de la lluvia tanto en la tierra como en el cuerpo físico. No hay elementos que se relacionen directamente con lo femenino, en especial con la reproducción femenina porque de cierta forma (se observará en párrafos posteriores) el centro de este capítulo se vincula con lo femenino, pero desde la inocencia, desde lo infantil con el personaje de Alicia y su muñeca. Por lo tanto, es razonable que en este preámbulo que rodea el conflicto sea hostil, yermo y sin elementos prolíficos de ninguna índole. Ya que los primos, y Alicia en especial, aún no han alcanzado esa etapa de su vida.

Después, aunque el cielo permaneció anubarrado, encapotado, como dice mi tío Julián, tal cual si el cielo fuera una gran cabeza y las nubes las cintas y los moños de la capota, no llovió más. Yo veía los furiosos esfuerzos del señor que había venido de la ciudad por conseguir algo de lluvia y me daba un poco de lástima de él, y de la ausencia de agua, haber hecho un viaje tan largo y conseguir nada más que cuatro gotitas insignificantes, que a lo mejor hubieran caído igual sin su ayuda. (87)

La escena parece casi irónica, con cierto tinte humorístico, donde el pobre individuo que parte de la ciudad con sus artilugios científicos, se ve indispuerto de llevar a cabo su tarea. Aun así, el cielo parece llenarse lentamente de nubes, lo que da paso al otro elemento de este preámbulo: la niebla.

Después, como a las dos horas, empezó a garuar, despacio, pero este agua no venía del cielo, como la de lluvia, sino de una niebla espesa que lo cubrió todo, el jardín, los árboles, el campo, los invernaderos, la planta alta de la casa, y en ella se diluyeron, esfumándose, las ramas, los pájaros, las nubes hasta las cosas que siempre teníamos próximas y era habitual ver. Esto lo contemplábamos desde el altillo todos los primos que estábamos reunidos para jugar. (90)

El contexto se distorsiona y cambia radicalmente. Parece incluso que una leve violencia (si es que la violencia puede ser leve) transita internamente el ambiente en donde se desarrollará el capítulo. De un panorama a otro, como un flash de un desierto a una tundra. Se distorsiona lo yermo por algo mucho más abrumador y corrosivo. La niebla de cierta forma juega de manto sobre aquello que ocurrirá. Es a la vez excusa y espesura que ciega a los demás de lo que se desarrollará más adelante.

En varios de los capítulos es típico observar la relación entre los tíos, la madre, la abuela con Oliverio, pero en este en particular son todos los primos y solo ellos los que toman protagonismo y voz de las acciones. De alguna manera, gracias a la niebla, se otorga protagonismo a los niños y a la niña. La niebla funciona como un intermediario entre lo erial y lo cruel de lo infantil. La niebla: “Simboliza igualmente la mezcla de aire, agua y fuego, que precede a toda consistencia, como el caos de los orígenes, antes de la creación de los seis días y la fijación de las especies. [...] Significan una confusión en el desarrollo de la narración, una transición en el tiempo o un pasaje más fantástico o maravilloso” (Chevalier 751-752). Por lo tanto, la niebla instaaura el aura de lo fantástico. Se coloca como una tela entre lo desierto por la falta de lluvia, la familia y la carencia de vida, dándole paso a lo íntimo y resguardado del altillo de la casa, donde se refugian los niños y la niña. De esta manera la niebla asfixia y le otorga al lector una mirada cercada y resguardada dentro del altillo. Y qué mejor que jugar para pasar el rato entre primos mientras no se puede salir al patio. Es así como también la niebla delimita ese espacio entre lo público, lo familiar y colectivo, de lo privado, lo infantil y ajeno, lo que se encuentra dentro de ese altillo, dentro de ese juego de primos.

Además, más allá del límite entre lo público y lo privado, lo colectivo de la familia y el nivel más individual e inocente del juego entre primos, lo que se instaaura a través de la niebla es la barrera entre lo fantástico y lo verosímil. De esta manera chocan dos niveles opuestos que no encuentran forma de coexistir juntos. Esto se logra a través de la transformación y de lo ominoso, aquello que cambia la perspectiva de lo narrado. Allí reside lo fantástico en la presente narración. El cambio y el choque de fuerzas entre lo cotidiano del juego y lo desenfrenado del episodio que da lugar a lo fantástico. Es a través de la niebla que se superponen estos dos niveles y no hay un cambio brusco, sino que todo se desarrolla de acuerdo a una lógica y un sentido particular rozando lo cotidiano. Un día de niebla, niños, un juego. Es precisamente ese orden cotidiano lo que fundamenta lo ominoso y desencadena en el lector diversas incertidumbres y pocas respuestas. ¿Cuál es la justificación de este episodio? El lector se choca con la realidad y no encuentra más que preguntas.

LO OMINOSO: INFANCIA Y VIOLENCIA

Es en este capítulo donde se le otorga mayor relevancia al personaje de Alicia. No se lo encontrará más que mediante alusiones en el resto de la novela, pero resulta interesante destacar que este personaje es la primera identificación que se realiza en este capítulo. La primera pero no la última: “Como Alicia es una boba, hoy los primos decidimos burlarnos un poco de ella, porque el tiempo estaba malo, todo el día se la pasó garuando y ya ni se veía para fuera, de la niebla que tenía el aire” (86). Así comienza el capítulo y lo primero que conocemos de la prima es a través de la mirada colectiva de los primos que concuerdan en que Alicia es una “boba”. El lenguaje infantil en primera instancia le ofrece al lector una especie de nostalgia e inocente mirada sobre la prima. Evidentemente al comenzar de esta manera la perspectiva de Oliverio se coloca desde lo infantil rozando lo iluso debido a la carga que se le puede otorgar al insulto. Aun así es clave percibir cómo la insistencia en este aspecto da lugar a una mirada diferente que, como la niebla, transita de lo cotidiano a lo escandaloso, a lo negativo y a la persistente mirada cargada de maldad por parte de los primos. “Alicia es una zonza” o “A la única prima que hemos dejado entrar a nuestro altillo es a Alicia, y la muy boba está contenta...” (91).

El episodio dentro del capítulo que se analiza se enmarca dentro de diferentes actividades que deciden jugar los primos. “—Vamos a jugar a los doctores —propone Gastón. Y todos los primos se alegran con la propuesta, y corean en conjunto como sapos «A los doctores, sí, a los doctores»” (91). De cierta manera se mantiene la constante de transitar de lo cotidiano a lo ominoso, a lo escandaloso que transforma la escena que en principio se propone como un simple juego infantil.

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se transmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que puede demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto [...] Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo “heimliche” (lo “familiar”) a su opuesto, lo “unheimlich” pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, algo enajenado de ella por el proceso de la represión. (Sigmund Freud 240-241)

Teniendo en cuenta lo planteado por Sigmund Freud como ominoso se puede observar que el episodio retoma algo reprimido por uno de los primos en particular, Gastón, pero lo retorna, siguiendo los términos de la cita, y los transforma. Esos elementos reprimidos subyacen a través de lo cotidiano, lo “familiar” y al salir a la luz se oponen como algo enajenado fuera de lo conocido. De esta manera se transforma lo cotidiano por el proceso de represión y se expone de tal forma que impacta, es decir, se ve con otros ojos. En relación a esto, Wolfgang Sofsky postula: “La moralidad domesticada que debía reemplazar el despotismo del orden hace aumentar la necesidad de romper todas las cadenas. El exceso espera impaciente su hora, e irrumpe tanto más vigorosamente cuanto más le pesan al hombre las cadenas de la cultura. El retorno de lo reprimido está tanto más próximo cuanto más represiones hay acumuladas (212).”

En este capítulo, el elemento cotidiano es la sexualidad de los primos que se ve reprimida por el gran aparato autoritario que se enmarca con la abuela Clara y se expande entre todos los padres y tíos. Así, los primos reprimen su deseo sexual y lo vuelcan sobre la muñeca, y por extensión, sobre Alicia.

A la única prima que hemos dejado entrar a nuestro altillo es a Alicia, y la muy boba está contenta, salta y da vueltas, zonza, como si fuera un mérito que la dejáramos entrar a la pieza donde Gastón guarda sus útiles de trabajo, como si fuera un privilegio haberla separado del resto de las primas diciéndoles: –Ustedes no, ustedes juegan solas, entre mujeres, la única que puede venir con nosotros es Alicia. Y la boba de Alicia que se sintió orgullosa [...] La muy pava se vino con nosotros al altillo, haciéndose la importante. (91)

¿Por qué está mal estar con las primas mujeres? ¿Jugar con ellas? ¿Ser una de ellas? Se observa una perspectiva bastante negativa acerca del rol que se otorga a las mujeres. En cierto sentido es entendible, ¿a qué podrían jugar las niñas en aquellos años? Bordar, coser, cocinar, jugar a las mamás quizás. Nada tendría

más atractivo que jugar con los primos varones, aquellos que juegan a las aventuras, reparan objetos o, en este caso, jugar a los doctores.

Luego de estos comentarios acerca de las demás primas y de destacar el hecho de que Alicia sería la única que jugaría con ellos se da cuenta del procedimiento que desarrollarán para el juego. Muy meticuloso, detallado, disponen de diferentes herramientas “un ductor, un bisturí, un escalpelo, una lanceta, un estilete, una cánula y varias pinzas” (91). Es precisamente allí donde aparecen las primeras huellas de miedo en Alicia, “al ver tantos objetos extraños y puntiagudos sobre la mesa, ha tenido miedo” (91-92). Y de nuevo, el mecanismo que parece cotidiano y conocido se transforma y da lugar al juego, a lo reprimido que se desencadena, a lo ominoso. “Gastón, señalándole la muñeca que Alicia no desprende jamás de sus brazos [...] Alicia entrega su muñeca [...] Alicia no se separa nunca de ella” (92). De forma explícita la muñeca y Alicia tienen un vínculo intrínseco e incluso vital para la niña. Se puede considerar a la muñeca como el objeto transitorio de Alicia, y dando un paso más, la propia muñeca representa la inocencia de Alicia. Forma parte de su niñez, de lo que la construye como una niña en aquella época y es uno de esos objetos indispensables para transitar la infancia. Por tanto, la relación entre objeto-sujeto se presenta como algo tan fuerte que parece que nada podría llegar a quebrarla. “—Quiero mi muñeca —reclama Alicia. Pero ya es tarde: ha caído en nuestras manos y ninguno de nosotros se la devolverá” (94). Allí se da la ilusión de una ruptura de ese vínculo profundo para la niña y la muñeca, pero debemos considerar que lo que ocurrirá desde esta página hasta el final del capítulo se presenta como un constante proceso de transformación hacia lo escandaloso, hacia lo ominoso. Por tanto, todo aquello que le ocurra a la muñeca de aquí en más repercutirá y será vivido por Alicia como si ella misma estuviera en el lugar de la muñeca que próximamente será mutilada. Esto se corresponde intrínsecamente con lo planteado por Jackson;

Los numerosos yoes parciales, duales, múltiples y desmembrados que se desparpaman por toda la literatura fantástica violan la más cara y protegida de todas las unidades humanas: la unidad de “carácter” o “personaje”. Lo fantástico tiene el poder de interrogar la categoría del carácter, esa definición del yo como un todo coherente, indivisible y continuo que dominó el pensamiento occidental durante siglos [...] Es importante comprender las consecuencias profundas del ataque al “personaje” unificado, ya que esta subversión de las unidades del yo es precisamente la que constituye la función transgresiva más radical de lo fantástico. (82-83)

Previamente, en páginas anteriores a esto, Alicia se muestra dentro del marco del juego infantil: “Para aparentar que es una señora, la muy pava, y caminando en punta de pies, como si se balanceara en finos zapatos de taco alto, se aproxima al grupos de primos que rodeamos la mesa [...] Con una hojita de papel que retira de su cartera hace como que enciende un cigarrillo y lo fumara, copiona, que así he visto fumar a Alejandra” (92). Tomando elementos de su ambiente familiar, Alicia recopila todo lo que conoce y sabe desde su ámbito femenino y lo introduce en el juego de los primos, se coloca en el lugar de la mamá de la muñeca que viene al doctor para que curen a su hijita de una grave enfermedad. No conoce ni espera lo que ocurrirá, no lo entiende ya que no forma parte del proceso de represión que sufren los primos, es ajena a esto y por tanto calará profundo en ella todo lo que ocurra en esa pseudo-sala de operaciones. Cada paso que den los primos con la muñeca se verá reflejado en Alicia a través de diferentes reacciones, tanto físicas como emocionales.

Aun así, el líder y propulsor del juego, Gastón, mantiene una postura infranqueable que no cambiará en ningún momento del capítulo. Será el jefe nato de toda la operación y de esta manera lo viven y respetan los demás primos. Al mismo tiempo que los primos lo observan con respeto y admiración, Alicia percibe su presencia con miedo y más tarde con tristeza. “Gastón avanza hacia ella. Alicia se repliega. Retrocede” (93). “Él es muy fuerte y ella ya ha visto como ni Norberto ni Sergio ni yo, los tres juntos, podemos contra él” (94).

De alguna manera, la postura de Gastón y las diversas descripciones que se realizan sobre él sostienen esa figura de líder autoritario. Y a pesar de que Alicia intenta enfrentarse a él no recibe más que violencia e imprudencia. “—Vete sin ella, si quieres-le grita Gastón”. “—¿Qué es ese ruido? —grita Gastón, que ha vuelto a la mesa de operaciones, aunque sabe muy bien que es el llanto bajito de Alicia en el piso que no se anima a llorar más fuerte” (94). Es así como Alicia y los primos depositan en él cierto poder que le da la confianza

suficiente de comportarse tal y como lo haría un adulto; ese poder rompe las cadenas de la represión y da lugar a la liberación de sus pasiones, de su sexualidad y de mostrar su deseo por aquello que aún no ha encontrado.

Luego de que Alicia entregue a su muñeca, primero pensando que formaría parte del juego, más tarde protestando porque ella sólo se quedaría esperando a que terminara la operación y, por último, siendo amedrentada por Gastón, se da lugar a la operación de la muñeca, donde la transición de lo familiar, del juego infantil, tiene lugar y se desarrolla lo ominoso. Alicia no tiene otra opción más que quedarse a presenciar la operación de su muñeca, pero lo único que se realiza es llorar extensamente a lo largo de todo el episodio.

Alicia comienza a llorar bajito, para que no la oigan. Se ha sentado en el suelo, sobre la madera del piso y desde allí, la pollera un poco levantada, llora en llanto bajo, como una quena nocturna y asordinada. [...] Escucho, cerca de la puerta, el llanto bajito de Alicia, que ahora llora monótonamente, como si ya no tuviera más ganas de llorar, pero sin saber qué hacer, con qué entretenerse, continúa llorando. Los primos rodean la mesa, de modo que ella no vea lo que le hacemos a la muñeca. (94)

A pesar de que ellos buscan que Alicia no se entere de lo que ocurre, inevitablemente su llanto continúa y las consecuencias se verán más tarde. Los primos ignoran este hecho y continúan con su tarea; es Oliverio el encargado, encomendado por Gastón, quien comienza la primera tarea de la operación: desvestir a la muñeca. Impacta al lector y de cierta manera cambia la imagen que se tiene del Oliverio añinado e infantil de capítulos anteriores. Aquí a pesar de tener nervios e inquietudes acerca de lo que están realizando, Oliverio no se niega ni contradice a su primo Gastón. “Yo empiezo a desnudarla. Estoy nervioso y todos me miran. [...] Están todos alrededor mío y de la mesa, mirándome las manos. Estas mismas manos con las que toco el piano, las teclas, las plantas, el agua. Todos me miran y secretamente me envidian. Yo estoy un poco nervioso y actúo con torpeza” (94).

Como al comienzo, la mirada colectiva es conocida por Oliverio, él sabe todo lo que sus primos sienten y piensan en aquel momento. De cierta manera, él parece desearlo también, parece disfrutar, con el típico nerviosismo naif de un niño, aquello que disfrutaría un adulto. Y a pesar de la torpeza, de los nervios: “Desabrocho el vestidito que tiene unos ojalitos pequeños, como pestañas, como diminutas cerraduras, como bocas muy chiquitas que se abren y bostezan. Los botoncitos blancos, redonditos, nacarados. Me cuesta calzar mis dedos en la pequeña abertura y desengarzarlos. Al final, los cuatro ojalitos abiertos” (95).

La cantidad excesiva de diminutivos en cada uno de los elementos de la vestimenta de la muñeca, le otorgan al narrador y a la muñeca un sentido de inocencia y de pequeñez que roza lo exagerado. Da lugar a la pequeñez de la muñeca y la delicadeza que conlleva, a la vez que muestra una veta de inocencia en la mirada del niño que, a pesar de estar desvistiendo a una muñeca, representante del género femenino, no contiene una carga sexual, sino que, por el contrario, se detiene en minúsculos detalles insignificantes restándole eroticidad. Aun así, las próximas alusiones a la muñeca serán eróticas y gráficas: “A medida que la tela se desliza y le va pasando por la cabeza, asoman sus piernas enceradas, con la leve cima de la rodilla, los muslos se abren, como dos puertas que cedieran; todos los primos están alrededor, observando con avidez, y muy lejano se oye el sollozo de Alicia, que ya no parece un llanto, sino un canto” (95).

A través de esta descripción, la muñeca toma protagonismo, pero el hilo que la une a Alicia subyace con ella y Oliverio lo siente así, por ello menciona el llanto. ¿Qué función cumple Alicia en esta escena? De alguna forma la niña es la voz de la muñeca, el llanto silencioso de una víctima, el llanto silencioso de Alicia que sufre y siente lo que la muñeca vive. Por tanto, mediante este episodio se instala lo ominoso e incluso lo incestuoso entre los primos. Se puede observar una clara transposición de los sucesos de la muñeca en la niña. Este es el primer indicio, pero persistirá a lo largo del acto de violación y profanación del cuerpo de cera. “Me he trabado con las manos, de modo que aparecen las piernas desnudas con su fresco olor a porcelana, los muslos que encarnados brillan como si estuvieran húmedos y luchó por subir un poco más el vestido, la falda, pasarlo por la cabeza enrulada” (95).

Teniendo en cuenta la descripción que se realiza sobre la muñeca, aparecen rasgos que denotan la búsqueda de lo femenino y de lo real desde la perspectiva de los niños hacia la muñeca. Constantemente se mencionan atributos físicos, “rodilla”, “muslos”, “piernas desnudas”, que, si no existieran los atributos pertinentes a la muñeca como “cera”, perfectamente se podría estar hablando de un cuerpo humano, real, tangible, tibio: “fresco olor”, “muslos húmedos”. La sexualidad se instala desde este momento y no deja lugar a otro filtro en la mirada de los primos. Se constata una violación desde lo físico y la búsqueda desesperada del encuentro sexual, de encontrar aquello que se reprime en el exterior pero que en este caso, en una colectividad de iguales, de primos hermanos, se expone e interconecta entre los varones. Aquí ya no queda lugar para un inocente juego entre primos.

Más adelante en la narración, de nuevo el llanto de Alicia se hace presente, y es interesante observar la figura de Gastón que más allá de ser el líder de la operación comienza a ser descrito con caracteres mucho más violentos:

Gastón le pasa las manos por las piernas. Cerca del suelo se oye a Alicia, que ahora, ha convertido casi inadvertidamente, sin transiciones, el llanto en un lamento suavísimo, que me parece es una canción de tristeza que yo oí una vez en la iglesia. Gastón le pasa y le repasa las manos por las piernas; nadie más se anima a tocarla, sino yo, que he recibido la orden de desvestirla. (95)

La muñeca parece desdibujarse y desaparecer de la escena, si no tuviéramos el preámbulo del párrafo anterior, perfectamente podría considerarse que la violación se realiza explícitamente a Alicia. Allí reside el elemento fantástico y la virtud del texto para dejar entrever cómo la muñeca no es más que el elemento simbólico que da cuenta de la inocencia y la infancia de Alicia. Aun así, el llanto, el lamento de la niña da cuenta de cómo se diluye su niñez mediante cada caricia y prenda en el suelo. “Gastón ya ha empezado a tocarle las piernas. Los demás miran, arrobados” (96). Al comienzo, el resto de los primos, Norberto, Sergio y Diego, se revelan sorprendidos y un tanto impactados por la situación, pero las actitudes que toman al comienzo de la operación muestran el respeto a la autoridad de Gastón, esperan sus órdenes, acompañan silenciosamente sin tomar la iniciativa.

—Es una cera muy brillante y muy pareja—reflexiona Gastón en voz alta— Se la han debido pasar con un pincel, así— y le pasa la mano hacia arriba y hacia abajo, muy suavemente, el dorso y la palma el envés y el derecho las falanges y el monte de Venus, como si sus dedos fueran las dulces hebras de un pincel de pintor acariciando el lienzo la lámina la tela la piel. (96)

El recorrido que toman las manos de Gastón muestra la forma en que se construye su personaje y su liderazgo. Parece que no es la primera vez que realiza esas acciones, que transita esos rumbos por el cuerpo femenino lo que despierta interés y admiración en el narrador. Oliverio compara a su primo con un pintor, con una profesión que requiere delicadeza, suavidad y talento. De alguna manera el tacto de Gastón en esta primera instancia denota todas esas características y muestran el porqué de su liderazgo. La edad de este primo no se le revela al lector, pero entre los primos no deben de superar la edad de doce años, momento clave en el tránsito de la infancia a la adolescencia. De todas maneras, la actitud pasiva y delicada de Gastón no durará mucho más ya que enseguida vuelve a mostrar su veta autoritaria y violenta, incluso hacia sus pares varones que se sorprenden ingenuamente al observar que la muñeca no cuenta con ninguna prenda de vestir debajo del vestido:

—Silencio—grita Gastón. Acomoda un poco más la luz, alrededor los primos nos callamos y él continúa la exploración. Ahora ya ha llegado hasta los muslos. [...] Anda entre las piernas, como un can que ha perdido la huella y repasa va vuelve por los mismos lugares; como un can se agacha y le huele las piernas; después se inclina sobre ella y con

un gesto violento de las manos, le abre las piernas. 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. [...] indiferente a aquello que le está pasando, como si sus piernas no fueran de ella, como si no pertenecieran a su cuerpo. (95)

En este párrafo reside la clave para comprender el vínculo entre Alicia y la muñeca, se explicita de forma evidente cómo aquello que ocurre no le pertenece en verdad a la muñeca. Aquí reside una gran incertidumbre: ¿la muñeca es un simple juguete, un objeto más por descubrir o, por el contrario, los varones y especialmente Gastón, reconocen en la muñeca la imagen de Alicia? La manera en que el líder de los acontecimientos se manifiesta y actúa, así como las sucesivas descripciones de él en relación a un perro, un can hambriento que “olfatea como perro perdido, feroz, violento” (97) con “ojos brillándole como hachas” (103), “me parece un perro que escarba; un animal en cuatro patas desesperado por el hambre que revuelve entre los desperdicios, ensuciándose el hocico, la pelambre, el cuello, las extremidades” (104) muestran un deseo desesperado y anhelante. No considero que Gastón encuentre en la muñeca la imagen específica de Alicia, pero sí se desarrolla una suerte de transposición: todo aquello que le ocurra a la muñeca lo vivirá y lo sentirá Alicia, pero lo que busca Gastón es algo más, es un hambre reprimida y dolorosa que lo lleva a encontrar en la muñeca su propia sexualidad. Olfatea y escarba el cuerpo de la muñeca, el cuerpo de Alicia, a fin de cuentas: el cuerpo femenino en búsqueda de complacer su deseo y su palpito sexual. Es interesante observar lo que plantea Chevalier acerca del símbolo del perro teniendo en cuenta las diversas culturas, ya que, a pesar de relacionar a esta figura con la muerte, también se puede observar que:

[...] el perro sea presentado a menudo como un héroe civilizador, casi siempre señor o conquistador del fuego, e igualmente como antepasado mítico, lo que enriquece su simbolismo con una significación sexual. Por esto los bambara lo comparan a la verga; incluso, por eufemismo, emplean el nombre de perro para designarla. Según Zahan (ZAHB) tal asociación provendría de la analogía que ellos establecen entre la cólera de la verga —la erección— ante la vulva, y el ladrido del perro ante el extranjero; provendría también de «la glotonería sexual del hombre, cuya avidez en este dominio no tiene equivalente más que en el hambre canina» (818). La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, el resultado de un experimento cultural. La violencia opera siempre en el nivel alcanzado por las fuerzas destructivas. [...] Los hombres siempre han destruido y asesinado como si ello fuese algo natural. Su cultura les permite dar forma y estructura a esta potencialidad. El problema no está en el abismo que separa los impulsos oscuros de las promesas culturales, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. (226)

Es así como el varón, encarnado en Gastón y en los demás primos, encuentra sus privilegios y sus acciones desmesuradas sin castigos. A pesar de encontrarse reprimidos en la esfera de lo infantil, encuentran en el mundo adulto y aún más en el mundo sexual, la satisfacción a la vez que descubren y se muestra la brutalidad de su nivel superior frente al cuerpo femenino. Al dar un paso en el mundo adulto-adolescente, Gastón encuentra el camino por donde transitar impunemente porque la sociedad patriarcal lo dispone de esta manera. La clave reside en observar cómo el primo de Oliverio se nutre de estos privilegios y de este camino regocijándose y amedrentando violentamente todo aquello que se interponga en su vía hacia la satisfacción individual: sus primos o Alicia. Todo queda atrás cuando entra en contacto con la cera de la muñeca, con el cuerpo de Alicia, el cuerpo femenino a su disposición tendido y sin barreras visibles: “Los primos, alrededor, observan, anhelantes ansiosos [...] A Diego que sin poder contenerse adelanta una mano para tocar una de esas dos lagunitas rosadas, Gastón le da un duro golpe en los dedos [...] —Hay que hacer una buena incisión rápida y efectiva— explica Gastón” (99).

Lo que ocurre luego de la desnudez visible de la muñeca le suma otra cuestión a la relación violenta entre los cuerpos y la sexualidad. Alicia de aquí en más será olvidada^[6] y quien tendrá protagonismo será la muñeca debido a que la niña desfallece frente a las acciones posteriores. Ambos cuerpos femeninos son relegados a un segundo plano y lo protagónico se construye a través de las acciones de los primos, especialmente de Gastón que, a pesar de verse enfrentado a un cuerpo de cera sin barrera alguna, muestra su disconformidad. La

muñeca, como símbolo de la niñez y la inocencia de Alicia se constituye con los mismos rasgos que ésta posee, pero esto impacta en Gastón y lo conduce a modificar el cuerpo femenino. De aquí en más denominaremos cuerpo femenino englobando tanto a la muñeca como a Alicia. Lo cual se relaciona intrínsecamente con lo postulado por Michel Foucault:

El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. [...] El cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción. (32-33)

Los atributos físicos no son los adecuados para la mirada lasciva que posee Gastón, por lo que este decide, como se mostró en la última cita, realizar una incisión que más tarde se tornarán en tres: dos para cada pecho y una para la vagina. El cuerpo femenino se muestra completamente anidado y la mano masculina lo transforma, a través de la agresión y la alteración violenta en un cuerpo mutilado, pero con rasgos adultos: “Vamos a agrandarle los pezones a la muñeca, que los tiene muy chicos, y así no tiene gracia, según Gastón” (99). Todos contribuyen en la tarea de la operación de los senos del cuerpo femenino, pero es Gastón quien dirige y quien realiza las incisiones pertinentes. “Alicia se ha dormido en un rincón de tanto llorar” (101). Mientras los primos toman pinzas, pintan los pezones y Gastón realiza los cortes, la niña parece desfallecida.

Sin embargo, todos esperamos la otra parte, la fundamental de nuestra operación. La muñeca sigue acostada, los ojos cerrados, las piernas que son como las agujas de un compás bien abiertas sobre la tela blanca de la sabana. Así, con los senos rojos bañados de pintura, parece una bailarina muerta, dos flores caídas ensangrentadas. La operación siguiente es más complicada. (101)

Es interesante observar cómo constantemente se identifica el cuerpo femenino con lo típicamente delicado, fino, suave y bello artísticamente: la danza. De alguna forma se imparten los roles binarios y la muñeca es relegada a la belleza física, pero se necesitó previamente la intervención de la mirada y la mano masculina para poder reconocerla ahora como algo tan hermoso. Igualmente, cabe destacar cómo el rol de transgresor no se limita simplemente a Gastón, sino que, luego de la intervención quirúrgica en la que todos intervienen, el rol parece compartido y ahora todos sufren ese deseo sexual, esa inquietud anhelante de encontrar “eso otro”. “Todos los primos rodeamos a la muñeca y ella sigue con los ojos cerrados las largas pestañas cubriéndole los ojos el pelo verdadero cayéndole a los costados de la cara y allá abajo, en esa zona que no parece pertenecerle, que no parece ser de ella, los primos trabajamos elaboramos fertilizamos” (101).

Se repite la idea de que la muñeca no se encuentra allí y que sus atributos físicos a fin de cuentas no pertenecen a ella; parece susurrarse silenciosamente la voz y el llanto de Alicia, pero nada se dice de la prima. Por otro lado, el concepto de fertilizar, trabajar, esforzarse elaborando, funciona como una antítesis que rodea la operación y la idea que tienen los primos en mente. Además, parece insólito que un puñado de niños tenga el poder y la conciencia de realizar tal acción: fertilizar. Observan de nuevo en el cuerpo femenino una carencia, una añoranza de algo que aún no llegó, desde la niñez la muñeca es vista como algo inacabado que ellos tienen el mandato de finalizar, de completar y literalmente “llenar”.

Sergio y Norberto le sostienen las piernas, bien abiertas y separadas. “A lo mejor hay que atarla si se mueve mucho” ha dicho Gastón [...] “Primero una inyección para dormirla” ordena nuestro cirujano y rápidamente Diego le clava una aguja en la ingle. La aguja un clavo un alfiler. Al aproximarse a la mesa, Sergio ha golpeado la cabecera y al moverse, el aparato del ombligo a resonado. “Mamá, mamá”. Gastón mira la muñeca amenazadoramente. “Vamos a enmudecerla” dice, y le clava el bisturí en medio del abdomen, allí donde un redondel blanco indicaba que ella era sonora. (102)

Estas son las acciones que enmarcan los pasos previos a la violación propiamente dicha. Se construye alrededor de la operación un marco que desafía al lector imponiéndole de nuevo una visión del juego infantil, tomando elementos (“el clavo el alfiler”) que funcionan como otros (inyección). Lo cual se relaciona intrínsecamente con lo que plantea Jackson: “La literatura fantástica transforma lo «real» ... Más que introducir lo nuevo, descubre todo lo que debe permanecer oculto si el mundo ha de ser confortablemente «conocido». Sus efectos siniestros revelan una zona oscura y oclusiva que yace detrás de lo casero (heimlich) y lo propio (heimlich)” (65).

Se transforma lo conocido del juego en algo más, lo cual da un paso hacia lo reprimido por los primos. Al mismo tiempo, se observa un tratamiento a la muñeca por primera vez como si tuviera voluntad propia, como si tuviera la posibilidad de escapar, de moverse, de hablar, de estar despierta mientras todo eso sucede. Es significativo este recurso porque Alicia ya no se menciona en este momento. No hay quien se niegue al juego del doctor, no hay quien llore, no hay quien grite o busque liberarse de esa asfixia opresora. La muñeca logra tomar vida a través del único mecanismo del que dispone: una voz artificial, grita lo único que puede: “Mamá, mamá”, pero esto también se transforma en algo más: dentro del juego Alicia es su mamá.

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. [...] graba un redondel, dibuja una esfera, [...] 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 [...] le miro los ojos, azules y embriagados de brillo, le miró las manos, firmes largas y duras, empecinadas en un movimiento circular que no termina nunca. A su lado, Sergio ha comenzado a jadear [...] por la emoción. (102-103)

El fragmento representa con claridad la violación en sí misma. Además, se muestra la simbología utilizada no sólo para la creación de ese espacio esférico del que carecía la muñeca, sino para la construcción de los atributos que los primos consideraron necesarios para el género de la muñeca. Por otra parte, las características físicas y el disfrute de los primos da cuenta del carácter morboso de los niños, a la par de la satisfacción que sienten al encontrarse con aquello que tanto anhelaron.

Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. [...] También en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo “un” de la palabra unheimlich es la marca de la represión. (Freud 244)

Los primos, siguiendo el planteamiento hecho por el psicoanalista, construyen ese componente ominoso e intentan volver a aquello “antiguo”. Mutilan y recomponen un cuerpo para lograr encontrar algo que no conocen, pero que parecen saber cómo y dónde buscar; a la vez, intentan atravesar y transgredir lo reprimido.

Con un punzón, le ha pedido a Norberto que la cave, que la socave, que la barrene, que deprima la parte de circunferencia que él va labrándole. Norberto toma el punzón y empuja. Empuja bravamente; como un toro que descarga su peso, él se concentra en el fondo del círculo y allí hace fuerza, impulsa, golpetea, arrasa, no desiste. La muñeca está fría, sé que está muriéndose. El círculo que Gastón está dibujándole es como un antro: oscuro, profundo, negro y vacío. [...] La cera cede lentamente, se resquebraja, como una pared, como un cuadro. Más abajo de la cera hay un revestimiento de cartón. ¿Qué reviste? El vacío, el vacío, el agujero vacío de la muñeca de Alicia. (103)

Esta travesía colectiva de los primos le otorga el lugar un poco protagonista a dos de los primos de Oliverio, por un lado Sergio, quien fue el enfermero que asistió continuamente a Gastón, y por otro lado Norberto. Éste último es construido con una imagen bastante desgarradora y violenta, es él quien literalmente araña el

vientre de la muñeca y con cada veta eliminada crea y fertiliza el vacío. Contundentemente se trae la idea de que la muñeca no posee nada, carece de aquello que ellos buscan y en lugar de salir a buscarlo en la vida real, el ámbito y el espacio en el que se encuentran, los propulsa a construirlo ellos mismos. Es interesante observar con qué se compara a Norberto. La figura del toro, según lo postulado por Chevalier construye tres pilares fundamentales de lo masculino: potencia, sexualidad y primitivismo:

El toro evoca la idea de potencia y de fogosidad irresistible, el macho impetuoso, y también el terrible Minotauro, guardián del laberinto. [...] En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia. [...] Asimilada al ardor cósmico, es el calor que anima todo lo vivo. El toro Indra es la fuerza calurosa y fertilizante. Está ligado al complejo simbólico de la fecundidad: cuerno, cielo, agua, rayo, lluvia, etc. [...] En la simbólica analítica de Jung, el sacrificio del toro «representa el deseo de una vida del espíritu, que permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones animales primitivas y que, tras una ceremonia de iniciación, le daría la paz» (JUNS, 148). El toro es la fuerza incontrolada sobre la cual una persona evolucionada tiende a ejercer su dominio. (1001-1005)

Teniendo en cuenta lo postulado por este autor, Norberto simbólicamente estaría fertilizando el cuerpo femenino. Un personaje que podría estar relegado a un ámbito secundario se sustrae y eleva, es el personaje elegido que representa tanto lo viril como las pasiones primitivas. Allí reside el hilo que vincula fuertemente a los tres primos que parecen tener mayor experiencia, aunque no sea así. Desde la niñez se constituyen como individuos contundentes para el sistema patriarcal, que le son funcionales desde los primeros pasos que dan hacia la madurez sexual. Tampoco hay que olvidar que, en medio de la operación fertilizadora y la construcción de la virilidad masculina, se menciona al pasar, pero no inocentemente la figura de Alicia. No es simplemente el vacío de la muñeca, se especifica que ese vacío, como consecuencia, pertenece a Alicia.

Ahora Gastón emplea también un largo y grueso clavo. [...] El clavo se entierra, rompe, raja, abrocha, destroza, descascara, criba, jironea, el clavo desgarrá. A ratos, sin soltar el clavo ni el bisturí, baja los ojos y mira lo que hace. Mira lo que hacen sus manos, mira lo que hace su dedo, que se ha metido en el agujero semiabierto y hurga adentro, el vacío la oquedad, la espesura negra. (103-104)

Luego de este momento, de hurgar en busca de aquello que tanto anhelan pero que acaban de construir, se enfrentan a la inocencia de Diego y de Alicia. El primero, que constantemente pregunta desde el margen de la situación lo que hay dentro de la muñeca, insiste tres veces hasta que se asoma al agujero, se acerca con sigilo y devoción, pero lo que encuentra no parece ser lo que tanto han buscado: solo vacío, solo negrura. Por otra parte, Alicia, en medio de esa situación tan penosa, se encuentra dormida, como si la inyección que le dieron a la muñeca hubiera hecho efecto en ella: “Yo miro a Alicia, que, con un dedo, medio metido en la boca, continúa dormida” (104). Luego de tanto destrozo parece continuar con un gesto de inocencia y serenidad, ajena a lo que ocurre en el atilillo.

Entre tanta acción y operación, los primos, para sorpresa del lector, encarnan una actitud mucho más delicada y espiritual. Contrariamente a lo que se venía observando por parte de los personajes, se deja de lado lo primitivo, lo físico y lo instintivo, los primos no buscan más. No hay más violencia:

Todos los primos nos acercamos como en procesión hasta el altar donde la doncella muerta desflorada reposa. Cada uno de nosotros porta una ofrenda para su flor perdida, una ofrenda para su vacío inolvidable [...] Como celebrantes de un oficio sagrado, solemne, inaugural [...] como sacerdotes y místicos piadosos que asisten al rito puntuales y augustos nos acercamos a la muñeca partida. (105-106)

Con este fragmento y los dos hechos que ocurren posteriormente a la violación, los tributos y el entierro, se choca crudamente con lo acontecido. Se da cuenta de la actitud de los personajes y de ese carácter devoto que rompe con el esquema de lo primitivo. Le otorga un nivel superior, a la vez que contribuye a la aparición

de lo ominoso en el relato. De un juego de niños a una violación y mutilación, hasta llegar a un ritual fúnebre. El velorio de la muñeca de Alicia. La muerte de la inocencia de Alicia. Una Alicia a la que no se nombra más.

Cada uno de los primos le regala un objeto muy querido o necesitado a ese vacío negro y duro que era el hueco creado por ellos mismos en el vientre de la muñeca. Cada uno la fertiliza a su manera, dándole su toque personal, para luego culminar y rematar el capítulo con un simple enunciado que enmarca el entierro de la muñeca con todos los regalos dentro.

Cabe rescatar la ofrenda de cada uno de los primos, ya que de esta manera el narrador describe un poco más el carácter y la personalidad de todos los participantes de la operación.

Abre la marcha Norberto [...] se aproxima lleno de dignidad. Cuando llega al borde de la mesa, se inclina sobre la sábana blanca del desposorio y coloca las dos flores a los costados de la doncella muerta. Después, con la misma lentitud, introduce en el óvalo recién abierto, la llave de una puerta, un pedazo de tela, un lápiz de punta fina, y tapa el agujero con un trozo de algodón. (106)

Todos, de distintas formas, intentan reconstruir su obra maestra o quizás incluso sacralizar el acto a través de las acciones llenas de delicadeza mediante las flores y el término “doncella”. En Norberto se reúnen distintos elementos que construyen indudablemente una figura fálica y masculina del primo a través del “lápiz de punta fina” y “la llave”. Aún más, este último elemento se puede tomar como la llave que abrió la puerta de ese vacío, la llave que destruyó y fermentó la oscuridad dentro de la muñeca.

El próximo soy yo. Me acercó con sigilo [...] He recogido jazmines del patio, un lindo atado de jazmines, y se los colocó en la frente a la muñeca. Le arregló un poco los rulos de pelo verdadero, que los tenía alborotados, le acarició un poco las mejillas heladas y trato de recordar sus ojos. Después, descubro el hueco, allá en el vientre [...] introduzco en él, serenamente, con decisión y dulzura, una bolita transparente que refleja en su circunferencia todo objeto que se mire, una ramita de laurel blanco, fina y crepuscular, un poco de tabaco, del que mi madre conserva como recuerdo de mi padre y una moneda antigua. (106)

Oliverio posee una impronta quizás un poco alejada de las actitudes de la tríada de primos mayores y un poco más cerca de lo que se expone a través de las preguntas y las actitudes de Diego. Debemos reconocer en él aún al niño que observa a su familia y que intenta ofrecer al lector una perspectiva inocente e inexperta. Esto se muestra en su trato con el cuerpo femenino, la delicadeza y el detalle impregnan sus acciones y se muestra con “decisión y dulzura” por un lado, cierta ignorancia del acontecimiento reciente o quizás no con la carga sexualizada que aportan los demás primos; y por otro lado, cierta espiritualidad mediante sus ofrendas. No debemos dejar pasar que “el laurel, como todas las plantas de hoja perenne, se refiere al simbolismo de la inmortalidad” (Chevalier 630). De esta manera, Oliverio aporta lo que tiene que ver con el alma y el espíritu de la muñeca así como el poder con el símbolo de la moneda.

Gastón, que es el tercero, ha complicado un poco las cosas. Ha traído un poco de agua tibia en un vaso “para que se parezca más al natural” y se la ha introducido por el agujero a la muñeca. Dentro de su vientre, todas las cosas se han de mojar. [...] Norberto ha protestado un poco, “Se pudrirá” dice; yo me quedo contento porque pienso en la semilla que le introduje, que con el agua a lo mejor germina y le nace una planta allí mismo donde sólo había vacío. [...] Pero Gastón ha hallado gran placer en mojarla adentro. (106-107)

Si Oliverio cargaba y llenaba a la muñeca de espiritualidad, Gastón no iba a transformar sus actitudes en el último momento que tuvo de intimidad con el cuerpo femenino, el líder la cargaría y la llenaría del líquido capaz de dar vida. Gastón muestra abiertamente su búsqueda sexual reprimida y mediante el agua, símbolo

de la vida, de la fertilización y de la abundancia expone cuál fue su objetivo a través del juego infantil: la satisfacción masculina y la reproducción. En un nivel metafórico elevado, se puede tomar el agua que Gastón vierte dentro del agujero del cuerpo femenino como aquello que la humedece, símbolo de la satisfacción femenina, pero también aquello que la fecunda. Esto último solo se logra a través de la cooperación colectiva de los primos, ya que germinará una semilla que Oliverio puso en el vientre de la muñeca. Por lo tanto, la generalidad de los primos buscaba precisamente fecundar en el hueco yermo que ellos mismos habían construido.

Sergio [...] como un ladrón, como si no le correspondiera visitarla, y mientras los demás lo mirábamos, la llenó de piedras. De duras piedras que trajo del fondo de la casa. Eran piedras más bien chicas, pero puntiagudas y sólidas, de granito. Le metió tantas como pudo, hasta que Gastón le dio en las manos y le dijo que dejara lugar para los otros. [...] El último en su turno era Diego. Diego se acercó con sigilo, desconfiado. Le tiene miedo a la noche, a la oscuridad y a estar sólo. Por eso no estaba muy a gusto en ese momento. [...] Diego auscultó serena, reposadamente la oquedad, después de lo cual sumergió en la hondura a su pescado favorito. Era un pescadito rojo, alargado y bonito que él quería tanto. (107)

Por último, las actitudes de Sergio y de Diego se relacionan en una simbiosis opuesta que estimula la antítesis entre Gastón y Oliverio. Sergio se muestra con culpa, reconociendo que no le corresponde hacer aquella tarea a la que se dedicaron todos los primos; por el otro lado, Diego se acerca con desconfianza porque también reconoce que aquello es algo prohibido. De todas maneras, la ofrenda de Sergio y la de Diego muestran un vínculo con la vida y con la posición de Oliverio. Más allá de que este último no muestre arrepentimiento e ignore quizás lo ocurrido, es significativo que él se avoque a la vida espiritual, Sergio y Diego caminan a través de esta vía. Ya que “Las piedras preciosas son símbolo de una transmutación de lo opaco en translúcido y, en un sentido espiritual, de las tinieblas en luz, de la imperfección en perfección” (Chevalier 833). Igualmente, Diego, a través de una simbología pragmática y cristalina, se postula como un personaje honesto y curioso, aunque ofrece lo más querido por él. Ofrece lo mejor de sí mismo y es el único que ofrenda la vida literalmente. Da su corazón inocentemente como el niño que es y le regala al cuerpo femenino la vida en movimiento.

Se podría considerar que Gastón también transita este camino de vida espiritual que redime sus acciones anteriores gracias a la carga espiritual y vital que posee el agua, pero tanta carga sexual y reprimida no hace más que eliminar cualquier trazo de consideración por el otro; no se puede respaldar el concepto de empatía en Gastón ya que carece completamente de él.

Empastamos el óvalo de la muñeca con un engrudo que Sergio había fabricado, lo cerramos nuevamente (aunque ahora había perdido su color natural y se le notaban algunas estrías) y envolviéndola en la sábana sobre la cual había estado todo el tiempo, la metimos en una caja de cartón, para enterrarla en el patio, al costado de las losas y las flores. (107)

CONCLUSIONES

¿Cuál es la razón de ser de esta violación y mutilación del cuerpo femenino? Nunca se encuentra un motivo específico, pero es imprescindible sumarle a esto el hecho de que en este relato se ofrece esta circunstancia a través de un simple juego de niños. La simpleza parece desaparecer a lo largo de la narración, pero podemos considerar este juego infantil como un reflejo de la propia sociedad. Teniendo en cuenta el contexto social e histórico de Cristina Peri Rossi en 1969, es indudable que la sociedad patriarcal y machista estaba instalada desde las raíces de la infancia más inocente. Este relato da cuenta de ello, muestra cómo los niños y la imitación

de los grandes está instalada en todas las culturas tal y como Alicia tomaba un papel y fumaba como su tía Alejandra. Así se comporta este colectivo de primos infanto-pre-adolescentes que se ven constantemente reprimidos sexualmente y vuelcan en el cuerpo femenino, en la muñeca y en Alicia, toda la violencia y el poder masculino, y que derivan en el miedo femenino, la sumisión y la mutilación emocional y física.

De alguna manera, la crudeza de este relato le muestra al lector de qué forma los niños reciben y se nutren de los mensajes subliminales que constantemente se les envían y explotan en su mundo, en su juego, cargando ese pequeño momento familiar y conocido de algo que no se pueden librar tan fácilmente: la violencia machista y el poder patriarcal.

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus, 1971.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas Vol. xvii*. Traducido por José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 215-51.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Traducido por Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Peri Rossi, Cristina. *El libro de mis primos*. Montevideo: Marcha, 1969.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada, 2006.

NOTAS

[1] Tanto si se trata de erotismo puro (amor- pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llamamos vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuando la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une. (Bataille 28)

[2] Lo fantástico problematiza la representación de lo "real" ya sea en términos de competencia lingüística o de elaboración de versiones monísticas del tiempo, espacio o personajes "reales". (Jackson 84)

[3] La fragmentación de la personalidad en el fantasy deforma el lenguaje "realista" de seres unificados y racionales. El sujeto se vuelve excéntrico, heterogéneo; se despliega en toda clase de contradicciones y (im) posibilidades. "La narrativa fantástica constituye un discurso descentrado del sujeto" (Bessiere). Los textos fantásticos que tratan de negar o disolver las prácticas significantes dominantes, en especial la representación del "personaje", se vuelve, desde esta perspectiva, profundamente perturbadores (Jackson 89-90).

[4] La cultura impone a los hombres nuevas cargas. La primera fuente de sufrimiento ha sido siempre el cuerpo propio, continuamente amenazado por el dolor, la decadencia y la enfermedad (Sofsky 214).

[5] Una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. [...] Hay que admitir que este poder se ejerce más que se posee, que no es el "privilegio" adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes "no lo tienen"; los invade, pasa por ellos y a través de ellos. (33)

[6] Alicia lloriquea, se va a su rincón; se sienta en el suelo, justo detrás de la papelera donde yo eché el vestido; lo encuentra y al encontrarlo, se pone a llorar más fuerte; pero como no quiere que Gastón la oiga, lloriquea mordiendo la punta del vestido de la muñeca que la espera desnuda, los ojos cerrados, la cabeza inclinada hacia la ventana, las piernas desmesuradamente abiertas, como un compás violado, vulnerado, desarticulados sus miembros. (99)

[7] En nuestras sociedades, hay que situar los sistemas punitivos en cierta “economía política” del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos “suaves” que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo del que se trata– del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión. (Foucault 32)