

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“La construcción polifacética de identidades en
La nave de los locos de
Cristina Peri Rossi”

verfasst von / submitted by

Stephanie Rainer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

"ALL KINDS OF PEOPLE ARE ON BOARD.
MAYBE YOU EVEN FIND YOURSELF."
(SHIP OF FOOLS, 1965)

Mi gratitud a todos los que me han apoyado, motivado e inspirado durante este viaje personal.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN	3
TEMA DE LA INVESTIGACIÓN Y MÉTODO.....	4
1 MARCO TEÓRICO	5
1.1 POSCOLONIALISMO: OPRESOR Y OPRIMIDO	5
1.2 LA NACIÓN: NOSOTROS (LO NUESTRO) Y ELLOS (LO OTRO).....	8
1.3 CONCEPTO DE LA IDENTIDAD POSMODERNA.....	10
1.3.1 IDENTIDAD EXILIADA (MARGINADA E HÍBRIDA)	12
1.3.2 REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD (EXILIADA) EN LA LITERATURA	19
1.4 CONCEPTO DE LA <i>HETEROTOPÍA</i> (FOUCAULT) Y DEL <i>NO-LUGAR</i> (AUGÉ).....	22
1.5 MÉTODOS	24
1.5.1 GENETTE: <i>NARRATOLOGÍA</i>	25
1.5.2 FORSTER: <i>PERSONAJES PLANOS Y REDONDOS</i>	26
1.5.3 ISER: <i>ESPACIOS EN BLANCO</i>	27
2 PANORAMA HISTÓRICO Y LITERARIO: URUGUAY	28
2.1 URUGUAY EN EL SIGLO XX.....	28
2.2 LA LITERATURA DEL URUGUAY DEL SIGLO XX.....	30
3 CRISTINA PERI ROSSI.....	34
3.1 DATOS BIOGRÁFICOS	34
3.2 CRISTINA PERI ROSSI, ESCRITORA.....	38
3.3 EL CONCEPTO DE LA IDENTIDAD EXILIADA PERIROSIANA.....	44
4 ANÁLISIS DE <i>LA NAVE DE LOS LOCOS</i>	48
4.1 IDENTIDAD Y GÉNERO DE LA OBRA	49
4.1.1 INTERTEXTUALIDAD Y INTERMEDIALIDAD	56
4.1.1.1 METANARRACIÓN: “ <i>EL TAPIZ DE LA CREACIÓN</i> ” (EL TAPIZ DE GERONA)	60
4.1.1.2 TRANSCENDENTES TEXTUALES: PERSONAJES, OBRAS LITERARIAS, CANCIONES Y ARTE	62
4.2 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES: ESCENIFICACIÓN DE LAS IDENTIDADES	63
4.2.1 NARRADOR	66
4.2.2 EQUIS.....	69
4.2.3 VERCINGETÓRIX	78
4.2.4 MORRIS.....	80
4.2.5 GRACIELA.....	83
4.2.6 KATE.....	85
4.2.7 EVA.....	86
4.2.8 LUCÍA	87

4.3	ESCENIFICACIÓN DEL ESPACIO	90
5	CONCLUSIÓN.....	95
5.1	ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LA OBRA.....	95
5.2	ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES	96
5.3	ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LOS ESPACIOS.....	99
6	RESUMEN EN ALEMÁN / ZUSAMMENFASSUNG	101
7	BIBLIOGRAFÍA	104
7.1	RECURSOS ADICIONALES.....	111

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de la literatura latinoamericana, es muy probable que salga a colación el *Realismo Mágico* y la *Literatura del Boom*. Es previsible que se hable de grandes escritores como BORGES o BOLAÑO, CORTÁZAR, GARCÍA MÁRQUEZ, NERUDA, PAZ o VARGAS LLOSA y, solo tal vez, se nombre también la autora GABRIELA MISTRAL, la única mujer latinoamericana galardonada con el *Premio Nobel de Literatura* (1945). Esto podría explicar el hecho de que, a nivel mundial, se estudie la literatura de las grandes potencias literarias como Argentina, Chile o México aunque, sobre todo, la producción literaria escrita por la mano masculina.

Este trabajo intenta acercar a una gran autora, proveniente de un país demasiadas veces pasado por alto, siempre a la sombra de su vecino hermano mayor. Es importante, y hoy en día más que nunca, conceder importancia a los países pequeños y sus bienes culturales, evitando dejarse cegar por la masiva producción de los países más grandes y de los nombres hegemónicos del entorno para crear un ámbito literario al margen de las jerarquías socioculturales establecidas. Por lo tanto, este trabajo es un intento de arrojar luz sobre un fragmento de la ingente labor de una autora que no solamente destaca por su talento y compromiso con la literatura, sino también por su ingenio, generosidad, arraigo (aun en tierra ajena), humor y simpatía. Es un intento de ampliar el enfoque literario latinoamericano para reivindicar a una autora que merece contarse entre las grandes plumas de Sudamérica y no quedar en el olvido: la uruguaya CRISTINA PERI ROSSI.

Peri Rossi creció como autora durante las décadas del *boom* en Montevideo entre los grandes escritores masculinos recordados hasta hoy, destacando en particular por su obra poética. Sin embargo, estos eran tiempos políticamente difíciles en el Cono Sur, en plena crisis económica, con disturbios y enfrentamientos callejeros, una época marcada por los regímenes totalitarios que emergieron en los países que rodean al pequeño Uruguay. PERI ROSSI se vio obligada a exiliarse del régimen militar uruguayo y se instaló en Barcelona. A pesar de ello, la autora nunca ha pretendido representar el papel de *escritora del exilio*, sino que siempre se sintió parte de la *literatura universal*. Su obra resulta difícil de clasificar ya que reniega de las normas y las convenciones comunes de la literatura tradicional y, al mismo tiempo, rehúsa la asunción de una identidad propia determinada. Esta actitud también se ve reflejada en *La nave de los locos* (1984), obra elogiada y estudiada analiza-

da en este trabajo. En ella se conjugan elementos del poder masculino y de opresión de lo femenino, tal como la represión política y la *condición del exilio*, facetas ambas del extranjero en sus *viajes perpetuos* sin destino, sin hogar y sin papeles. Los episodios están compuestos en forma de fragmentos cortos, como si se tratara de un *collage* cuyo contenido solamente se muestra al lector atento y paciente, aquel lector capaz de observar y entender la densidad lingüística propuesta por la autora. Se trata de un lenguaje que abre cada vez más puertas que dan acceso al juego perirossiano. La autora llega a crear con pocas palabras los diversos mundos y espacios y los polifacéticos personajes que se analizan a continuación.

En el primer capítulo de este trabajo se concreta el marco teórico desde el que se aborda el tema de la identidad. Se deduce de la teoría del poscolonialismo la idea del concepto del opresor y del oprimido, así como la interacción de fuerzas surgida entre ambos, que se concreta en la construcción de lo propio (*nuestro*) y lo diferente (*otro*). Continúa acercándose a la *identidad posmoderna*, su formación y su carácter múltiple y fragmentario, aplicado a las *identidades exiliadas* como productos de la posmodernidad, tal como especifica en las diferentes variantes del exilio inferidas de la producción de literatos exiliados que tratan el tema. Para poder aproximarse aún más a la representación del espacio del exilio, se presentan asimismo los conceptos de la *heterotopía* de MICHEL FOUCAULT y el *no-lugar* de MARC AUGÉ. Metodológicamente, se recurre a la narratología según GÉRARD GENETTE para desentrañar los diferentes niveles discursivos del texto. Además, los distintos grados de profundidad de los personajes aconseja su análisis según el modelo de personajes *planos* y *redondos* de EDWARD MORGAN FORSTER. Asimismo, se hace una lectura de los *espacios en blanco* según WOLFGANG ISER para acercarse a los múltiples pasajes que insinúan eventos históricos o ciertas experiencias o situaciones sin llegar concretarlos. El segundo capítulo ofrece una sucinta revisión del panorama histórico y literario del Uruguay del siglo XX hasta el comienzo del régimen autoritario en 1974, imprescindible para poder contextualizar adecuadamente a la autora como a su producción. El capítulo tercero se centra en PERI ROSSI, presentando su biografía y sus particularidades estilísticas, así como su concepción de la escritura y la identidad exilada. Este capítulo se basa en gran parte en una entrevista de PARIZAD TAMARA DEJBORD con la uruguaya. Seguidamente, en el capítulo cuarto se aplican la teoría y los métodos vistos a la obra, dividiéndola en un análisis del texto en su forma, en su género, en sus aspectos retóricos, así como de los espacios expuestos. Finalmente, se exponen las conclusiones en el capítulo quinto.

A continuación se expone el panorama sobre el estado actual de la investigación sobre el tema de este trabajo, se concreta el tema de la investigación y se justifican los métodos elegidos.

ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

LUCÍA INVERNIZZI SANTA CRUZ (Chile), en su artículo “Entre el Tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la Creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos*” (1987), investigó en profundidad la relación del discurso descriptivo sobre el tapiz y otros discursos intercalados y el discurso del primer nivel narrativo, así como con su viajero protagonista, Equis, con los que la autora enfrenta el mundo paradisíaco del tapiz con el dolor terrenal del hombre caído y los personajes marginados. También destaca la metáfora del palimpsesto para la lectura debajo del primer plano. GABRIELA MORA (Chile) propone la idea del rizoma para la lectura en su artículo “Peri Rossi: *La nave de los locos* y la búsqueda de la armonía” (1988) que rompe la superficie narrativa de repente surgiendo desde un lugar escondido en momentos inesperados. Así salen a la luz los diferentes discursos que intentan desordenar la narración o, mejor dicho, el *esquema* de lo tradicional. Se argumenta, además, que se estabiliza el desorden por medio del contexto simétrico del tapiz de la Creación con que se normaliza la imagen del mundo narrado. LEAH FONDER-SOLANO (EE.UU.), se enfoca en su artículo “Erotismo, actuación y la construcción de identidad: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi” (2003) en el papel de la mujer en la obra, en particular personaje de Lucía, importantísimo para el desarrollo de Equis. FONDER-SOLANO arguye que la novela no solamente critica la economía del género sexual, sino todo el sistema binario que parece gobernar nuestra sociedad. El artículo “El doble vínculo como imagen de mundo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi” (2017) no solamente es actual, sino que también se acerca al texto desde un punto de vista novedoso: la psiquiatría. Los autores CRISTIAN CISTERNAS AMPUERO y PATRICIA VALENZUELA TAPIA (Chile), se basan en el concepto de *doble vínculo* (*Double Bind Theory*) fundamentado en la idea de que dos enunciados diferentes entran en conflicto, por lo cual el receptor se enfrenta a un problema. Siguen, así, a Equis dentro de las discrepancias del texto narrado con la propuesta de clasificar al narrador según tres categorías. De gran utilidad han resultado las monografías *Exilerfahrung und Literatur. Lateinamerikanische Autoren in Spanien* (1990) de PETRA SCHUMM (Alemania) y *Cristina Peri Rossi: Escritora del Exilio* (1998) de PARIZAD TAMARA DEJBORD (EE.UU.). Mientras que SCHUMM describe detalla-

damente la realidad del exilio de cuatro autores latinoamericanos en España, DEJBORD, profundiza en el tema del exilio en la obra de PERI ROSSI, ofreciendo extensos datos biográficos de PERI ROSSI como apéndice del libro a partir de una entrevista que ella mismo realizó con la autora en 1993 en Washington D. C. El artículo “Indefinición sexual y disciplinamiento de un personaje Equis” (2012a) que se acerca al protagonista Equis y su identidad sexual binaria fue publicado por JUAN CID HIDALGO (Chile). Este señala aquí la importancia de las mujeres de la novela que (trans)forman al protagonista, empujándolo y guiándolo en su desarrollo identitario.

TEMA DE LA INVESTIGACIÓN Y MÉTODO

La idea es aproximarse lo más posible al texto desde un ángulo formal y trabajar con el contenido entre las dos tapas del libro físico para evitar en la medida de lo posible llegar a conclusiones demasiado subjetivas. Sin embargo, después de un primer análisis, se amplían las miras para alcanzar una posible conclusión sobre contenido, estableciendo una correlación entre los datos biográficos de CRISTINA PERI ROSSI y el marco histórico en que ella vivió y escribió *La nave de los locos*. De este modo, se muestran las identidades polifacéticas creadas. Se estudia así

- a) la identidad de la obra misma,
- b) la identidad de los personajes representados, así como
- c) la identidad de los espacios construidos

bajo la hipótesis de la imposibilidad de asignar una identidad determinada en los tres casos, lo que abriría un abanico de variantes interpretativas de la lectura. Por este motivo, la instancia narrativa como *creador divino* de su mundo narrado, al igual que las capacidades intelectuales del lector, desempeñan un papel protagonista en el análisis y comprensión del texto.

Para alcanzar su meta, este trabajo recurre a una combinación de diversos métodos de la crítica literaria. En particular, se basa en una lectura profunda, considerando lo propuesto por GENETTE para conseguir una división de los elementos narratológicos que facilite su examen objetivo. Asimismo, se analizan y clasifican los personajes del mundo narrado persiguiendo un *close-reading* y una categorización según el concepto de personajes *planos* y *redondos* de FORSTER. También los *espacios en blanco* de ISER resultan de gran utilidad, ya que el texto crea múltiples vacíos que deben ser rellenados.

1 MARCO TEÓRICO

1.1 POSCOLONIALISMO: OPRESOR Y OPRIMIDO

La *identidad* es un concepto muy versátil por su naturaleza híbrida que se (re)construye constantemente dentro de un individuo en una interdependencia con su entorno, como un tipo de ajuste entre el mundo interno y externo, es decir, entre el *yo* y el *otro*. Dentro de esa situación comunicativa, se establece un marco de referencia subjetivo, válido en el contexto sociocultural de ese *yo* que se pone en acción en presencia física de ese *otro* para interpretar y categorizar cada acción social y las experiencias vividas. Según este marco, que funciona como un indicador de la aceptabilidad de un comportamiento, el individuo decide, p. ej., en una situación de primer contacto social con otra persona, si saluda dándose con un apretón de manos —y de ser así, con cuánta fuerza—, si lo hace con uno, dos o tres besos en la mejilla o, incluso, con un besamanos, si se inclina hacia la persona o, solamente, muestra un simple saludo asintiendo la cabeza, si mira a los ojos o no, etc. Por consiguiente, la identidad se relaciona estrechamente con los términos *alteridad* y *extrañeza*, ya que son justamente estas situaciones de discrepancia o irritación (p. ej., uno quiere saludar al *otro* con tres besos y el *otro* esperaba solamente uno o un leve apretón de manos), o circunstancias tan desconocidas para el individuo que no sabe cómo afrontarlas dado que carece de una experiencia previa a la que pueda recurrir. Volviendo al ejemplo anterior del saludo, la situación puede ser muy conflictiva para algunas mujeres inmigrantes musulmanas en Occidente, ya que dependiendo de la intensidad de sus creencias o de la presión social, no les está permitido contacto físico alguno con un varón desconocido. Puede que este tipo de experiencia todavía no exista en su memoria individual ni colectiva, por lo cual no pueden recurrir al esquema de *cómo saludar adecuadamente* según su marco de referencia local.¹ *Identidad*, por estos motivos, se representa como un ente variado, rico en matices y siempre único, determinado por numerosos parámetros como la biografía familiar, la clase económica, el entorno social, la educación, el género y el sexo, así como las preferencias individuales u otros. De ahí que la *identidad individual* establezca una cierta dirección para la *identidad colectiva* que determina en último término la cultura local. Sin embargo, siempre se tiene que considerar el poder de los más influyentes y

¹ Los ejemplos dados están extremadamente simplificados y no pretenden ser entendidos como generalizaciones ni reforzar estereotipos. Se intenta explicar de forma simple cómo funciona el sistema referencial sin entrar en detalle en el contexto.

ricos dentro de una cultura² dada que, en cierta manera, definen varios parámetros determinantes de construcción identitaria del individuo como el sistema educativo. Los poderosos influyen también sobre la actuación de la política con respecto a cuestiones culturales o artísticas, en tanto que deciden a quién o qué subvencionar, a quién apoyar y a quién no, y por qué. Así, puede derivarse una leve relación de opresor y oprimido no solamente en un sistema poscolonial, sino también en cualquier democracia capitalista. No obstante, la desproporción de poderes es aún más visible en sistemas totalitarios, donde los oprimidos son los propios ciudadanos (cf. SANDRINI 2010: 260).

La palabra clave del discurso poscolonial es la *hibridad* como atributo de las culturas modernas de las antiguas colonias, en tanto que son en gran medida resultado de la fuerte influencia de la opresión y explotación, cuyas profundas huellas no se han borrado ni el ámbito colectivo ni en el individual. Por este motivo, la hibridad refleja la forma de ser de los individuos, quienes han aprendido a actuar dentro de su entorno (familia, grupo, tribu, etc.), pero también han adquirido esquemas y técnicas de comunicación con las que consiguen vivir dentro el grupo de los intrusos opresores que, con el tiempo, se mezclaron con los *nativos* (cf. LUKAS 2010: 179). El discurso poscolonial intenta deconstruir el *eurocentrismo*, aunque, paradójicamente, recurre a paradigmas del *conocimiento* occidental. De esta manera, a fin de cuentas, el eurocentrismo ha llegado a imponerse en el discurso académico: para poder trabajar con los discursos poscoloniales, se necesitan herramientas occidentales que permitan hacer descripciones y evaluaciones adecuadas. Más específicamente, para un análisis literario desde una perspectiva poscolonial, hay que recurrir a las categorías ideadas en la cultura occidental, como el *narrador*, el *lector*, etc., que permiten la descripción de ciertos conceptos concretos. No obstante, estas categorías se han ampliado también por el discurso poscolonial como, p. ej., por la ya mencionada hibridad, pero también por el *mimetismo* que representa una especie de camuflaje social por medio del comportamiento ajeno o prestado de otro grupo para lograr la aceptación y valoración dentro de este, aunque no significa que sean modos de actuar apropiados firmemente en la identidad. El mimetismo, se revela en la manera de vestir, las interacciones personales, la lengua hablada, incluyendo los gestos propios, las jerarquías familiares y sociales, el modo de vivir, etc. De esta manera, se hace posible para los oprimidos participar en el mundo y el discurso de los opresores y poderosos, aunque el camino hacia la igualdad entre los

² Aquí el término *cultura* puede ser entendido como un sinónimo para *nación* en un contexto simplificado, aunque el término *cultura* en realidad es un ente mucho más amplio que cruza a veces fronteras territoriales.

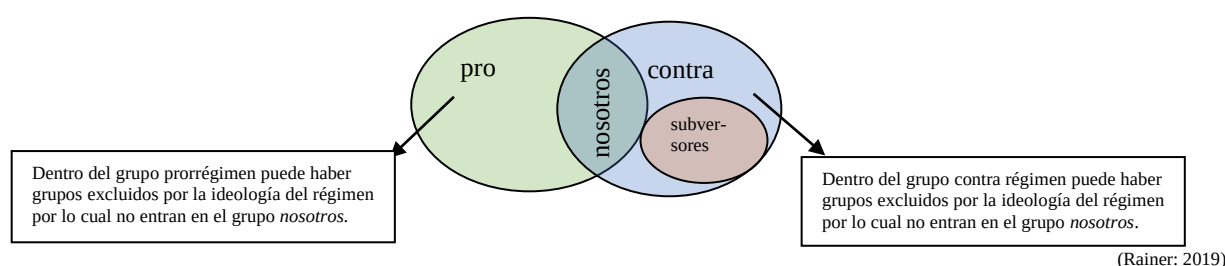
opresores —normalmente blancos y europeos— y los oprimidos —normalmente negros y africanos, o indígenas y americanos³—, aún no se ha logrado por completo. En consecuencia, una gran parte de lo que se llama hoy en día “literatura universal”, puede considerarse como parte del discurso de poder, ya que la mayoría de las obras que la componen están escritas por miembros o descendientes de la estructura opresora y no de los oprimidos. Sin embargo, la *complicidad con el sistema opresor* no implica necesariamente el abuso de los privilegios. Tardó años en desarrollarse la conciencia que se tiene hoy en día del poder y de los privilegios blanco-europeos sobre las demás culturas. Fue justamente por estos privilegios por los cuales los estudios literarios poscoloniales se han vuelto tan interesantes, ya que se ocupan de bienes culturales en los que inconscientemente fueron grabados los mecanismos de la colonización, donde se ven reflejadas las prácticas retóricas de la opresión, el paternalismo impuesto a la cultura local y la apropiación cultural por parte de los representantes del poder colonial (cf. ibíd.: 177).

Para poder utilizar la teoría del poscolonialismo en este trabajo como modelo conceptual, se propone ampliar y reorganizar, esto es, renombrar algunos elementos del concepto para utilizarlos en el contexto del exilio. *Colonizar* debe entenderse en el sentido de ‘apoderarse de algo’, pero no de tierras ultramarinas, sino de los espacios de los grupos minoritarios nacionales o socialmente marginados dentro del mismo país. El *conquistador* (el opresor), representa el poder político, es decir, el Gobierno. Los ciudadanos pueden estar a favor de este gobierno (miembros de las fuerzas opresoras), o en contra del gobierno (miembros de las fuerzas oprimidas). Dentro de este último grupo, destaca un subconjunto subversivo que resiste al conquistador. En todos los grupos y subgrupos mencionados, puede haber además grupos marginados⁴ por parte de la ideología impuesta por el poder, creando un estereotipo de las características nacionales con las que debe identificarse quien sea parte de *nosotros*. Todo individuo que no se ajuste a esa selección artificial del *nosotros*, incluso siendo del grupo prorrégimen, pasa a formar parte de los *otros*, es decir, a ser un elemento indeseable. Consecuentemente, no se propone una convivencia de todos los habitantes de la región en cuestión, sino que se plantea una exclusión sin posible retorno. Algunos de

³ Naturalmente existen más constelaciones de opresores/oprimidos en todo el mundo.

⁴ Hay que mencionar que también en el grupo conforme con ciertas ideologías políticas (de los opresores) puede haber personas que, al fin y acabo, van a ser marginadas y excluidas. Hubo judíos alemanes que apoyaron al inicio a HITLER y su idea de una gran Alemania y, también, volviendo a un acontecimiento más actual, hubo homosexuales que dieron su apoyo a BOLSONARO, quien, tras ser elegido presidente de Brasil en octubre de 2018, emprendió políticas homofóbicas.

esos oprimidos y marginados se exilian y entran en la gran masa de los migrantes globales⁵ (cf. *ibíd.*: 177).



1.2 LA NACIÓN: *NOSOTROS* (LO NUESTRO) Y *ELLOS* (LO OTRO)

En vez del opresor-colonizador y del oprimido-nativo de la teoría del poscolonialismo, aquí se crea un escenario de opresor-gubernamental-nacional y del oprimido-nativo-diferente. La noción que determina quién es el enemigo de la patria o subversor, es decir, quién es el *otro*, está muchas veces fundada en el *nacionalismo*. Esta es una ideología que pretende decidir quién puede participar como miembro de una nación y quién no. Para concretarlo: quién pertenece a un lugar, a una sociedad y quién comparte la misma cultura y tradiciones *por naturaleza* (cf. SAID 2000: 139). Para entender el nacionalismo, hay que entender primero el concepto de *nación*, caracterizado como un ente imaginario. BENEDIKT ANDERSON asegura que, bajo el término nación se presenta una comunidad de individuos, que aun sin conocerse todos en persona, están integrados en esta comunidad y fuertemente unidos por ella. Ningún individuo sabe exactamente quiénes son todos los miembros de la comunidad, ni qué hacen en un momento determinado, no obstante, puede confiar en que esta comunidad actúe en general siempre, anónima y simultáneamente según las estructuras que la constituyen (cf. ANDERSON 1998: 30). En cuanto estos individuos se dan cuenta de su unión invisible con esa estructura nacional, también reconocen la existencia de otros individuos ajenos a ella. Por consiguiente, desde que surge una conciencia nacional (sobre lo *nuestro*), queda marcada por la copresencia de unas sociedades diferentes que marcan lo *otro* (cf. *ibíd.*: 88). Un punto central para la concepción de la nación es el vínculo sentimental que mantiene unida una sociedad. El nacionalismo por sí está vin-

⁵ Por supuesto se migra (migraron) también personas a favor del gobierno por diferentes razones.

culado con ese sentimiento y anhela el amor a la patria y a la *heimat*⁶. Ese amor *nacionalista* que expresado en las artes suele carecer de connotaciones negativas. Sin embargo, el amor a lo propio real y fuera de los bienes culturales, muestra una afinidad al racismo, y se ha abusado —y se abusa— de él para crear miedo y odio hacia los *otros* (cf. *ibíd.*:121). Este aspecto negativo del nacionalismo crea una idea de superioridad del grupo-nación, que implica el rechazo de los demás (los *otros*, normalmente extranjeros), despreciando así cualquier crítica o característica que no se ajuste al modelo del *ciudadano deseable*. Esta crítica siempre se basa en comparaciones con la propia patria, su ambiente, sus normas, tradiciones y hábitos culturales, evaluado dentro del marco de referencia propio, que sirve de baremo para todas las acciones socioculturales propias y ajenas. Si se muestra una divergencia a la norma de comportamiento nacional según el marco propio, es muy probable que el elemento divergente, así como su gente y su país, sean juzgados negativamente sin llegar a analizar el comportamiento en sí, aunque de acuerdo con su biografía de experiencias haya tenido un comportamiento adecuado (cf. SAID 2000: 140).

Así también se genera un espacio entre lo *nuestro* y lo *otro*, una tierra de nadie donde se juntan los marginados, los exiliados, los refugiados y otra gente que no *pertenece* a ningún lugar. En caso de refugiados, o generalizando, de los migrantes, se suelen ver intentos de mimetismo basados en las observaciones del grupo mayoritario, pero también en conclusiones sobre la sociedad receptora sacadas de películas, publicidad, prensa y otros medios de comunicación. El objetivo es desembarazarse de su *otredad* para salir de esa tierra de nadie y participar como miembro en la sociedad que le rodea. Sin embargo, existen también casos de migraciones espaciales en que la gente se niega a acercarse a la cultura nacional predominante y prefiere quedarse en su espacio marginal. Este rechazo está muchas veces causado por una dislocación forzada o dolorosa marcada por un fuerte deseo de volver al hogar o por la imposibilidad de sentirse cercano a una comunidad con estándares de comportamiento social demasiado alejado de los propios. Sin embargo, también puede ser el caso de una mujer que se niega a adaptarse a un sistema patriarcal (cf. *ibíd.*: 140). Lo que se critica en esta *unidad* imaginaria de ANDERSON es la representación de la masculinidad que relega a las mujeres a una posición subordinada al hombre. Esto las excluye del

⁶ Curiosamente no existen traducciones completamente precisas del término alemán *Heimat*. Este una concepción de ‘lugar a donde pertenezco’ que abarca ideas de ‘hogar’, ‘patria’, ‘casa’, ‘tierra (nativa)’, u otros, a que se suele denominar también en el discurso internacional como *heimat* en vez de una denominación vernácula. *Heimat* expresa más bien un sentimiento o un constructo abstracto que en un lugar físico, tal como el sentimentalismo, la nostalgia, y la lealtad (cf. BIENEK 1985: 7s).

espacio y del discurso público, confinándolas a la esfera privada y familiar. Sin embargo, la mujer del siglo xx se emancipó de este rol pasivo estigmatizador que le había sido asignado, y empezó a participar cada vez más en movimientos sociales donde la presencia masculina había sido predominante. En Latinoamérica destacan sobre todo las Madres de la Plaza de Mayo⁷ (Argentina) que se hicieron oír y ver en un espacio público —y masculino— por la necesidad de luchar y encontrar a sus hijos perdidos y por la obligación moral de no callarse ante las injusticias del Gobierno de la dictadura (cf. LINDSAY 2003: 2ss).

Para concluir, hay que destacar que aún siguen existiendo estructuras y esquemas poscoloniales hoy en día en el sentido de opresor y oprimido con las que se puede aproximar a temas contemporáneos como el desequilibrio legal, social o moral de los migrantes y los *nativos* de la tierra en la que conviven. De igual manera, esto explica también la falta de igualdad de oportunidades entre hombre y mujer que aún influyen fuertemente en la identidad individual y su visión del mundo.

1.3 CONCEPTO DE LA IDENTIDAD POSMODERNA

El concepto que se tiene de la *identidad* cambia según las circunstancias sociohistóricas de la época, las cuales también engloban la sociedad, la política, el medioambiente, el lugar, la propia voluntad u otros factores. En un mundo posmoderno en que varios de estos indicadores están siendo modificados constantemente por causas naturales, como el desarrollo social corriente, y artificiales, como las guerras, la idea de la identidad *determinada* de una persona o de un país —discurso frecuente de los políticos— queda obsoleta. Las condiciones de vida hacen necesaria la adaptación a eventos imprevistos y crean biografías vitales cambiantes según la norma del mismo momento y marcan las existencias de los individuos para siempre⁸. No obstante, el pensamiento unitario o las aspiraciones de pertenecer a un grupo más grande como la familia, el círculo de amigos o colegas de trabajo, los compañeros de aficiones, hasta la afiliación a un hogar, una patria, un país, etc., todavía desempeñan un papel muy importante para el individuo. De igual manera, el reconocimiento y la aprobación por el prójimo o por los miembros de cierto grupo es tan elemental como determinante para la formación identitaria individual o colectiva. Sin embargo, los

⁷ Para más información sobre las *Madres de la Plaza de Mayo*, véase <http://madres.org/>, (4.7.2019).

⁸ “Yo no hubiera escrito jamás una novela sobre el exilio de no haber pasado lo que pasó. Esa dependencia la aceptamos [...]” (PERI ROSSI en DEJBORD 1998: 232).

lazos que se desarrollan con estas personas o estos grupos ya no se enlazan tan fuertemente y suelen ser más bien temporales (cf. EICKELPASCH & RADEMACHER 2004: 5, KRAUS 2000: 25s). El mundo posmoderno se caracteriza sobre todo por las migraciones en masa lo que hace tambalear el frágil concepto identitario, ya que las condiciones tradicionales⁹ sobre las que se construyen los individuos, se tornan cada vez más inestables. En consecuencia, pueden causar una situación de crisis de identidad individual o colectiva. Parece que la memoria cultural individual y colectiva ya no puede ofrecer una selección suficiente de posibles maneras de actuar y reaccionar, dado que estas se han desarrollado y fortalecido bajo circunstancias de un pasado socialmente tenido por *estable*. Las familias, los grupos sociales y las naciones muestran cada vez más sus facetas individuales, desintegradas y diversas que anuncian una pérdida de la seguridad y pertenencia colectiva, así como una búsqueda de afinidades dentro de la sociedad. Aunque también esto indica la formación de sociedades nuevas e híbridas con un potencial aún poco explorado. Es así que la diferenciación tanto positiva como negativa dentro de la sociedad y la pluralización de los entornos sociales que de esta manera la acompañan, obligan al individuo a construir su propia *identidad* de acuerdo a todo que lo rodea. El individuo dispone, por lo tanto, de diferentes roles que puede interpretar, que aprende a lo largo de su vida, y emplea según la necesidad para enfrentarse a las circunstancias que va encontrándose durante la misma. De ahí que el individuo no actúe de forma *individual*¹⁰ como un ente unido e inseparable, sino más como como un *dividual*, un sujeto que se puede *dividir*, desmontar y fragmentar, que actúa a la manera que exija la situación. De igual forma, los bienes culturales de la sociedad posmoderna se muestran como reflejo de estas experiencias subjetivas: fragmentarios y discontinuos. A estos individuos de las sociedades posmodernas, en las que intentan participar de manera activa dentro de la estructura cambiante de la jerarquía social, se les exige una seguridad material y financiera, así como altas habilidades para relacionarse y comunicarse, capacidad de negociación, así como competencias creativas para hacerse ver y oír. En otras palabras, se les demanda la capacidad de ser reconocido socialmente por los demás. Ese reconocimiento social funcionaba en las sociedades antiguas en gran parte por

⁹ Condiciones tradicionales en el sentido del reparto de roles dentro la familia (tradicional) en que la madre cuida de los hijos y el hogar mientras el padre trabaja fuera. En estas condiciones, las hijas aprenden las labores del hogar, mientras los hijos varones siguen los pasos del cabeza de familia. Esta sociedad, en general, no experimenta grandes flujos migratorios entre comunidades, así como tampoco facilita una movilidad social significativa dentro de la propia comunidad. La vida de cada individuo es relativamente previsible, dado que el estatus social y la profesión de los progenitores contribuyen en gran medida a determinar el destino de la su prole.

¹⁰ Del lat. *individuus* 'indivisible'. [...] 2. Adj. Que no puede ser dividido, <https://dle.rae.es/?id=LQCSIDx>, (10.7.2019).

medio de la profesión que solía corresponderse con la identidad personal¹¹. La profesión era un indicador fiable, ya que estaba relacionada con el desempeño cotidiano y raramente cambiaba en la vida. Por el contrario, el mercado capitalista posmoderno prefiere cada vez más individuales flexibles y espontáneos, por lo cual las migraciones globales adquieren un ritmo creciente. Así, cada vez más individuos emprenden sus viajes geográficos y personales, que evidentemente tienen impacto en sus memorias identitarias e influyen el proceso de la formación identitaria (cf. EICKELPASCH & RADEMACHER 2004: 17s, 29s). Sin embargo, la sociedad preferiría conservar lo coherente y lo previsible para mantener la tranquilidad y la seguridad que confiere la solidez de lo persistente. Por eso se suele rechazar la individualización y su ente errático exigido por la época posmoderna y también se desestima el proceso reflexivo permanente de la formación de la identidad, que es una actividad que requiere una labor intelectual considerable. Muchas veces, el individuo se siente agobiado e indeciso por la presión que lleva consigo la selección entre las varias opciones, de las bifurcaciones de posibles caminos que uno puede escoger influyendo en su identidad de una manera u otra según la opción elegida. Ya no existen modelos inmutables de los diferentes modos de vida, proyección de un futuro prefijado por el camino elegido. Esta inseguridad obliga al individuo a cobijarse en lo conocido, existente y tradicional, esto es, el refugio o lugar seguro en donde tiene la certeza de que todo funciona (cf. KRAUS 2000: 63, 161s).

1.3.1 IDENTIDAD EXILIADA (MARGINADA E HÍBRIDA)

El término *exilio* se conoce hoy en día como el fenómeno sociopolítico surgido a partir de la aparición de unidades políticas nacionales que, según ANDERSON (1998), nacieron en su concepción moderna en el siglo XIX. No obstante, la idea del desplazamiento, del viaje y del no poder volver a sus orígenes, ya existía antes como ilustra la odisea de Ulises de la mitología griega. La mitología judeocristiana tampoco es ajena a este concepto, situándolo en el mismo inicio, cuando se creó el Paraíso como unidad topológica y se expulsó de allí a Adán y Eva por haber pecado. Como consecuencia de los sucesos políticos del siglo XX a resultas del auge de diversos regímenes totalitarios en varios lugares del mundo, como el régimen alemán bajo HITLER (1933-1945), el régimen español bajo FRANCO (1939-1975),

¹¹ Sin profundizar en cuestiones gramaticales, en español también se puede reconocer un fuerte lazo entre la profesión y el individuo mismo, ya que en vez del verbo ‘estar’ que se utiliza – de manera generalizada – para describir acontecimientos del momento y temporales, se utiliza para la profesión el verbo “ser” para describir algo más estable y permanente, como el nombre o la nacionalidad.

el régimen portugués bajo SALAZAR (1926-1974), el régimen chileno bajo PINOCHET (1973-1990), el régimen paraguayo de STROESSNER (1954-1989), así como los regímenes rioplatenses argentino (1976-1983) y uruguayo (1973-1985), entre otros, surgieron varios movimientos de masas que convirtieron las fronteras nacionales culturales en un concepto cada vez más difuso. En consecuencia, la *literatura del exilio* se convirtió en el gran género de interés del siglo pasado que reestructuró la rígida forma de concebir la literatura que se conocía hasta entonces. También provocó una gran apertura de lo que se había considerado hasta entonces como *escritor nacional* y que, como tal, se estudiaba en las carreras universitarias como parte de la *literatura nacional*. Esto resultó en un cambio en la selección de las obras que entrarían en los cánones literarios nacionales. Particularmente importante para la maquinaria literaria de los países del Cono Sur fueron los exiliados intelectuales españoles de la Guerra Civil, quienes trajeron consigo también en cierta manera varias editoriales y sus respectivos agentes literarios¹², al igual que nuevos pensamientos y teorías. También gracias a ellos pudo establecerse una fuerte red internacional del intercambio literario transatlántico, que terminaría siendo esencial para la publicación y distribución de las obras del *boom*. Gracias a este intenso intercambio, pudo evitarse el genocidio cultural de los países afectados por las dictaduras y prestar así un gran apoyo a los autores literarios, los intelectuales y los científicos nacionales para poder seguir, aunque de manera limitada, con sus trabajos.

La definición de exilio no es tarea sencilla, dado su carácter heterogéneo, así como por la situación en la que se encuentran los mismos exiliados. La *Real Academia Española* propone las siguientes definiciones del *exilio* (del lat. *exilium*) que señala los campos semánticos esenciales de la noción de la condición del exilio:

1. m. Separación de una persona de la tierra en que vive.
2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3. m. Efecto de estar exiliada una persona.
4. m. Lugar en que vive el exiliado.
5. m. Conjunto de personas exiliadas.¹³

El exiliado y su condición impuesta o forzada siempre será de cierta manera un receptor pasivo de una especie de castigo ejecutado por una fuerza superior del individuo en cues-

¹² Uno de ellos fue CARMEN BALCELLS, que trabajó más de 60 años como agente literaria. Además, su agencia ha representado hasta ahora a seis ganadores del *Premio Nobel*. Está considerada como uno de los agentes más importantes del *boom latinoamericano*. <http://www.agenciabalcells.com/en/agency/history/>, (3.5.2019).

¹³ Diccionario de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <https://dle.rae.es/?id=HFYHEfV>, (3.5.2019).

ción. Otros sinónimos del exilio son, entre otros, el *destierro*, el *desplazamiento* y la *deportación* (cf. DEJBORD 1998: 29). Para poder distinguir entre los diferentes escenarios relevantes del exilio, se especificarán las siguientes variantes:

- (1) el *exilio físico forzado/voluntario* (también: e. territorial),
- (2) el *insilio* (también: *inxilio*, exilio interno/interior, e. residencial),
- (3) el *exilio cultural* y
- (4) el *exilio metafórico*.

El (1) exilio físico forzado es este que exige a un individuo separarse de la tierra en la que vive, en la mayoría de los casos, por motivos políticos e ideológicos. Detrás de estos motivos políticamente motivados se puede esconder racismo hacia uno o varios grupos tenidos por diferentes por su apariencia, religión, costumbres, etc. Implica la represión de todo individuo, pensamiento u objeto en que represente un peligro real o percibido para el poder político. Para marcar una diferencia en cuanto al contenido semántico entre aquellos que se radican en el extranjero por *razones directas* —amenazas de muerte, posibles secuestros, etc.— y aquellos obligados por *razones indirectas* —falta de libertad de ejercer su creencia o profesión, la imposibilidad de practicar la inclinación sexual personal, etc.— se introduce el término de *exilio voluntario*. Este se refiere a una acepción de exilio más bien intencional que, aunque libre de una amenaza directa a la vida, sigue siendo una experiencia negativa. No debería considerarse sin embargo como una variante descafeinada del exilio, ya que los exiliados sufren de igual manera de la condición impuesta (cf. SAID 1996: 30s). Asimismo, puede haber otras razones para cambiar de hogar, como motivos económicos, familiares o personales. Estos casos, más bien neutrales, no pueden ser considerados como exilio *stricto sensu*, sino como una migración *motu proprio* en la que la distancia al hogar no debería ser vista como algo penoso, forzado o en contra del libre albedrío. En este caso se suele hablar de *expatriados* (del ing. *expatriates/expats*) y no específicamente de exiliados, aunque la línea divisoria entre expatriados y exiliados voluntarios puede ser en ocasiones muy delgada, lo que hace de este un tema delicado. Sin embargo, un individuo forzado por motivos económicos (p.ej., porque no encuentra trabajo en su tierra natal), puede considerarse como exiliado voluntario en vez de expatriado, porque esta voluntad se refiere más a la condición no forzada en vez de al deseo libre. En estos casos, el acto migratorio conlleva muchas veces una componente de necesidad psicológicamente violenta, la exigencia de una separación de la tierra natal para poder asegurar el futuro del individuo (cf. SAID 2000: 144).

El término *exilio* no denomina necesariamente solo a un desplazamiento de un país al otro, sino que también puede referirse a migraciones internas dentro del mismo país, como las del campo a la ciudad o de una provincia a otra. Las personas que experimentan un tipo de alejamiento al grupo mayoritario del espacio que habitan, o sufren de una exclusión personal social causada por un sistema totalitario o por cualquier otro poder, pueden sufrir de una marginación dentro las mismas fronteras. Para estos casos se acuñaron los términos (2) insilio (*inxilio*) o *exilio interior (interno)* (cf. SAID 1996: 32). Algunos escritores renuncian dentro del insilio a su trabajo por miedo a la represión y las consecuencias que podría acarrear la continuación de su labor. Otros siguen escribiendo a escondidas para combatir constante y abiertamente contra de los opresores y la censura, siempre bajo la concepción de ser el *enemigo* de la nación. Al final, una dictadura deja en el ámbito literario un vacío, ya que autores prometedores desaparecen del mapa, en especial, los autores jóvenes. Varios escritores *insiliados*, pero valientes, desaparecieron o murieron, como HAROLDO CONTI o RODOLFO WALSH que lucharon hasta el final de sus días en contra del régimen¹⁴ (cf. CORTÁZAR 1994: 166). No obstante, se puede ampliar el sentido del término insilio metafóricamente para incluir a todos los habitantes de un país bajo un régimen autoritario. Estas naciones se suelen encontrar en una situación de aislación del trabajo cultural e intelectual debido al “peligro” de influencia extranjera y, al mismo tiempo, conviven “supuestamente” con la amenaza nacional del pensamiento crítico que el régimen intenta prevenir con la barrera de la censura. Esta supuesta amenaza pueden encarnarla los subversores internos y los exiliados del mismo país que luchan en contra del régimen dentro o fuera de las fronteras nacionales, pero también se puede referir a los productos culturales y científicos de otros países que cuestionan las ideologías nacionales poniendo en riesgo al poder. Los insiliados carecen así consciente o inconscientemente de información objetiva mientras están alimentados por los canales públicos controlados, censurados y manipulados por el sistema totalitario (cf. CORTÁZAR en SCHAVELZON 1980: 3).

JULIO CORTÁZAR se refiere además a un (3) exilio cultural que pueden sufrir los artistas, cuando el régimen censura o prohíbe sus obras. En el caso de los escritores, que suelen tener una íntima relación con su contexto nacional lingüístico, esto es particularmente penoso al producirse una situación en la que sus textos ya no llegan a sus lectores compatriotas. Así como a CORTÁZAR le censuraron, p.ej., su libro *Alguien que anda por ahí* (1977)

¹⁴ HAROLDO CONTI y RODOLFO WALSH son solamente dos de los varios ejemplos conocidos de escritores que fueron víctimas de la dictadura en Argentina (1976-1983).

por causa de dos cuentos¹⁵ por no coincidir con la ideología totalitaria de la Junta Militar Argentina, CRISTINA PERI ROSSI sufrió un caso más grave a partir de 1974: no solamente se prohibió la lectura, impresión y distribución de sus libros, sino que el sólo hecho de mencionar su nombre estuvo perseguido hasta el final de la dictadura (cf. CORTÁZAR 1994: 164, cf. SYRO 2014). Sin embargo, PERI ROSSI disiente de su colega y gran amigo CORTÁZAR, que describió la dolorosa situación de la censura de sus obras en su propia patria: La uruguaya dice, que no quiere limitarse en nada y no escribe solamente para los uruguayos, sino para todo el mundo¹⁶ (cf. DEJBORD 1998: 230) .

SAID resalta también otra noción interesante del exilio: su (4) condición *metafórica*. Un individuo, aun perteneciendo a la comunidad, puede estar situado junto a su margen externo, por lo que mostrará características y pensamientos divergentes a los del grupo mayoritario, produciéndole una especie de agitación interna que lo aleja de las autoridades y el núcleo homogéneo mientras lo acerca a los marginados¹⁷, aun sin que sufra de una marginación explícita y específica (cf. SAID 1996: 52s, 63). Por esto, se puede hablar de una *alteridad cultural* que trata los paradigmas de la percepción tal como la valoración según el marco de referencia mencionado. Estos mecanismos se emplean automática e inconscientemente, cuando se juntan dos o más individuos. Codifican todo lo que hace o dice un individuo y detectan casi inmediatamente, si pertenece a *nosotros* (propio) o a los *otros* (marginado, extranjero, etc.) (cf. HORATSCHEK 2013: 18s). Desarrollando este pensamiento, también se podría ver a CRISTINA PERI ROSSI en un exilio metafórico: Ella, como mujer, pertenece al grupo subordinado de la cultura patriarcal dominante, además de que su homosexualidad¹⁸ la posiciona adicionalmente en otro grupo socialmente marginado, el de las lesbianas y los homosexuales. Esta condición específica puede causar una discriminación por partida doble: primero por ser mujer, luego por ser homosexual. Sin embargo, la autora se niega a esa subordinación y logra destacarse como mujer entre los grandes autores masculinos. Incluso se puede ampliar este contexto y añadir que, en el caso de PERI ROSSI, la discriminación sociopolítica y las limitaciones que le impusieron por disentir con

¹⁵ Se trata de los cuentos “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname”.

¹⁶ Sin embargo, indica PETRA SCHUMM en su trabajo sobre autores exiliados que CRISTINA PERI ROSSI sí tenía dudas antes de posibles malentendidos a la hora de la publicación de su colección de poemas *Descripción de un naufragio* en España, diciendo que le “parecía que era un texto que solamente podía ser entendido dentro de la realidad donde había sido escrito” (PERI ROSSI en SCHUMM 1990: 25).

¹⁷ THEODOR ADORNO considerarse como exiliado metafórico antes de que se exiliara físicamente a los Estados Unidos, dado que siempre se mostraba muy crítico con los intelectuales y su *propia* sociedad en Europa.

¹⁸ La autora nunca ha confirmado su orientación sexual, como indica AMY KAMINSKY “In her many interviews she speaks sympathetically of lesbianism and talks about homosexuality in many of her texts, but to my knowledge she has never said [it] publically [...]”, aunque su actitud apunta en este sentido (1993: 117s).

el gobierno uruguayo, resultó en su exilio, como se explica más adelante. Este fenómeno de discriminación y marginación múltiple se denomina con *interseccionalidad* (cf. MEYER 2017). Sin embargo, la observación de esta marginación desde otro punto de vista permite acaso experimentar más independientemente, en un plano menos amenazado y más liberado de los ideales, las normas y las convenciones sociales. A esto también se refiere SAID cuando menciona que “[...] you can become a beginner in your circumstances, and this allows you an unconventional style of life, and above all, a different, often very eccentric career” (RILKE en SAID 1996: 62).

EDMUNDO GARRIDO ALARCÓN añade en sus observaciones sobre el exilio una noción más, probablemente la categoría más penosa y cruel: la detención del individuo en una cárcel, campo de concentración o de refugiados que le impide la libertad de movimiento (cf. 2011: 11s). Sin embargo, también ha habido autores que justamente en el encierro empezaron a escribir¹⁹ para poder asimilar sus experiencias, para no olvidar y no ser olvidados, cuya importancia destaca JOSEPH BRODSKY cuando dice:

Yet talk we must; [...] Since there is not much on which to rest our hopes for a better world, and since everything else seems to fail one way or another, we must somehow maintain that literature is the only form of moral insurance that a society has. (1991: 23)

Estas experiencias, todas comprendidas, en cierta manera, como un fenómeno de separación o de ruptura, empujan a los exiliados a asumir nuevas configuraciones identitarias. Cualquier situación de exilio marca un antes y un después; este antes nunca se recupera por lo cual también representa una herida profunda en la identidad personal (cf. DEJBORD 1998: 76s).

Resulta crucial en cada una de las nociones de exilio la idea de la posibilidad del retorno. Se trata de un deseo que no puede extinguir ni un desplazamiento violento o brutal. Aunque el migrante esté también desterrado, los exiliados se diferencian por esa esperanza del retorno (cf. SAID 1996: 48). Este deseo de volver al lugar que uno llama *heimat*, combinado con la dislocación y el aislamiento del exiliado, lo convierten en una figura con “[...] half-involvements and half-detachments, nostalgic and sentimental on one level, and adept mimic or a secret outcast on another” (ibíd.: 49). Este efecto puede causar dificultades de integración en la comunidad de acogida en la que se sumerge el exiliado. El deseo lo hace inasequible a nuevas influencias, pudiendo incluso provocar un distanciamiento personal

¹⁹ Como fue, por ejemplo, el caso de CARLOS LISCANO o MAURICIO ROSENCOF (cf. KÜPPERS 2010: 206).

de la sociedad de acogida y todos los compromisos o relaciones que el exiliado podría desarrollar en ella (cf. SAID 2000: 146).

Los intelectuales exiliados suelen exagerar su representación de los acontecimientos sufridos para imponer a los demás su versión individual de los hechos. Esta actitud hacia el desplazamiento puede considerarse como el estilo de la vida del exiliado (cf. SAID 2000: 145). Incluso suelen presentarse satisfechos con la idea de su infelicidad que impregna su manera de pensar, y, al mismo tiempo, se transforma en un estilo de escribir en el que se refugian (cf. SAID 1996: 53). JULIO CORTÁZAR propone que exactamente esa energía, esa fuerza de trabajar sobre la condición del exilio, debería ser usada justamente para superar la negatividad del exilio. Arguye que un exiliado que escribe de manera negativa sobre el exilio —recreándose en el dolor, sufrimiento, etc.— propicia la victoria de las dictaduras frente a la resistencia. Los sistemas autoritarios desean callar estas voces subversivas, hacerlas sufrir y, si no lo logran, expulsarlas o silenciarlas²⁰. Así, un individuo que aprovecha la condición del exilio para entrar en otros aires y ámbitos, que reflexiona sobre lo ocurrido y se propone acercarse a este desde otro punto de vista, como si su exilio fuera una simple estancia en el extranjero, y escribe, tal cual, con un prisma positivo, ese exiliado logra ganar a la dictadura, creando de esta manera algo nuevo e inesperado. Esta es una actitud que también comparte PERI ROSSI (cf. CORTÁZAR en SCHAVELZON 1980: 2s, cf. CORTÁZAR 1994: 167ss).

El cambio de actitud puede ocurrir exactamente ahí, en la dislocación sufrida, donde un escritor encuentra más libertad para expresarse por la falta de convenciones, normas y reglas que le habían sido impuestas en su entorno nativo. La dislocación puede significar también una liberación de la carrera tomada o de la profesión ejercida, así como la emancipación del estilo de vida pasado y, consiguientemente, puede abrir nuevos caminos, sin perjuicio de que la condición del exilio signifique siempre ocupar un lugar marginal (cf. SAID 1996: 62). Dice BRODSKY que es muy común que el escritor exiliado suela convertirse en el exterior en un profesor universitario, un conferenciante, un editor de revistas o un contribuidor de estas. El escritor siempre tiene la necesidad de ser oído y reconocido, por lo cual en un estado de excepción causado por una experiencia de exilio tiene que mostrar sus capacidades híbridas para ajustarse a las circunstancias nuevas del exterior. BRODSKY

²⁰ Silenciar en el sentido literal (p.ej. por presión política) o también en el sentido metafórico de ‘hacerlos desaparecer’ (secuestros, asesinatos, etc.).

añade además que la base central para cualquier acto creador de los escritores u otros artistas es el sistema democrático, ya que son solamente las democracias las que permiten que la libertad explore sus ideas profundamente y proveen la seguridad física necesaria para poder trabajar. Lo que puede significar eso para las obras literarias escritas bajo un régimen totalitario se explica por sí mismo (1991: 24s).

1.3.2 REPRESENTACIONES DE IDENTIDAD (EXILIADA) EN LA LITERATURA

La identidad se crea sobre la base de traducciones socioculturales y de la transmisión oral, escrita y medial, y se constituye a partir de la interpretación y la repetición. De igual manera, la literatura representa un sentido semejante, ya que construye también una realidad sobre la materia conocida. Como resultado, el individuo real, tal como el individuo de la ficción, se ve afectado por el mundo que le rodea, así como este afecta a su entorno (cf. NEUHAUS 2009: 86). Por lo tanto, los textos literarios prestan en su función interpretativa un aporte central para la posible construcción de las identidades individual y colectiva, dado que representan procesos probables y cercanos a la realidad de la formación identitaria. Además, elaboran así ofertas para la constitución de la identidad, al igual que posibilitan prácticas, experiencias, modos y roles de actuar (cf. ibíd.: 90). Estas ofertas de prácticas son cada vez más variadas, ya que el valor social de un estándar estático del núcleo social establecido en tiempos pasados ya ha perdido su prestigio con respecto a las formas múltiples de actuar, vivir, relacionarse, etc. de la periferia versátil que se han desarrollado desde la época posmoderna. Ahí es donde podría encontrarse —si se quisiera— una potencia enriquecedora para las sociedades. Ahí, donde se juntan las *identidades marginadas*²¹ por sus características físicas, legales y mentales divergentes al núcleo central y tradicional. Estas identidades de la periferia destacan por su ser altamente híbrido y adaptable a su entorno (cf. DE TORO 2002: 18).

Ya no se persigue en las literaturas contemporáneas el concepto del exiliado, sino del *tourista* o del *peregrino* que vive aquí y allá, sin establecer lazos fuertes con los lugares o la sociedad, capaz de ajustarse, pero no necesariamente de integrarse y sin intención de quedarse en un lugar por demasiado tiempo, viviendo en el momento, fragmentario y cerrado

²¹ Los marginados de una nación pueden incluir entre otros los exiliados e inmigrantes provenientes de otros países.

en sí, experimentando episodios diferentes sin relación obvia, salvo el estar caracterizados por la presencia del individuo como nexo de unión (cf. EICKELPASCH & RADEMACHER 2004: 47). Este individuo híbrido posmoderno se caracteriza además por una bibliografía laboral y vital fragmentaria, causada por las circunstancias continuamente cambiantes, por la falta de orientación y del miedo a lo que traiga el futuro, la búsqueda del goce, tal como los cambios inesperados y juegos perpetuos que se les exige a las identidades. Estas son características que se pueden ver reflejadas también en la literatura (cf. BAUMAN en EICKELPASCH & RADEMACHER 2004: 40).

La *construcción de las identidades* se encuentra en casi todos los textos narrativos. A través del texto, el autor crea mediante la figura del narrador un mundo narrado ficticio y elabora también los personajes que lo habitan. Además, dota a estos personajes de su propio carácter, gustos, manías, etc., ya que estos carecen de la posibilidad de formar sus cualidades personales por sus propios medios. Esta construcción entre el pensamiento extra-textual del autor y el mundo ficcional se da por medio del lenguaje, determinado normalmente en el caso del lenguaje literario, por la densidad y la economía del lenguaje, así como por su representación fuera de la categoría coloquial, los juegos con los campos semánticos y los registros lingüísticos en cuanto al léxico. Así se crea mediante la escritura, p. ej., una diferenciación en la pronunciación de los personajes para distinguir entre nativos y extranjeros, o la creación mediante la sintaxis de igualdad o, en el caso de los exiliados u otros marginados, desigualdad. Esto puede observarse en, entre otros indicadores, la frecuencia en la que interviene o no un personaje, qué personaje dirige el discurso, etc. (cf. SCHULTZE 2010: 9ss).

Por medio del lenguaje metafórico o gráfico, así como por la estructura del texto, los autores pueden representar la versatilidad del ser posmoderno. Experimentan con el lenguaje y trabajan en sus obras con diferentes estilos como el *collage*, el bricolaje o el *patchwork*. Además, el autor contemporáneo se caracteriza también, como los demás sujetos posmodernos, por su *identidad fragmentaria* que puede verse reflejada en su obra. De igual manera, las publicaciones ya no se suelen representar como una colección unitaria, sino como textos de múltiples caras y voces que se caracterizan por la imposibilidad de determinarlos o por las múltiples posibilidades de describirlos, salvo que compartan el atributo de haber sido escritos por la misma mano (cf. KRAUS 2000: 30s).

Se argumenta asimismo que la identidad de PERI ROSSI-autora tal como la de otros autores, tiene que ubicarse por necesidad en un lugar marginado, para poder ocupar el espacio preciso con la distancia necesaria de la sociedad para permitir la escritura. De esta manera, el exilio y el desplazamiento de los individuos que causa no debería afectar al trabajo de los escritores de manera crítica. Sin embargo, SAID hace hincapié en la experiencia terrible del exilio causada por el distanciamiento de las raíces. De esta forma, para Said, todas las literaturas del exilio son intentos de procesar el duelo y la tristeza del alejamiento de la tierra natal. Así, tenemos las frustraciones y miserias que se ven típicamente representadas en las literaturas del exilio, pero también las mutilaciones e incluso el tormento físico que la gran mayoría de los exiliados en realidad no experimentó personalmente (cf. SAID 2000: 137s).

En cuanto a la caracterización del personaje femenino, su representación fragmentaria en las obras de escritoras no es un fenómeno nuevo y, de la misma manera, no está únicamente relacionado con las literaturas posmodernas del exilio o de cualquier tipo de migración. Las mujeres, tradicionalmente, han vivido marginadas por la cultura dominante sin oportunidad de experimentar la subjetividad del *yo* de primera mano, ya que siempre han dependido de su entorno, el cual elabora y concreta unos confines, dentro de los cuales les está permitido moverse y desarrollarse. La identidad femenina siempre se ha construido a través de las asignaciones hechas por elementos ajenos y limitaciones impuestas, careciendo de libertad de actuación por su propia cuenta. Dice JUDITH BUTLER que “[..] la identidad se constituye de modo performativo por las mismas “expresiones” que, según se dice, son sus resultados” (en LAGOS 2009: 255). De esta manera, las relaciones de poder forman el centro de acción de sus posibilidades y marcan también los límites de estas para la formación identitaria, en vez de un desarrollo *auténtico* a través de su esencia interna. No obstante, este carácter subordinario y fragmentario no necesariamente significa que el personaje femenino carezca de la capacidad y la fuerza de actuar en contra del orden establecido. Puede que no se le haya asignado una identidad coherente, pero eso no significa que no sea capaz de comprometerse con uno u otro tema, y tampoco que no pueda desafiar al discurso dominante y, al mismo tiempo, ser agente de la transformación social y trascender así las fronteras del marco impuesto (cf. LAGOS 2009: 253s).

1.4 CONCEPTO DE LA *HETEROTOPÍA* (FOUCAULT) Y DEL *NO-LUGAR* (AUGÉ)

La *heterotopía* de MICHEL FOUCAULT se deriva de la idea de la *utopía* que proviene, en su definición clásica, desde el *οὐ-* ‘nada’ y *τόπος* ‘lugar’, un lugar inexistente ubicado solamente en la ficción. Por su naturaleza ficticia, la utopía se caracteriza por su inalcanzabilidad geográfica e intangibilidad temporal. La heterotopía, por lo tanto, invierte esa inexistencia de la utopía y crea un lugar geográfico real en un tiempo real en los márgenes de un espacio. Estos márgenes conectan diferentes *contra-espacios* —o espacios marginales— que por su naturaleza no están necesariamente relacionados, como los espacios de los burdeles, cárceles, cementerios, jardines o manicomios. Así, las heterotopías llegan a crear una ilusión que se opone a la realidad, la desafían y la devalúan. Estos contra-espacios existentes están, no obstante, separados del mundo real que los rodea y ofrecen una especie de lugar alternativo o mundo paralelo que difiere por sus estructuras sociales del lugar topográfico real. En consecuencia, se cuestiona el estándar establecido y se destapan así las normas y valores para la reflexión y argumentación (cf. RUOFF 2018: 192s).

FOUCAULT propone cinco características para categorizar la heterotopía, a saber: esta (1) existe en cualquier sociedad y se divide entre *heterotopías de crisis* (p. ej., espacios para mujeres que están en parto o durante su periodo menstrual, etc.) y *heterotopías de desviación* (p. ej., espacios para anormales o desviados como enfermos, ancianos, locos, etc.). Asimismo, tiene (2) *carácter versátil*, sujeto al cambio con el paso del tiempo, que siempre (3) se *contrapone* a las reglas del *estándar establecido*. Además, la heterotopía tiene la capacidad de (4) constituir una *heterocronía* que interrumpe la cronología natural del lugar y su rutina por medio del cine, ferias o el teatro etc., por los cuales el *espacio del tiempo vivido* se experimenta acortado o alargado²². Finalmente, la heterotopía se (5) encuentra *separada* del *espacio real-geográfico* que la rodea y posee así un sistema de apertura y clausura. Para acceder o salir de ella, hay que pasar por uno o varios rituales de iniciación o de salida (cf. FOUCAULT 2005: 11-18).

Este trabajo interpreta la heterotopía de FOUCAULT como el espacio imaginario del exilio metafórico, como comunidad cultural, étnica, nacional y religiosa, desplazada de su nú-

²² La sensación del tiempo se relaciona siempre con el entorno: Si uno se divierte en el cine o la feria, el tiempo pasa más rápido de lo normal. A contrario, en un funeral o en una obra de teatro aburrida, se puede extender, dando lugar a la sensación de que el tiempo no pasa.

cleo social predefinido o sus orígenes. Por la experiencia del desplazamiento, se crea un sentimiento de unidad entre los individuos que ocupan esta comunidad, estableciéndose una relación entre ellos. La aplicación de esta idea de gente desplazada o marginal al mundo real en un lugar geográfico determinado y marginado nos lleva a lugares heterotópicos, donde se juntan todos los tipos de exiliados, pero también otros marginados. Puede referirse a barrios específicos de inmigrantes, las oficinas de la extranjería, lugares como estaciones de tren o embajadas, pero también al espacio social metafórico que ocupan estos individuos dentro de la sociedad receptora, en la cual suelen sufrir diversos tipos de marginación. Estos individuos viven en su heterotopía, un lugar real pero desplazado del primer plano de la sociedad. Su terreno asignado se encuentra en una relación particular y a veces tensa con el espacio social que le rodea. Mientras la heterotopía de crisis puede asignarse a los exiliados porque deberían *salir* de ese espacio después de que la crisis se termine, es decir, que deberían retornar a sus tierras, la heterotopía de desviación puede ser ocupadas por otros marginados —enfermos, discapacitados, migrantes con otro trasfondo, etc.— cuyo estigma cambia según las preferencias ideológicas impuestas por el poder político. El exilio metafórico, como espacio, al igual que la heterotopía, crece, se reduce y se transforma con el paso del tiempo y también con el poder político. De igual manera, las reglas, normas y convenciones se encuentran en una interdependencia perpetua con este poder que decide sobre la marginación y los *habitantes* de la heterotopía. A resultas de la condición de marginado, oprimido, migrante o exiliado, pueden faltar atributos necesarios para la integración en el espacio hegemónico. Estos atributos pueden ser, entre otros, la ausencia de documentación, la insuficiencia del dominio del idioma local, privaciones por causas económicas, el rechazo por el color de piel, la discapacidad física o mental, el género, etc. Las situaciones deprimentes pueden causar una heterocronía prolongada por la frustración de varios intentos infructuosos de cruzar la barrera hacia el *otro* espacio, o acortar el tiempo por situaciones de estrés, p. ej., adquirir competencia en la lengua local o por poner en orden todos los documentos antes de un plazo (cf. FOUCAULT 2005: 11-18).

Para completar el concepto de las heterotopías, se añaden las ideas del *no-lugar* del etnólogo francés MARC AUGÉ²³ (1994), quien también propone una teoría del espacio, semejante a la de FOUCAULT. AUGÉ piensa los lugares como ámbitos que se marcan por su identidad (propia), lo espacial (relacional) y lo temporal (historia). Los no-lugares, a dife-

²³ *Non-lieux* en su versión original.

rencia de aquellos, se caracterizan por la falta del valor socialmente atribuido y las relaciones sociales asociadas a este. Los valores y las relaciones se desarrollan a lo largo del tiempo y están así incluidos temporal y profundamente en un lugar particular. Así pueden clasificarse los aeropuertos, cadenas de hoteles, centros comerciales, estaciones del tren, ferias o supermercados como espacios sin identidad antropológica, donde la comunicación surge de forma limitada, y de ahí su denominación como no-lugares²⁴. AUGÉ, en general, aglutina bajo el termino no-lugar todos los lugares de tránsito y su infraestructura espacial, todos los medios de transporte, también los ámbitos del consumo como los centros comerciales, los hoteles, así como los espacios con fines recreativos. Varios de los lugares que AUGÉ describe como no-lugares serían heterotopías bajo la terminología foucaultiana. AUGÉ también describe los campos de refugiados y los guetos o *slums* como no-lugares, por lo cual puede considerarse la idea del exilio como un tipo de heterotopía, ya que son espacios que están frecuentados por extranjeros, excluidos por una parte de la sociedad predominante, pero existentes en un tipo de universo paralelo. Además, AUGÉ concluye que los *pasajeros* que entran en un no-lugar, no comparten una identidad colectiva con el resto que allí se encuentra, sino que, a veces, se conectan solamente por el simple hecho de encontrarse en una situación marginal, juntándose por casualidad en el mismo no-lugar dentro de una sociedad. Así, se puede ver ese concepto como una reconfiguración de FOUCAULT y una metáfora adecuada para el mundo paralelo en el que viven las identidades fragmentadas, exiliadas, marginadas y expulsadas de sus tierras o sus sociedades, como si fuera una isla, apartado por una frontera invisible como el mar que les aleja de la sociedad con la que conviven sin que importe la toponimia o la orografía del lugar. Para los *otros*, los habitantes del no-lugar son todos idénticos en todos los lados del mundo, ya que difieren de la sociedad común por un o más rasgos individuales. Al mismo tiempo son individuos únicos con su propia historia que por una constelación casual cruzaron allí sus caminos, en esta *heterotopía metafórica*.

1.5 MÉTODOS

Una narración puede ser representada de forma a) oral b) escrita y c) audiovisual, aunque todas las variantes suelen estar dotadas de tres entidades, a) el emisor (el autor), b) el mediador (el narrador) y c) el receptor (el lector) que se encuentran en una relación de inter-

²⁴ Semejante a la definición de la *zona de tránsito* de FOUCAULT (2005: 10).

dependencia. Así puede hablarse de una comunicación multidimensional que normalmente se organiza de forma linear y se orienta según las suposiciones y preconcepciones del mundo real en la que se basa la sociedad. En cuando una narración difiere de la manera convencional de la representación o muestra rupturas o espacios en blanco, exige al receptor aumentar la atención y afilar los sentidos. En una obra como *La nave de los locos*, existen varias identidades en cuestión, empezando con la identidad de la obra misma que pretende ser una novela, y terminando con los personajes mismos y su carácter. El concepto de la identidad en este trabajo es amplio en tanto que pretende ser: es (1) una aproximación al género de la obra, (2) un intento de clasificación de los personajes creados, y (3) un análisis del mundo narrado.

1.5.1 GENETTE: NARRATOLOGÍA

GÉRARD GENETTE (2010) desarrolló un valioso esquema para el análisis narratológico que ofrece varias herramientas de categorización. Para un texto narrativo como *La nave de los locos* que no sigue un estilo linear ni cronológico y que, además, cuenta con instancias narrativas intercaladas, un análisis narratológico puede ayudar en separar los diferentes elementos y disolver este caos para ordenar la *historia* y diferenciarla del *discurso*, permitiendo aproximarse al texto de la manera más objetiva.

GENETTE propone A) analizar al narrador como mediador de la narración, responsable de la selección y el orden del argumento que narra. Su voz lo define como *covert* u *overt narrator*²⁵, su a) focalización revela su capacidad de ver y saber, y su b) puesta en perspectiva colorea su tono mostrando sus preferencias, afinidad, opinión o ideología. La narración plantea una B) distinción entre discurso e historia, para poder distinguir la forma estética de la representación de los elementos básicos, sobre los que se crea justamente la representación mencionada. En consecuencia, también sugiere una distinción de los C) niveles narrativos como el *extradiegético*, donde se encuentra el narrador, el *discurso* y la *diégesis*, subordinados al nivel extradiegético, donde se localiza la *historia* y los personajes de la narración. Las narraciones más elementales se definen mediante los susodichos niveles; sin embargo, en el nivel diegético pueden abrir una o más instancias subordinadas: la *metadiégesis* —y en esta, a su vez, la *metametadiégesis*, etc.—. El *discurso* principal suele desarrollarse en a nivel diegético, por lo que suele ocupar un espacio físico —en páginas,

²⁵ El *covert narrator* se refiere a un tipo de narrador que pasa desapercibido al lector por su pasividad, limitándose a narrar sin añadir información subjetiva adicional en su discurso. A diferencia a este tipo de narrador, la presencia del *overt narrator* se hace ver (leer) mediante el estilo narrativo, directa o indirectamente.

por ejemplo— superior a los *discursos* de las narraciones metadieéticas. No obstante, puede darse el caso contrario, como en *Las mil y una noches*. De igual manera, no se puede suponer una jerarquía entre los diferentes niveles narrativos, aunque sea común que a las narraciones subordinadas (*embedded*) se les conceda una importancia menor. Sin embargo, no necesariamente han de existir siempre relaciones explícitas entre los diferentes niveles narrativos. Una metadiégesis puede tener una *función accional*, es decir ser constitutiva de la acción, aunque teniendo una temática diferente; asimismo, puede tener una *función obstructiva* si su objetivo es obstaculizar el desarrollo del discurso principal; una *función distractora* si sirve para *matar el tiempo*; una *función explicativa* que aporta información adicional para entender mejor el nivel narrativo superior, muchas veces conseguido por una especie de *analepsis* que hace viajar al lector al pasado de los personajes y una *función temática* representada de manera *homodieética* o *heterodieética* respecto la narración principal, estableciendo analogías temáticas entre los distintos niveles. A semejanza de la voz narrativa y su posición en la historia, se habla de un *narrador extradiegético*, *intradiegético*, *metadieético*, *metametadieético*, etc., según el nivel narrativo en el que este se ubica.

En estos niveles narrativos se puede distinguir entre el D) tiempo narrado, el tiempo de la narración y el tiempo del narrador. Mientras el tiempo narrado (*narrated time*) está relacionado con el tiempo que pasará en la historia, el tiempo de la narración (*narrative time*) representa la estructura temporal del discurso y el tiempo del narrador está conectado con el nivel extradiegético y la duración real de la narración.

1.5.2 FORSTER: PERSONAJES PLANOS Y REDONDOS

Para poder caracterizar las figuras de la obra se propone recurrir al concepto de personajes *planos* y *redondos* de E. M. FORSTER (1993). Un personaje plano se crea sobre una sola característica, p. ej., *la mujer*, *el cocinero* o un nombre propio. En cuando se le adscriben más atributos, esta línea plana de representación metafórica empieza a curvarse. Un personaje redondo, por el contrario, es un personaje dotado de varios atributos que lo caracterizan como un ser complejo, con un pasado y un futuro. Es un personaje descrito detalladamente, con sus ideales y sus sueños, que desarrolla su propio carácter, pensamiento y motivaciones. Forster arguye que a los personajes planos se reconocen con el ojo emocional y no el visual, por lo cual no necesitan introducción, un fondo biográfico o un desarrollo

personal. A raíz de esto, son personajes que el lector no olvida fácilmente, ya que no requiere encontrar en la narración los elementos esenciales del personaje, porque este no cambia. Resulta inconcreto y casi aburrido, falto de profundidad y emoción humana, como la princesa, el rey o la madrastra mala en los cuentos o en el teatro. Un personaje redondo, por el contrario, presenta múltiples facetas y deseos humanos. Este puede sorprender al lector por su comportamiento y es, por lo tanto, impredecible.

1.5.3 Iser: *ESPACIOS EN BLANCO*

WOLFGANG ISER (1994) desarrolla la idea de que el sentido general de los textos se genera solamente mediante el acto de la lectura, como resultado de un proceso que se establece entre el lector y el texto. Este proceso no ha de esconderse necesariamente en las líneas del texto. Se aleja aquí de la narratología tradicional que se ocupa más bien exclusivamente de la palabra escrita y va hacia una concepción más abierta, apartándose del autor para dirigirse a la estética que surge en el acto de la lectura. También señala que las experiencias lectoras difieren según el lector y dependen de las circunstancias en la que este vive. En consecuencia, los textos se entienden de manera diferente según el contexto particular sobre el que se construye su significado y muestran por siguiente una cierta susceptibilidad para las alteraciones en su interpretación. Esa interpretación cambia a lo largo de tiempo con el conocimiento universal, colectivo o personal y se relaciona también con el marco de referencia aprendido. Con los *espacios en blanco*, ISER se refiere específicamente a los espacios de indeterminación textual que el lector rellena casi automáticamente en el acto de lectura. Puede que el *relleno* muestre discrepancias entre lectores diferentes, dependiendo de la personalidad y conocimientos de cada uno. Sin embargo, los espacios en blanco no son completamente discrecionales. El lector tiene así el deber de participar activamente en la narración y, de alguna manera, tiene también el derecho de apoderarse de ella.

2 PANORAMA HISTÓRICO Y LITERARIO: URUGUAY

2.1 URUGUAY EN EL SIGLO XX

Uruguay, a excepción de los demás países latinoamericanos, había establecido en el último tercio del siglo XIX un sistema político y social relativamente avanzado, equilibrado y con un fuerte enfoque democrático (cf. PUHLE 1996: 973). Como la mayoría de los países de las Américas, recibió varias oleadas de inmigrantes europeos. Uruguay en particular acogió hasta los primeros años del siglo XX un gran número de italianos y españoles, sobre todo de las regiones del País Vasco, Cataluña y Galicia; después llegaron también otros, como alemanes, polacos y judíos. El país disfrutó de una economía estable con énfasis en el mercado exterior, especialmente en el comercio ganadero y sus subproductos, como el cuero y la lana (cf. *ibíd.*: 977). Los inmigrantes solían integrarse en la clase media-baja de Montevideo o las capitales de provincia (cf. *ibíd.*: 981). La economía del país se pudo recuperar rápidamente después de la crisis mundial de 1931, aunque surgió un sentimiento de disgusto entre los líderes del país que condujo a una tensión creciente (cf. *ibíd.*: 988). Estas tensiones culminaron en marzo de 1933 con un régimen autoritario liderado por GABRIEL TERRA (cf. *ibíd.*: 989), bajo cuyo mandato se implementó una censura oficial de prensa y restricciones en la libre expresión pública de la opinión, que incluyó, entre otras medidas, recortes en los derechos a la intimidad, y la suspensión de la autonomía universitaria (cf. WEYDE 2010: 62). Periódicos como *Época* o *El Sol* fueron acusados de apoyar las acciones de los Tupamaros, el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), considerado como la primera guerrilla urbana marxista latinoamericana (cf. *ibíd.*: 61, 63).

Después de la toma del poder del general FRANCISCO FRANCO en el año 1939 en España, Uruguay que había vuelto a un sistema democrático en 1938, rompió las relaciones con la antigua metrópoli. Asimismo, Uruguay albergó a un buen número de inmigrantes republicanos españoles, que lucharon por la República desde el exilio (cf. EISENBÜRGER 2010: 48). Durante la segunda Guerra Mundial, Uruguay se declaró neutral, aunque hubo desacuerdos entre los propios políticos, lo que resultó en el cese de algunos ministros favorables a las potencias del Eje. A pesar de varios problemas internos, Uruguay pudo sostenerse económicamente de forma más o menos estable hasta el fin de la guerra de Corea, a mediados de la década de 1950 (cf. PUHLE 1996: 990). Cuando empezaron a decaer las

exportaciones, la economía del país empezó a desmoronarse y las grandes deudas que se habían escondido bajo un frágil sistema comenzaron a salir a la luz (cf. *ibíd.*: 981). El país, con una economía fuertemente dependiente del capital extranjero, entró en un período de graves problemas financieros que terminó en las llamadas *Medidas Prontas de Seguridad*, que supusieron recortes, represión, censura, huelgas, manifestaciones y, en su punto más crítico, en secuestros, ataques terroristas y asesinatos políticos. Este caos que se estaba extendiendo acrecentó un clima de inseguridad entre la población que paralizó de la vida pública, culminando en el asesinato a manos de la policía de un estudiante durante la manifestación estudiantil el 14 de agosto de 1968 (cf. WEYDE 2010: 61ss).

Bajo el presidente BORDABERRY fueron adaptadas medidas firmes contra los Tupamaros, que se materializaron en la ofensiva contra estos de marzo de 1972 y su completa desarticulación en noviembre del mismo año (cf. FUCHS 2010: 62). A diferencia del país vecino, Argentina, en Uruguay no hubo un llamado golpe de estado *per se*, sino que la transición al régimen totalitario se realizó de manera escalonada, ya habiendo empezado en 1967 con el presidente PACHECO ARECO, alcanzando su configuración final el 27 de junio de 1973 (cf. PUHLE 1996: 997, FUCHS 2010: 67s). El *Consejo de Estado de las Fuerzas Armadas* ocupó el parlamento, lo cual llevó a la disolución de este último por parte del presidente, así como a la censura y la suspensión de los derechos fundamentales de los partidos políticos tradicionales, la abolición de las agrupaciones de izquierda, los sindicatos y las asociaciones estudiantiles y sus publicaciones (cf. PUHLE 1996: 997).

El régimen provocó no solamente un éxodo geográfico, sino también un éxodo literario provocado por la censura ejercida por las autoridades militares sobre toda actividad cultural y las represalias contra cualquier voz de resistencia. Esta censura con la que convivían autores y periodistas fue la herramienta más efectiva para mantener el control sobre las masas (cf. FUCHS 2010: 72). Aquellos que se mostraron críticos con el régimen fueron declarados enemigos públicos y sus derechos civiles fueron reducidos. Cualquier expresión subversiva era atribuida a fuerzas extranjeras contra la identidad nacional. Para adoctrinar a los niños en los colegios, la gran mayoría de los pedagogos fueron reemplazados por militares, y lo mismo se hizo con los profesores de las universidades. La subversión fue considerada como un problema moral e intelectual a corregir (cf. *ibíd.*: 65s).

Se prohibieron canciones y obras de varios artistas y autores, al igual que la lectura de las obras de CRISTINA PERI ROSSI. Muchos uruguayos que tuvieron la posibilidad dejaron su país natal para escapar del régimen, para ser libres, para poder vivir y empezar así su exilio *tradicional* fuera de su país de origen. Se habla de entre 200.000 y 500.000 uruguayos exiliados durante la dictadura (cf. WEYDE 2010: 67, STRASNER 2007: 165), cifra considerable en una población de tan solo unos 3 millones de habitantes en 1963. Unos 40.000 individuos volvieron, aunque no todos reencontraron su lugar en la sociedad, por lo que no pudieron restablecerse (cf. WEYDE 2010: 68). Un 70 % de los uruguayos residentes en el extranjero viven hoy en día en los EE.UU. y en España, como es el caso de CRISTINA PERI ROSSI (cf. TAKS 2010: 83). Hasta 1978, España dejó entrar a los latinoamericanos libremente, ofreciéndoles igualdad laboral con el resto de los españoles, por lo cual este país se contó entre los primeros elegidos de la emigración desde las Américas. Aun careciendo de ayudas sociales, varios emigrantes aprovecharon de ese camino hacia la Europa prometedora que se les ofreció. En 1978, España entró a la Convención sobre el Estatuto de Refugiados que cerró las puertas para los latinoamericanos que querían emigrar a España careciendo de contrato laboral en firme con una empresa española (cf. SCHUMM 1990: 8).

2.2 LA LITERATURA DEL URUGUAY DEL SIGLO XX

Las actividades literarias en Uruguay ocupaban un espacio característico dentro del país: se habla de unas 1.200 publicaciones nacionales nuevas al año, lo que sitúa al país en cabeza por número de títulos publicados con respecto al resto de países latinoamericanos en los que las editoriales españolas no ostentaban el dominio del mercado²⁶. Los autores nacionales gozaban de gran popularidad, sobre todo JUAN CARLOS ONETTI, MARIO BENEDETTI y EDUARDO GALEANO. Típicamente las mujeres ocupaban un lugar secundario entre los literatos del país, aunque las condiciones eran relativamente avanzadas para la producción femenina debido a la tradicional separación de Iglesia y Estado. Algunas mujeres uruguayas como ARMONÍA SOMERS (1914-1994), IDEA VILARIÑO (1920-2009) o IDA VITALE (1923*) —ganadora del *Premio Cervantes de Literatura 2018*— destacan hoy en día en especial por su talento poético como autoras que rompieron con los clichés y tabúes, y pusieron en el centro de su obra la sensualidad y el deseo en formas aún desconocidas en

²⁶ En muchos países hispanoamericanos, las editoriales españolas gozan de un *quasi* monopolio de publicación y distribución de nuevos títulos (cf. NOGUEROL JIMÉNEZ 2012: 92).

ese entonces; estas son también características que se conjugan en la obra de CRISTINA PERI ROSSI (cf. KÜPPERS 2010: 205).

La *literatura del boom*, aproximadamente a partir del año 1959, destacó en particular por la fuerte tendencia al experimento literario y la exploración de la modificabilidad, que resultó en representaciones literarias híbridas, resistentes a toda clasificación (cf. VERANI 1982: 303). El ya mencionado JUAN CARLOS ONETTI (1909-1994), que se exilió en Madrid, fue considerado como uno de los grandes autores del *boom latinoamericano*. Obtuvo el *Premio Cervantes de la Literatura* en 1980 (cf. HÜBENER 2010: 216). También MARIO BENEDETTI (1920-2009), el autor más leído y traducido del país, y EDUARDO GALEANO (1940-2015), entre otros, se radicaron en España, donde prosiguieron con su trabajo literario (cf. HÜBENER 2010: 216). La dictadura frenó y destruyó casi por completo la industria literaria del país. Algunos literatos decidieron salir del país, algunos se quedaron callados, y otros, por no callarse, fueron llevados a la cárcel acusados de ser elementos subversivos peligrosos. También surgió otro fenómeno, cuando algunos presos empezaron a escribir dentro de la prisión como manera de procesar con su experiencia y sentimientos, como fue el caso de CARLOS LISCANO o MAURICIO ROSENCOF (cf. KÜPPERS 2010: 206). Sin embargo, muchos intelectuales salieron del territorio nacional para proteger su vida y poder seguir trabajando²⁷. Los que se marcharon, solían mostrarse unidos y aún más productivos. La gran mayoría no abandonó la lucha contra del sistema desde el exterior, y fue allí, en el exilio, donde los autores se convirtieron en auténticos ciudadanos globales y universales, donde también surgieron las obras más destacadas del siglo XX. Los motivos principales de la literatura latinoamericana del exilio fueron la dislocación o el desarraigo violento y la pérdida de la identidad, influidos sobre todo por los escritos de WALTER BENJAMÍN (cf. RÖSSNER 2007: 466, 472, 475s, 502). Otro elemento central fue la búsqueda de la patria perdida y la reconquista de esta, así como la lucha política en contra del sistema totalitario. En casi todos los casos se solía tratar de un acercamiento negativo al exilio, como criticó JULIO CORTÁZAR desde su exilio en París (cf. 1994: 166s). Sin embargo, la literatura del exilio fue una fuente muy productiva dentro de la literatura latinoamericana: los lectores

²⁷ Los autores hispanohablantes tenían, en cierto sentido, la *suerte* de que su idioma era la lengua oficial en varios países, por lo cual contaban con un público grande e internacional también en el extranjero, a diferencia de los autores germanoparlantes, quienes muchas veces perdieron a todos sus lectores bajo el régimen de HITLER. Algunos autores lograron dejar aparte la barra lingüística y cambiar su idioma de trabajo para poder abarcar un público nuevo. Sin embargo, varios autores exiliados de habla alemana tuvieron que renunciar a la escritura por el simple hecho de que no tenían en donde vender sus obras. Sin embargo, autores como ROBERTO ARLT y WITOLD GOMBROWICZ mostraron que el uso correcto de la lengua no hace falta para llegar a ser buenos escritores (cf. BRODSKY 1991: 24).

penetraron a través de esta en la conciencia de estos personajes sufridores de una situación de exilio, robados de fragmentos de sus identidades por un recorte violento de sus libertades o una expulsión penosa de sus tierras que provocó el cercenamiento de sus raíces (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1014).

Los escritores reaccionaron al cambio de los valores culturales impuestos por los regímenes totalitarios a su propia manera, con otras formas de la representación de la realidad, como la polifonía y la fragmentación de la lógica de la acción y de las estructuras del espacio y tiempo (cf. *ibíd.*: 469). ANGEL RAMA, gran crítico de la literatura hispanoamericana, destaca que la realidad era tan irreal y monstruosa para la mente humana, tan alejada del sano juicio del bien y del mal, que los autores recurrieron a la imaginación para criticar la ideología y las acciones del régimen totalitario (cf. 1972: 222). El *leitmotiv* de las obras era muchas veces la duda sobre la (in)capacidad de la lengua para transmitir la realidad, tal como los temas de la violencia, problemas identitarios, y las contraposiciones ciudad/campo o nación industrial/tercer mundo. Aparte, hubo en general un gran interés en las teorías culturales, del discurso y literarias de MICHEL FOUCAULT y el posestructuralismo de ROLAND BARTHES o JULIA KRISTEVA, aunque estos textos fueron considerados subversivos y, consecuentemente, prohibidos. Así la *literatura comprometida* fue considerada como modelo predominante en los años 1960-1970, que puso el compromiso socio-cultural del autor como reacción a la violencia política en el centro de su labor que para muchos significaba exilio, cárcel o muerte (cf. RÖSSNER 2007: 466s, 475s). OLIVERA-WILLIAMS se atreve ir más allá, y dice que entre 1963-1968 Uruguay se emancipó finalmente de su realismo monótono y gris y se volvió de un país callado a un “hiperactivo donde, ahora sí, ‘pasa todo’” (1986: 81).

Las dictaduras militares contribuyeron decisivamente al cambio literario porque rompieron con la tradición cultural anterior, de tal manera que los artistas tuvieron que encontrar otra posibilidad de expresarse. Esto se reflejó también a la autoimagen de los intelectuales que contribuyó a la comprensión mundial de las nuevas generaciones crecidas en el aislamiento, la represión, y la censura del sistema totalitario (cf. RÖSSNER 2007: 469). Por la falta de comunicación entre los *exiliados físicos* y los que se quedaron, los llamados *insiliados*, se pudo observar una formación de frentes que dificultó sobremanera el regreso tras la dictadura. Se trata del fenómeno del *desexilio*, introducido por MARIO BENEDETTI (1983), que describe la incapacidad de reintegrarse en la vida social de su propia patria, ya

que no solamente el individuo exiliado ha cambiado por las experiencias vividas, sino también la sociedad nacional. Muchos exiliados permanecieron en el país de acogida donde lograron rehacer su vida y obtuvieron una nueva nacionalidad, como fue el caso de ONETTI o de la propia PERI ROSSI (cf. *ibíd.*: 472).

El panorama artístico después de la redemocratización fue muy variado, debido a las diferentes experiencias que vividas, por lo cual era imposible seguir como si no hubiera pasado nada, como propuso la voluntad política con las leyes de amnistía. En la década de 1980, se presentaron cada vez más autoras particularmente en la rama de la lírica. Estas, que sufrieron como sus compañeros masculinos la arbitrariedad del Estado durante de la dictadura, tuvieron que luchar además contra de las arraigadas estructuras patriarcales y el machismo que relegaban a la voz femenina a un papel subordinado en la sociedad masculina. Esto puede interpretarse como el exilio metafórico propuesto por SAID (cf. 1996: 52s). Cada vez más, puede encontrarse una manera de narrar autorreflexiva. Se observa una escritura concentrada en el cuerpo y la sexualidad más allá de las normas, técnicas y formas que no habían existido hasta entonces, por lo cual cabe valorar aún más el trabajo de estas audaces escritoras (cf. RÖSSNER 2007: 479s). Las autoras emergentes en las décadas de 1970 y 1980 llegaron a ser el fenómeno secundario más significativo del *posboom latinoamericano* de la literatura. Aunque marginadas por el patriarcado dominante en el ámbito de las letras, contaron también con una cierta libertad literaria por no pertenecer al canon y por no estar obligadas de cumplir con las normas masculinas (cf. LINDSAY 2003: 4). No puede dejar de mencionarse que, desde finales del siglo pasado, las fronteras culturales globales se han estado transformando y borrando, y las literaturas locales o nacionales y sus respectivas manifestaciones marginales están cada vez más en interacción con las letras universales, pero también con los demás marginados. Este hecho también aligera la situación subordinada de la mujer escritora y extingue lentamente en cualquier sentido la homogeneidad de autores masculinos que impuso el patriarcado (cf. BRESCIA 2012: 229s).

3 CRISTINA PERI ROSSI

Los criterios de la elección de la autora y la obra son los siguientes: (1) PERI ROSSI vivió un desplazamiento geográfico en sus propias carnes y ha experimentado lo que entraña un cambio radical y forzado del hogar, (2) la obra *La nave de los locos* se escribió después de este cambio geográfico en una condición de exilio físico causada por el régimen autoritario en su país de origen, Uruguay, y (3) el texto trata explícitamente de la temática del exilio y los *viajes impuestos* por fuerzas externas.

3.1 DATOS BIOGRÁFICOS

CRISTINA PERI ROSSI nació el 12 de noviembre de 1941 en Montevideo, Uruguay. Su madre provenía de una familia de origen genovés, su padre de una familia vasco-canaria. Siempre se sintió más cercana a la familia materna, con la que pasó su infancia. Esta era muy tradicional, católica y humilde (cf. DEJBORD 1998: 218). Fue precisamente en su infancia cuando descubrió que el mundo de las niñas difiere del de los niños en cuanto a lo que está permitido y no lo está. El terreno adulto y masculino la atrajo, especialmente las conversaciones de este espacio prohibido: el mundo, la política, u otros temas, alejados del temario familiar y del hogar. La idea de que un día ella iba a ser como sus tías, amas de casa que sirven a sus maridos, la aterrorizó. Aprendió que la sociedad impone reglas según el género carentes de explicación racional. Sin embargo, a los seis años decidió que quería ser escritora, para asombro de toda su familia excepto su madre. Optó así por un camino y una identificación distintos a lo tradicional. Los libros y el arte la guiaron aunque, pues no lograba encontrarse a sí misma en estos esquemas tradicionales reservados entonces para las mujeres. La diferenciación social entre hombre y mujer iba a ser un tema que la acompañaría y la ocuparía a largo de toda su vida (cf. *ibíd.*: 51, 58s, 236s).

Poetica

Versayanira – el mayor poeta hindú –
Escribió más de seisceitos poemas
Como si fuera una muchacha

Escribiré entonces
Como si fuera un hombre,
Y nadie hablará de mi sexo. (PERI ROSSI 2004: 86)

PERI ROSSI se licenció a los 23 años en Literatura Comparada, una carrera que le sigue encantando. Durante sus estudios universitarios participó en asociaciones políticas de iz-

quierda, así como en agrupaciones de escritores. Aunque sin afiliación formal a un partido, se consideraba muy de izquierdas y escribió para el semanal *Marcha*²⁸ a partir de 1965, el foro más importante de los intelectuales latinoamericanos, prohibido en 1974 por la Junta Militar Uruguaya. Antes de su huida, PERI ROSSI ya se había convertido a una escritora emblemática y conocida en Uruguay, habiendo publicado cinco obras, a saber: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1968)²⁹, *El libro de mis primos* (1962) y el volumen de poemas *Evohé* (1971) en las editoriales nacionales Arca, Ediciones Trilce y Biblioteca de Marcha. También participó activamente en la vida intelectual uruguaya y contó con el reconocimiento de sus compañeros (cf. DEJBORD 1998: 229s). Sus obras antes del exilio trataban temas contemporáneos a esos años, como el conflicto generacional o la emancipación sexual femenina, así como tópicos relacionados con la renovación política y cultural (cf. SCHUMM 1990: 5).

Su gran compromiso, sus convicciones y también la amistad la pusieron en peligro, aunque ella nunca llegó a plantearse seriamente dejar su patria hasta que, al final, las circunstancias la obligaron. El secuestro de una alumna a la que PERI ROSSI escondió en su casa de Montevideo durante unos tres meses tuvo una importancia decisiva. Este acontecimiento y las tensiones crecientes en el país la hicieron salir algunos meses más tarde, el 4 de octubre 1972, rumbo a Barcelona, donde llegó 16 días después (cf. DEJBORD 1998: 219s). “No fue nuestra culpa si nacimos en tiempos de penuria. Tiempos de echarse al mar y navegar”, escribió en *Descripción de un naufragio* (PERI ROSSI 1974: 27), donde señala al estado de emergencia que expulsa a la gente de sus hogares sin resistencia posible. En consecuencia, su obra y también la mención de su nombre fueron prohibidos en Uruguay desde 1972 hasta el final de la dictadura en 1985 (cf. SYRO 2014).

[...] se escribe porque se muere, porque todo transcurre rápidamente y experimentamos el deseo de retenerlo; la literatura es testimonio, precisamente porque todo está condenado a desaparecer, y eso nos conmueve y a veces nos pide a gritos residencia. Escribo por lo tanto, porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar esta calle, un rostro que vi mientras caminaba [...] en ese momento estábamos uno al lado del otro, hacíamos algo juntos, y ese sentimiento creaba la confraternidad. (PERI ROSSI en BENEDETTI 1988: 385)

²⁸ También los mencionados JUAN CARLOS ONETTI, MARIO BENEDETTI y EDUARDO GALEANO escribían para *Marcha*, un semanal izquierdista con una plantilla de intelectuales latinoamericanos fundado por CARLOS QUIJANO en Montevideo en 1939.

²⁹ *Los museos abandonados* ganó el premio de la editorial Arca en 1968, por lo cual, junto a una excelente crítica de MARIO BENEDETTI, CRISTINA PERI ROSSI entró oficialmente en el mundo de las letras destacadas uruguayas (cf. LINDSAY 2003: 31).

PERI ROSSI confiesa que la decisión de irse le resultó muy difícil, aunque tenía claro que iba a volver a su casa, la cual dejó completamente instalada. Contó que “[l]a realidad uruguaya fue tan rica, dinámica... que gastar el tiempo viajando me parecía un despilfarro” (PERI ROSSI en SCHUMM 1990: 17), lo que concuerda con la opinión de OLIVERA-WILLIAMS, quien decía que fueron los años en los que pasaba de todo (cf. 1986: 81). Por razones económicas, pero también estratégicas decidió exiliarse en Barcelona y volver a Montevideo lo antes posible. Sin embargo, el golpe militar que ella, en realidad, ya había visto venir, impidió su retorno. Se sentía culpable por haber abandonado a su familia, amigos y alumnos, por lo cual siempre mostró una gran solidaridad con los que se habían quedado. Aunque también reconoce que su exilio le permitió adoptar una distancia crítica hacia los acontecimientos y también una mayor libertad en cuanto a su escritura. Asimismo le fueron concedidos privilegios en el extranjero por ser exiliada, latinoamericana y mujer, en particular en España (cf. DEJBORD 1998: 51, 221, 223). No obstante, PERI ROSSI habla de un rechazo profundo personal del exilio al inicio, ya que no quería aceptar la situación en la que se encontraba. Así la reincorporación al mundo literario le fue muy difícil, más aún por la falta de relaciones internacionales entre su país de origen y el de acogida. Por esto, ella, como escritora, se encontró como una desconocida en tierra ajena y eso con pocos recursos económicos (cf. SCHUMM 1990: 19). Su exilio marca ciertamente un antes y un después, aunque sus prioridades siempre fueron para Uruguay. Seguía estando muy comprometida con la izquierda de su país, ya que también en su exilio se sentía obligada de apoyar a sus paisanos y militaba en un comité de apoyo clandestino a la resistencia que colaboraba y mandaba dinero a Uruguay. En Barcelona conoció entre otros a los catalanes MANOLO VÁZQUEZ MONTALBÁN y JOSÉ MARÍA CASTELLET, ambos escritores y periodistas, con los que trabajó como única latinoamericana en la revista *Triunfo* a partir de 1974, que era un símbolo de resistencia intelectual español al franquismo. Lentamente consiguió establecer una red intelectual también en España, aunque su corazón seguía en Uruguay. Durante el tiempo escribiendo en Montevideo para *Marcha* había conocido una generación intelectual latinoamericana mayor de ella, y lo considera una parte muy importante de su vida, tal como *Triunfo* ocupó más tarde una parte semejante. Cuando en 1974 el régimen militar uruguayo le retiró su documentación, tuvo que huir también de España, buscada por la Policía de Extranjería franquista. Se fue a París hasta finales del mismo año, cuando volvió con la nacionalidad española en la mano. Después de la redemocratización en su país materno, pudo recuperar la uruguaya (cf. DEJBORD 1998: 225ss).

La actitud de la autora ante su condición de exilio cambió a partir de 1978³⁰, cuando empezó a interesarse por el proceso de la redemocratización española y se integró cada vez más en la vida intelectual del país (cf. SCHUMM 1990: 21). Después de la caída de la dictadura en Uruguay en 1985, volvió a tomar una decisión sobre su futuro y decidió permanecer en España donde, es innegable, también había logrado fama como escritora. España, o mejor dicho Barcelona, se había vuelto un hogar para ella, y no quiso experimentar de nuevo la penosa experiencia del destierro (cf. DEJBORD 1998: 223s). Además, el éxito que había obtenido en su nueva tierra la había convertido en cierta manera en una autora española, muy querida además por los lectores. Dice PERI ROSSI en Radio Nacional sobre su identidad que

[...] soy latinoamericana, es porque quizás yo me sigo viendo latinoamericana, pero evidentemente ellos no, cada vez menos. Ellos me han visto más integrada de lo que yo me he visto (cf. PERI ROSSI en DEJBORD 1998: 226)

y, también declara que

[m]e temo que para algunos uruguayos yo pueda ser todavía una escritora extranjera, pues la mayor parte de mi obra la he publicado en España y libros españoles llegan muy pocos allí [...]. (PERI ROSSI en CAMPS 1987: 44)

No obstante, PERI ROSSI notó durante bastante tiempo esa diferencia cultural entre los dos países y sintió cierta incertidumbre sobre su éxito como autora extranjera en tierra ajena. Su estilo se presentaba complejo, curioso y extravagante, no reconociendo las restricciones convencionales, lo que le produjo dudas, particularmente ante de la publicación de *La nave de los locos*, la “gran alegoría sobre el exilio” (PERI ROSSI en CID HIDALGO 2012a: 84). Hablaba de dos mundos aún incompatibles, pero sentía la necesidad personal de publicar los textos para poder seguir adelante:

Yo soy consciente de que algunos de mis libros, cuando se publicaron en España, estaba muy adelantados a lo que era el lector español o la lectora española, pero yo los publiqué igual. [...] en España, la gente no estaba preparada para ese libro. En América Latina quizás tampoco. (ibíd.: 84)

Los vínculos de la autora con su patria seguían siendo fuertes, aunque nunca se propuso volver definitivamente a Uruguay. No obstante, afirma que tampoco quiere descartar esa opción por completo para el futuro (cf. DEJBORD 1998: 228s). A parte de autora y periodista, trabajó también como profesora de literatura, traductora del francés y del portugués,

³⁰ Fue en 1978 cuando salió la primera versión de la Constitución Española después de la dictadura del general FRANCISCO FRANCO, que continúa vigente.

y destacó como ganadora de varios premios literarios³¹. Sus obras abarcan infinidad de géneros, tales como artículos, ensayos, novelas, poesía y relatos, y destacan por su gran variedad temática y su tendencia a la alegoría moderna y a la universalidad (cf. DEJBORD 1998: 55, cf. RÖSSNER 2008: 480, cf. SYRO 2014). Pasó unos veranos junto a su amigo JULIO CORTÁZAR³² en casa de amigos comunes en Deyá, Mallorca y fue justamente allí, donde empezó a escribir *La nave de los locos*, publicada en 1984 en la prestigiosa editorial barcelonesa Seix Barral, entonces casi inaccesible para las escritoras (cf. DEJBORD 1998: 227s, cf. GLIGO 1987: 287). También ama los barcos y el mar, temas representados en varias de sus obras. Llegó incluso a afirmar que no puede vivir en una ciudad sin mar, un atributo que también se ve reflejado en el protagonista de *La nave de los locos* (cf. SYRO 2014).

Toda poeta sabe que se encuentra al final
de una tradición
y no al comienzo
por lo cual cada palabra que usa
revierte,
como las aguas de un océano inacabable,
a mares anteriores [...]
(Peri Rossi 1979: 11)

3.2 CRISTINA PERI ROSSI, ESCRITORA

CRISTINA PERI ROSSI pertenece aún a una generación del *posboom latinoamericano*, por lo cual sigue estando relacionada con e influida por los autores contemporáneos, como lectora aficionada y estudiante de la Literatura Comparada. La uruguaya presenta también algunos rasgos que pueden considerarse herencia directa del *boom*, como la influencia de los elementos fantásticos u oníricos o la escritura fragmentaria. Sin embargo, es una autora difícil de categorizar. Desde su primer libro, *Viviendo* (1963), puede deducirse el sufrimiento y el fracaso del hombre contemporáneo que lucha contra las difíciles situaciones impuestas por el mundo posmoderno. De forma típica de la literatura de esta época, sus obras buscan establecerse lejos de la realidad, construyéndose con un idioma dislocado que crea universos alternativos (cf. CID HIDALGO 2012a: 85). Sus textos se definen particularmente por la búsqueda de la definición —o su falta— del género híbrido y transgresivo, y por su especial preocupación por la representación de roles sexuales más transfron-

³¹ CRISTINA PERI ROSSI fue recientemente elegida y premiada (sept. 2019) como ganadora del *Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso*, https://www.clarin.com/cultura/escritora-uruguay-cristina-peri-rossi-gana-premio-jose-donos_0_-fuFUDazr.html, (5.9.2019).

³² Incluso escribió dos libros sobre CORTÁZAR, *Julio Cortázar* (2001) en la editorial Omega y *Julio Cortázar y Cris* (2014) en la editorial Calamo.

terizos que los propios de modelos convencionales. La reconfiguración de la subjetividad y sexualidad masculina confiere especialmente un toque particular a la noción de experiencia que aparece en su obra, hacia un mundo más allá de lo conocido y establecido por la tradición (cf. GOULD LEVINE 1996: 148, cf. QUINTANA 2001: 17).

La metáfora de la navegación, característica de la obra de PERI ROSSI, se presenta de manera diversa. Normalmente, los personajes suelen sufrir de una inestabilidad territorial y, por su ubicación particular —es decir, por su marginación— desarrollan una subjetividad que siempre es relativa y está relacionada con su posición fronteriza dentro del mundo narrado. Los personajes actúan desde su posición marginada y se relacionan desde ahí con los demás construyendo así, a través de su situación peculiar, el universo cultural. Los personajes se acercan a los bienes artísticos de una cultura dada desde una práctica alegórica que busca resolver el *desorden* social establecido a lo largo del tiempo para llegar a una igualdad social y romper con los poderes invisibles bajo las estructuras sociales y la cultura. En contra de la pérdida del sentido, que se asumía por el punto de vista marginal, los bienes culturales se presentan a los personajes en su pluralidad de signos y permiten así una riqueza enorme desconocida hasta ese momento (cf. QUINTANA 2001: 17).

La crisis económica y social en los años 60, que se radicalizó con la Dictadura Militar en el país (1973-1985), borró una gran parte de las actividades de la vida cultural (cf. QUINTANA 2001: 23s). Los temas frecuentes en esta década, y también de PERI ROSSI, eran la crítica al militarismo, el fascismo, el capitalismo y las instituciones patriarcales. Varios textos de esta época se consideran casos testimoniales. La autora, en particular, utilizó varias veces la perspectiva infantil o juvenil —es decir una posición social subordinada y desplazada al mismo tiempo— para expresar una crítica sociocultural, la misma que utiliza en *La nave de los locos* (cf. GEISDORFER FEAL 2001: 228). A causa de estas delicadas circunstancias, surgieron prácticas de escritura alternativas, lúdicas, metafóricas y oníricas que afirman una sociedad atormentada que ha sufrido y, por ello, ha mostrado sus fisuras. El lenguaje literario así desarrollado se muestra elusivo, casi misterioso, poco transparente, sin referencias concretas a lo real, a causa del duelo causado por la realidad, pero también como consecuencia de la censura. Los personajes viven y se relacionan también de una manera poco convencional, tal como ellos entienden el mundo y los bienes socioculturales a su manera particular. Se obsesiona con estos objetos de colección o con los personajes amados, a los que se concede un sentido superior en el universo personal que han

creado, por lo cual hay que entender estos objetos y personajes en su sentido alegórico para poder entender su universo interno e íntimo (cf. QUINTANA 2001: 24). Este universo inventado se caracteriza muchas veces por una técnica narrativa tan compleja como particular, que crea pequeños mundos por medio de la adición de otros episodios — relacionados o no— dentro del plano principal de la historia. Son como desviaciones del tema principal representadas a modo de recuerdos del pasado de un personaje, acontecimientos ocurridos paralelamente en otro lugar, en sueños, pero también mediante monólogos, etc. Por estas fisuras o digresiones se abren una multitud de nuevos niveles narrativos, a veces tantos, que el lector casi se pierde en ellos. Esto hace que la estructura lógica y ordenada del mundo narrado apenas pueda deducirse en ausencia de los esquemas tradicionales y previsibles, lo que termina por crear una atmósfera de irrealidad e incertidumbre dentro de la lectura (cf. MARTUL TOBÍO 1995: 47, cf. FONDER-SOLANO 2003). Sin embargo, PERI ROSSI logra narrar en su estilo fragmentario situaciones cotidianas e históricas, sin exagerar o inventando grandes dramas. Asimismo, la autora desarrolla su creación usando un lenguaje extremadamente económico, es decir establece con pocas palabras, un mundo de los *muchos mundos posibles* sin necesidad de referirse explícitamente a circunstancias históricas tangibles. La realidad sociocultural que describe y los individuos que interaccionan en el espacio narrado manifiestan los intereses y preocupaciones de la autora (cf. GLIGO 1987: 288). Asimismo, muestra una elevada sensibilidad hacia las palabras utilizadas, que se afina aún más en el exilio. El estilo se vuelve cada vez más polifacético, pero también lírico, con un enfoque en el valor y la función del lenguaje estética y social, con un énfasis aún más fuerte a las situaciones y los personajes marginales, reflexionando sobre el discurso fronterizo ubicado en los límites de lo especular, tal como el discurso transfronterizo. La condición humana en el presente, es decir, el exiliado, la identidad viajera y su situación límite recorre a los mundos que PERI ROSSI crea tan elaboradamente en sus obras (cf. OLIVERA-WILLIAMS 1986: 81, cf. AÍNSA 1986: 81s).

Como ya se ha discutido en el capítulo sobre la identidad, la experiencia individual se desarrolla desde un vínculo particular y único y es intransmisible en cada caso. Se manifiesta a través de los recuerdos y prácticas motivados por las imágenes y acontecimientos que rodean a estos personajes marginados (cf. QUINTANA 2001: 25). Los objetos de arte como referentes precisos aparecen con frecuencia en las obras de PERI ROSSI, como por ejemplo en *Los museos abandonados* (1969) o en *Museo de los esfuerzos inútiles* (1983), pero también de una manera algo más sutil en *La nave de los locos*. Ella, a diferencia con

las Vanguardistas radicales que proponen romper con el pasado, se relaciona con la herencia cultural recibida, en vez de alejarse por completo. Se intenta acercar así de manera nueva a ese patrimonio, trabaja desde dentro de la tradición, sobre la que pretende constituir su obra desde posiciones novedosas y marginadas, recreando así el material heredado para llegar a tener una visión polifacética y actualizada de la memoria histórica y cultural. Esta se considera también como algo reconstruido a través de la escritura, influida por los poderes sociales y modificada a lo largo del tiempo. Desde aquí, la narrativa se presenta también como un espacio basado en la idea de una comunidad entre los sujetos marginados y solitarios que se encuentran en un movimiento incesante causado por su propia marginalidad que les obliga a crear constantemente nuevas relaciones con el espacio, por lo que deben reinventarse constantemente, explicándose así su entidad híbrida. De esta manera surge la idea de la identidad cambiante y relativa y, definitivamente, inconclusa (cf. QUINTANA 2001: 37, 40, 53, 56). Esta manera lúcida de narrar requiere un lector atento y activo capaz de tratar con los desplazamientos continuos de los personajes, espacios y temas, ya que la autora exige al lector trasladarse junto a su lado. De este modo, se establece un diálogo entre la escritora y el lector, que se compromete dejarse llevar por la ficción creada (cf. QUINTANA 2001: 41, cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 442).

La escritura experimental, propagada por las Vanguardias se considera la respuesta a una realidad dada extremadamente conflictiva y tan cambiante que los individuos encuentran dificultades para afrontarla, como sucede en la posmodernidad (cf. QUINTANA 2001: 45). Como ya se ha indicado, PERI ROSSI se distancia de los métodos vanguardistas, de igual manera que se distancia de cualquier molde prefabricado que la pueda categorizar. Cada acto de clasificación le parece a la autora humillante y restrictivo porque indica el corte de las antenas que tantean fuera del terreno asignado. Ella prefiere definir sus obras libres de cualquier categoría y clase, y también libres de una geografía concreta ya que para ella la literatura debería ser independiente y universal (cf. LINDSAY 2003: 19). Este concepto de la *universalidad* a la que se refiere, aunque rechaza las categorías, se presenta como una noción problemática, ya que perteneció y sigue perteneciendo aún a un mundo blanco, europeo y masculino, atributos que ella no reúne. No obstante, CRISTINA PERI ROSSI, blanca, latinoamericana y mujer, logra posicionarse en este discurso universal (cf. LINDSAY 2003: 22). Esa universalidad es característica de las obras adscritas al posmodernismo que se concentran en temas como la alienación, la ambigüedad, la desilusión y las múltiples in-

interpretaciones posibles —en el caso de la literatura, del mundo narrado— que son motivos frecuentes en la obra de PERI ROSSI, además del viaje (cf. LINDSAY 2003: 39).

La palabra construye el mundo narrado universal y los personajes con identidades en todas las facetas, aunque también es la misma *palabra* carente de estabilidad y determinación. La escritura de PERI ROSSI rompe con las convenciones establecidas en su universo por lo cual tampoco pueden funcionar los procesos de formación de identidades de manera congruente, ya que faltan los puntos o personas de referencia tradicionales. Así los personajes se relacionan de manera diferente creando una red subjetiva sobre la que se construye la identidad híbrida que se caracteriza por sus continuos desplazamientos. Las experiencias únicas enfrentan los personajes marginales durante su vida, fuera del núcleo social que dicta el modelo de pensamiento y vida. Al mismo tiempo salen a la luz los mecanismos convencionales del desarrollo individual que permiten repensar las estructuras jerárquicas establecidas y mirarlas desde otro punto de vista, incluso exige una reevaluación de estas (cf. QUINTANA 2001: 47).

Mirar algo desde otro punto de vista demanda la capacidad de mostrar empatía. Las situaciones vividas pueden significar una experiencia diferente para cada personaje participante. Por eso, la mirada propia se presenta como un elemento imprescindible para el proceso de la formación identitaria que se desarrolla justamente sobre estas situaciones presenciadas y experiencias vividas. Sin embargo, no solamente se trata de ver, sino también de dejarse ver para ser reconocido como ser humano dentro de la sociedad. Los personajes marginados que crea PERI ROSSI en sus obras se subordinan y aceptan las asignaciones y la categorización de los demás que, por ende, también les influyen. Adoptan un rol pasivo, expuestos muchas veces a las causalidades que los rodean. No obstante, esas clasificaciones *desde afuera* no tienen gran importancia entre los personajes marginados cuando se desenvuelven en sus propios ámbitos a borde de la sociedad. Se vuelve importante en cuanto se precisa atravesar este umbral invisible impuesto por las convenciones sociales que separa el núcleo de la sociedad de la sociedad marginal (cf. QUINTANA 2001: 47). En particular, la indefinición sexual y la inexactitud del género, pero también la simple falta de un nombre propio o de atributos, representan una amenaza para las convenciones sociales y crea preocupaciones. Estas preocupaciones, precisamente, quiere provocar PERI ROSSI y afirma al mismo tiempo una cierta propensión a los personajes sin individualidad desarrollada. La autora prefiere esbozar unos pocos atributos que permitan al lector com-

pletarlos con sus propias ideas, de forma que pueda identificarse mejor con los personajes. No obstante, esas características del vacío inquietan a la masa y hacen que esta se desarrolle, que cuestione y que, finalmente, cambie abriendo fisuras y dejando huecos de los que pueden surgir nuevas maneras de mirar y pensar. A través de esas fisuras y huecos entra lo desconocido, el *otro* (cf. QUINTANA 2001: 48). Esto suscita también esa pluralidad de lectura, la liberación de las ataduras del espacio y el tiempo, característica de la universalidad de la que ya se ha hablado (cf. PERI ROSSI en CAMPS 1987: 45).

Como se ha mencionado, PERI ROSSI nunca ha confirmado su homosexualidad aunque su obra ha sido analizada desde esa perspectiva en varias ocasiones. La autora misma afirma que la literatura no tiene género, por eso no puede ser lesbiana, sino que es la autora quien lo es (o no), retomando su oposición a cualquier tipo de categorización (cf. en GEISDORFER FEAL 2001: 226). Observa KAMINSKY que tampoco el lesbianismo o los temas típicos del lesbianismo son un elemento marcado en la obra de la uruguaya. Es un tópico presente, pero que no se extiende temáticamente por toda su producción. Aparentemente es un tema, o más bien un prejuicio con lo que le gusta jugar: mientras que a una mujer lesbiana se le exigirían unos temas particulares por ser mujer y —probablemente— lesbiana, PERI ROSSI se niega a hacer suyo este supuesto, por lo que recurre varias veces a un varón como narrador o protagonista cuando desea escribir sobre las fantasías y deseos masculinos. Incluso otorga a estas voces masculinas muchas veces un papel sexual tradicional y machista, relegando así a la mujer al rol tradicional: subordinada al hombre que la trata como un objeto más. Aunque esta actitud puede resultar incómoda, es su manera de señalar y denunciar exactamente estos desequilibrios, para ridiculizarlos, para romperlos y colocar las piezas abiertamente para reflexionar sobre ellas y ponerlas en un orden adecuado, marcado por la igualdad del género (cf. 1993: 121). CID HIDALGO constata que un rasgo típico de la autora es que “desarticula a la vez que exhibe los dispositivos de dominación instalados en el organismo social” (2012a: 85), que se refiere exactamente a esta crítica al aparato de poder que maneja los hilos debajo de la sociedad. Pone en el centro de sus obras el lenguaje³³ en vez de los personajes, subordinando a las cuestiones concretas sobre la sexualidad o el amor lésbico siempre al lenguaje y el estilo. De igual manera, en *La nave de los locos* se pueden intuir algunas preferencias sexuales, aunque nunca son decisivas para el texto (cf. GEISDORFER FEAL 2001: 227).

³³ Desde pequeña estaba obsesionada por las palabras. De hecho, su libro favorito es el diccionario (cf. GEISDORFER FEAL 2001: 227).

3.3 EL CONCEPTO DE LA IDENTIDAD EXILIADA PERIROS- SIANA

Con su salida de Montevideo, PERI ROSSI comenzó un viaje en barco rumbo a Barcelona, un acto de desplazamiento, con el que esperaba encontrar un hogar transitorio, provisorio y seguro, hasta poder volver a Uruguay. Aunque le costó, logró instalarse, acomodarse e integrarse sin olvidar el compromiso por su tierra natal. Ese gran desplazamiento la lleva a un espacio políticamente protegido, en donde se le permitió seguir escribiendo y, en donde siente aún más la necesidad de utilizar un lenguaje prolijo, rico y ambiguo, abierto a interpretaciones, desligado del espacio y del tiempo (cf. CID HIDALGO 2012a: 84). En ese mismo estilo ambiguo, crea a sus personajes, que suelen estar libres de espacio o tiempo específico. PERI ROSSI no cree en el concepto identitario *per se*, sino en identidades que se encuentran en un proceso perpetuo, que mutan, que se contradicen y, a veces se muestran ilógicas e incoherentes (cf. DEJBORD 1998: 229). Dice que

[n]o me importa dónde es la gente [...] soy uruguaya pero no tengo por qué parecerme a los uruguayos. Me parece que la nacionalidad es un dato en muchos casos irrelevante. (PERI ROSSI en CAMPS 1987: 44)

La autora ve la identidad fija como una reducción del ser individual que lo recorta para que quepa en una caja prefabricada y sellada. Dice

[n]o creo para nada en la unidad del Yo.. la identidad es un proceso y como proceso es contradictorio, admite los opuestos... Entonces una identidad es una reducción del ser. (PERI ROSSI en DEJBORD 1998: 229)

Piensa que igual que los regímenes totalitarios, una norma de “cómo debería ser un ciudadano”, lo mismo que un modelo de “cómo debería ser la literatura”, sería un acto violento contra la realización individual, así como las posibilidades de la lengua y de la imaginación personal. Por consiguiente, la autora apuesta para una función política de la literatura y su concepción ética del ser humano dentro de la sociedad que muestra un mundo con un trato justo entre la gente, sin que los personajes piensen solamente en su propio provecho y sin que se siga viviendo según los modelos sociales pasados (cf. DEJBORD 1998: 231s). Por las mismas razones, la uruguaya no da mucha importancia a la identidad geográfica y tampoco a los grupos destinatarios de su literatura; dice que

[...] el escritor no tiene que tener relaciones especulares [...]. Es peligroso [...] porque entonces se escribe para la demanda ajena [...] para cumplir el deseo del otro (PERI ROSSI en DEJBORD 1998: 229),

tal como ella misma niega que su propio exilio haya tenido gran impacto en su forma de pensar o trabajar sus textos. No fue la condición del exilio lo que la llevó a escribir lo que ha escrito y como lo ha escrito, sino la propia necesidad interior de contarlo (cf. PERI ROSSI en RAGAZZONI 1983: 233). Cuenta la autora en el prólogo de *Indicios pánicos* sobre una cierta sensibilidad que siempre ha tenido para observar y concebir las interacciones aún escondidas de realidad y muy probablemente hubiera escrito lo mismo en otros lugares. Dice que

[...] me pareció que yo tenía la aptitud para descubrir los indicios [...] del mundo que me rodeaba, en mi país, Uruguay. [...] Me habría sucedido lo mismo de haber vivido en Nueva York o en Barcelona, ciudad en la que casualmente iba a vivir [...]. (PERI ROSSI 1981)

Está de acuerdo con la propuesta de JULIA KRISTEVA de que cualquier autor debería entrar en una especie de *exilio* que le permita mantenerse fuera de la sociedad y de su aspiración colectiva para poder manifestar su voz crítica y, a la vez, subversiva (cf. PERI ROSSI en DEJBORD 1998: 233). Así ve el exilio como un espacio alejado de la realidad, ocupado por el escritor, donde encuentra la distancia necesaria hacia la sociedad. Al mismo tiempo, este sería un espacio alejado y marginal; en el caso de la autora, marginada por la sociedad patriarcal. Como ya se ha mencionado, el mismo lugar debería ser empleado en el momento de escribir, ya que este proceso está caracterizado por la soledad y el desplazamiento, no importa si se trata de cualquier tipo de exilio forzado, o una especie de exilio metafórico temporal³⁴ para apartarse de la vida cotidiana y racional hacia un lugar marginado, para poder escribir. CLAIRE LINDSAY señala además que la autora llamaría esta posición particular de mujeres en un mundo masculino también *exilio interno*³⁵ (cf. 2003: 29s). Dice PERI ROSSI que

[...] es difícil conocer el lugar que yo ocupo en la literatura hispanoamericana porque yo soy mujer y todavía hay pocas escritoras sudamericanas, teniendo en cuenta sus problemas de distribución por causas políticas y su práctica de exilio interno. (en CAMPS 1987: 44)

El exilio y el cambio del hogar que lo acompaña siempre implica reevaluaciones y nuevos cuestionamientos de la identidad personal en el contexto temporal y espacial. El traslado a un espacio diferente con su propia historia inherente hace recordar al exiliado sus fuertes

³⁴ La posición de PERI ROSSI no es única, ni menos actual. Cita ANA GALLEGU CUIÑAS en su artículo a RODRIGO FRESÁN que también afirma esta idea del exilio metafórico: “Todo escritor es un poco extraterrestre para los demás y, a lo largo de su vida y obra, no hace más que procurar descubrir este planeta en el que nació, este de donde le llegan [...] todas las historias que se le ocurren” (FRESÁN en GALLEGU CUIÑAS 2012: 366).

³⁵ Aunque PERI ROSSI llama la especie de exilio femenino dentro un mundo machista exilio interno, aquí, según la diferenciación de los exilios hechos en el capítulo 1.3.1 se define este caso como exilio metafórico. Lo esencial es que ella también reconoce la condición de mujer (escritora) como un tipo de exilio.

lazos con el contexto sociocultural del que proviene. Le da una especie de choque cultural, un trastorno en su identidad en cuanto entra en una condición de exilio que explica la interdependencia de la identidad propia con los puntos de referencia familiares y acostumbrados del propio contexto sociocultural. De igual manera, la falta de reconocimiento como persona en este nuevo entorno crea un hueco en la personalidad (cf. SCHUMM 1990: 15). Así, cuando PERI ROSSI explica en un artículo que escribió para *El País* que “partir es morir un poco” (1985), se puede entender que un destierro no solamente es un corte limpio de las raíces, sino que puede arrancarlas brutalmente de su tierra nutricia. En consecuencia, algunas raíces permanecen en la tierra, algunas se mueren con el tiempo y solamente algunas, las más fuertes, logran sobrevivir. El *desarraigo*, utilizado en el ámbito del exilio, es así una metáfora de una pérdida de algunas partes identitarias que desaparecen y, por ende, terminan dañadas o muertas para siempre (cf. PERI ROSSI 1985). Ese sentirse extraño e incompleto en tierra ajena, PERI ROSSI lo describe en sus *Cuentos Reunidos* como

me sentí extranjero y perturbador, aunque la clase de perturbación que provocaba sólo yo pudiera advertirla. Como un intruso, busqué un sendero que me apartara de esta reunión. Nadie me miraba, pero era esta ausencia de contemplación precisamente lo que me hacía sentir extraño. Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío; no ser reconocido por los que ocupan un lugar por el solo derecho de estar ocupándolo. (2007: 324)

En ese fragmento de texto también refiere a la xenofobia a la que varios exiliados se encuentran expuestos por parte de la sociedad *nativa*, o mejor dicho, por aquellos que habitan ese terreno desde antes. Es una especie de miedo al desconocido, al *otro*, que está considerado como peligro nacional, como concluye F. AÍNSA, “todo el que llega ‘después’ será un intruso, un extranjero” (1986: 83). La condición de extranjero marca al *otro* que, inevitablemente, se sitúa en los límites y se encuentra condenado a la soledad y a una vida en un espacio fronterizo o paralelo a la ciudad, como en una heterotopía. Desde su espacio particular, desde la heterotopía, resulta muy difícil llegar a tener acceso a la participación en las actividades de la sociedad local. El umbral entre las dos sociedades tiene una cerradura fuerte y necesita varias llaves adecuadas para que los exiliados, pero también los otros marginados, puedan traspasarlo.

Esas dos sociedades paralelas también se ven representados explícitamente en *La nave de los locos*, en el episodio de Kate, la chica joven y exiliada que recorre las calles de Nueva York buscando la atención, el reconocimiento y la comunicación humana, sintiéndose muy sola. No consigue romper las cerraduras que separan a los marginados de los demás y

termina suicidándose. La obra de PERI ROSSI está impregnada de una nostalgia de un mundo mejor, una nostalgia de la ruptura de las conductas tradicionales de la sociedad, de la ruptura de las cerraduras y de una convivencia basada en la tolerancia y la igualdad (cf. MORA 1988: 345). Esas emociones de extrañeza, rechazo y la soledad se extienden por *La nave de los locos*, además el

[...] sentimiento de pérdida de lo que se deja atrás, temor ante la incertidumbre del futuro, confusión ante la carencia de una identidad propia, inseguridad ante los cambios experimentados. La novela es una visión alegórica del exilio que convierten el acto de lectura en una carrera de obstáculos, en un proceso de catarsis, en un desafío. (BLANCO ARNEJO 1997: 443)

4 ANÁLISIS DE *LA NAVE DE LOS LOCOS*

La nave de los locos es la primera novela de gran escala de la autora que contiene una cantidad destacable de metadiscursos y metáforas. En este capítulo se intenta dilucidar la identidad (1) del texto y su supuesto género novelesco y, el punto central, (2) las identidades polifacéticas creadas en la narración por medio del lenguaje en cuanto a los personajes y el espacio. No se intenta leer la obra bajo un contexto autobiográfico, sin embargo, se encuentran elementos que reflejan las propias experiencias de la autora dentro del contenido o reflejado en los personajes. *La nave de los locos* se caracteriza por la condensación extrema de los temas amplios que representa, así como los métodos y esquemas particulares de la narración y el lenguaje ambiguo. El motivo central de la obra son los desplazamientos, un viaje perpetuo que se emprende causado por el exilio del protagonista, Equis (cf. RÖSSNER 2007: 480s). Es un viaje sin origen, sin destino y sin equipaje con experiencias de extrañeza, soledad y la incertidumbre, con personajes que se subordinan a los temas, que se mueven entre los espacios más por obligación que por propia voluntad, expuestos a las estructuras de poder inherente a las culturas locales. En los episodios de los viajes de Equis, aparecen y desaparecen personajes diversos sin que muestren una relación visible entre ellos, destacando por su biografía de viajero o de marginado, por lo cual se establece en cierta manera un tono melancólico a lo largo de la narración. Dice MABEL MORAÑA que

tanto el planteamiento de determinados núcleos temáticos como las estrategias narrativas utilizadas transmiten la idea de la *existencia humana atrapada* [cursivas añadidas] en una red de trampas culturales, represión y convencionalismos. (1986: 205)

Esto crea una constelación de personajes más bien pasivos y sometidos a las estructuras de poder de su entorno. Equis está fuertemente influido por las mujeres que conoce y que forman su comportamiento sexual, que hace de él una figura andrógina y altamente sensible al ambiente que le rodea (cf. GEISDORFER FEAL 2001: 229). Otros temas recurrentes en las obras de PERI ROSSI son el cuestionamiento de la autoridad, sobre todo la autoridad abusiva, la crítica de la sexualidad convencional como la norma y la denuncia de un mundo represivo y despersonalizado que esclaviza a sus *protagonistas*, motivos que también se ve representado en *La nave de los locos* (cf. MORAÑA 1986: 204s). Se puede decir que es una *novela de transgresión* en cualquier sentido posible, porque crea su propio universo y sin someterse a las reglas tradicionales o las coordenadas espaciotemporales convencio-

nales de la literatura, mezcla una gran variedad de temas narrados y crea un mundo particular, ilógico y cambiante, con personajes híbridos y marginados representantes de un grupo inadaptado (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 441). Por la naturalidad del libro, este se considera literatura del exilio, escrito por una autora que sufrió un desplazamiento territorial. No obstante, también su contenido lo hace merecedor de la categoría, pues en él se abren varios espacios geográficos diferentes por medio del desplazamiento físico o psíquico, sin definirlos más detalladamente. En estas variables topográficas desconocidas, se reflexiona sobre la dislocación y el desarraigo de los personajes marginados, como los exiliados, los peregrinos, los turistas o los viajeros, en una sociedad de individuos posmodernos y fragmentados (cf. DOMÍNGUEZ 2002: 120). Afirma BLANCO-ARNEJO que

El concepto de identidad es inestable tanto a nivel de personajes y sus relaciones como en cuanto a la propia novela como género. Los personajes, los espacios, incluso la obra en sí, sufren constantes metamorfosis. (1997: 448)

Mediante este mundo inestable que se crea, sin rasgo de identidades ni esquemas estables que puedan servir como guía, se exige al lector aceptar este universo metamórfico y sus inestabilidades, reflexionar sobre las experiencias de los personajes y rellenar los huecos vacíos de la narración para poder seguir leyendo. Por lo tanto, el lenguaje particular de este libro requiere un lector que sepa tratar e interpretar sus distintas metamorfosis y tomar así un papel activo y atento ante la lectura. Más incluso, el lector llega a aceptar las incertidumbres y vacíos del texto, tal como llega a valorar lo irreal de la narración (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 441, 448).

4.1 IDENTIDAD Y GÉNERO DE LA OBRA

Para poder aproximarse de manera más objetiva posible, se propone en primer lugar la división clásica de drama, épica y lírica como punto de partida, aunque en la obra de PERI ROSSI solamente los géneros épico y lírico parecen tener sentido, ya que nunca ha trabajado en textos dramáticos. También desempeñan un papel importante los tipos de texto que están representados como intertextos, por lo cual se cuestiona en primer lugar al género *novelresco* (épico), estampado en la tapa del texto. Ya en las primeras páginas, el lector se da cuenta de que *La nave de los locos* no se trata de un texto convencional: empieza con tres epígrafes, tres citas de otros autores que ya indican los flujos fundamentales que propone la obra debajo del primer plano: el a) viaje (azaroso y del exilio), relacionado con la cita de FERNANDO PESSOA, el b) tapiz de la Creación y su mundo armónico, inequívoco y divino en su contraposición al mundo terrenal con los temores, sueños y la ambigüedad

que no permite *una* versión verdadera de la interpretación de la realidad, relacionado con la cita de J.G. BALLARD y la c) locura como la soledad, en referencia a la incomunicación y la falta de las relaciones humanas, relacionado con la cita de GEORGE STEINER y por supuesto con el título mismo como paratexto mayor de la obra (DELEUZE-GUATTARI en CID HIDALGO 2012b: 54). A esas citas indicadoras, sigue un capítulo breve sobre un sueño misterioso del protagonista que termina en un enigma que este debe resolver (cf. PERI ROSSI 1984: 9), sigue con el capítulo del viaje en barco que termina con un intertexto de un diario de a bordo, divergiendo ópticamente del texto común por estar escrito en con otra fuente tipográfica, en negrita, además de estar orlado (ibíd.: 19). El siguiente capítulo trata de un tapiz religioso, colgado en la catedral de Gerona, el tapiz de la Creación³⁶. Este texto de contenido bíblico describe el tapiz, presentando también discrepancias gráficas con el cuerpo de la narración, ya que está en letras bastardillas. También el contenido resulta chocante pues, a primera, asemeja a un fragmento insertado por error en la obra pues no parece tener relación con la narración o sentido ninguno (ibíd.: 20s). Sin entrar aún en más detalles, se puede intuir el estilo altamente fragmentario, lo que se interpreta como una característica dominante entre las literaturas del exilio. SAID dice que la obra *Mínima Moralia* de ADORNO se presenta como “jerky, discontinuous; there is no plot or predetermined order to follow” (1996: 57), lo que es un atributo que también puede asignarse a *La nave de los locos*, ya que inculca lentamente al lector un sentido de irritación y duda. En consecuencia, puede decirse que en este estilo se transluce la conciencia inquieta, alerta y curiosa con su incapacidad de reposar en ningún sitio (cf. SAID 1996: 56s). El primer plano se compone de la mezcla de los distintos tipos de texto dentro de la narración y, sobre todo, del *incumplimiento* de las fronteras literarias y las normas establecidas con que PERI ROSSI se coloca dentro de la literatura contemporánea latinoamericana. Además, se puede divisar en su obra un fuerte rasgo de la idea transgresiva, causado por un caos más bien artificial creado por el estilo de narrar fragmentariamente del narrador, que tiene como objetivo más bien la casualidad en vez del orden tradicional con inicio, desarrollo de acción y fin, que alude a una obra abierta, trascendente y universal que logra incorporar conceptos e ideas internacionales. (cf. RÖSSNER 2007: 469s, 481) De igual manera, el concepto vanguardista proponía experimentos basados en la idea del montaje, término proveniente de la pintura que representa la manera de colocar materiales u objetos de orígenes diferentes, el cual es usado para crear un conjunto artístico de carácter tanto único como

³⁶ Véase más información sobre el Tapiz de la Creación / de Gerona aquí http://www.pedresdegirona.cat/separata_tapis_1.htm, (17.7.2019).

ambiguo. Sin embargo, las fronteras quedan visibles a quien lo observe y, al mismo tiempo, los componentes interfieren entre sí para abrir una perspectiva polifacética a las realidades, que el arte plástico, tal como la literatura ya no pueden representar fácilmente. (cf. QUINTANA 2001: 45)

Se trata en este caso de un género novelesco que permite un despliegue mayor de estrategias narrativas y técnicas para involucrar al receptor, con las que se consigue establecer un auténtico diálogo entre autor y lector. Ciertamente, el lector ideal ha de ser participativo, desarrollando sus propias ideas y rellenando los huecos vacíos de la narración. El texto propone un pequeño enigma ya al inicio del texto y da pistas de posibles interpretaciones a lo largo del libro, empezando con los paratextos, pero también por el arreglo de los capítulos y el contenido (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 442). No obstante, también se hace una alusión en el texto narrativo a la importancia de mirar fuera del marco, como una referencia al lector deseado y necesario para la obra, cuando el protagonista Equis se encuentra con un niño aburrido y llorón en el barco y le explica que, bajo la superficie del océano, se encuentra algo escondido. Dice

en el fondo hay una ciudad llena de calles con árboles en forma de pez y pulpos que giran como tiovivos. Hay flores de agua y casas de paredes transparentes; cuchillos verdes y faros encendidos toda la noche [...]. Pero hay que saber mirarla, porque está escondida. [...] Me parece que con estos lentes voy a poder verla. (PERI ROSSI 1984: 17s)

Saber mirar puede ser una exigencia al lector que necesita ver *lo que está escondido* bajo el primer plano de la narración, bajo la superficie del texto para encontrar uno u otra realidad secreta hacia donde se dirigen los hilos sueltos del tejido (cf. CRUZ 2005: 50).

La conformación material del texto se construye a partir de la fragmentación, la multiplicidad, el anidamiento y del desorden. La novela se halla compuesta por dos series: una o varias narrativas y otra descriptiva. La serie narrativa es una representación verbal, dinámica y temporal de hechos variables relacionados con el hombre y la sociedad, de viajes y sueños, mientras que el conjunto de enunciados estáticos y lineales que componen la serie descriptiva se vuelca sobre el comentario de un objeto artístico, el tapiz de la Creación. Este, a su vez, funciona como texto al narrar la creación del cosmos según la *Biblia*, con Adán y Eva en el Paraíso. El componente narrativo de ficción está interrumpido por estos segmentos descriptivos del tapiz que se distinguen de este tipográficamente, como ya se ha mencionado, al estar escritos en letra cursiva. Ambas series que se contraponen en forma y contenido son representaciones de dos mundos completamente inversos: el mundo

estructuralmente ordenado, coherente, armonioso y *redondo* del tapiz que representa la creación del mundo según el *Génesis*, y el mundo caótico, fragmentado y disperso de la realidad exterior en el que se mueven el protagonista Equis y los múltiples personajes marginadas de la ficción. En la narración se ve representado un mundo caótico en donde ya no existe la armonía y prevalece la dispersión, la soledad y la alienación, un mundo social configurado por la experiencia de la marginación o del exilio de una cultura o sociedad dominante. Hay una relación *natural* entre los segmentos de la imagen del tapiz de la Creación y las descripciones correspondientes que se integran a la serie narrativa. Cada segmento va a ser analizado y descrito detalladamente; el primer fragmento aparece también en el índice del libro, mientras los demás fragmentos no se mencionan (cf. DEJBORD 1998: 128s). En total, el texto se presenta en un conjunto de veintitrés capítulos *identificados*, según el índice al final del libro, aunque algunos fragmentos se presentan tan dispersos entre las páginas que parece como si fueran capítulos propios. Los capítulos se dividen en dos grandes partes. La primera parte nombrada “EL VIAJE” (seguido por los números romanos I-XV) y una especie de título-resumen del capítulo, inmediatamente después siguen dos capítulos también con el esquema de los números romanos, sin la mención de “EL VIAJE”. Después aparecen otros cuatro capítulos con el esquema inicial, solamente interrumpidos por el capítulo “EVA”. Estos capítulos representan episodios cerrados en sí mismos, ya que, a pesar de la numeración consecutiva, son unidades textuales cuyo contenido no necesariamente tiene relación con los capítulos anteriores ni con los subsiguientes. No obstante, los capítulos denominados “EL VIAJE” representan los desplazamientos y viajes perpetuos de Equis y los demás personajes que va conociendo (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 128). En cuanto al formato, la autora trabaja con diferentes tipos de letra, títulos, espacios en blanco para marcar separaciones, subtítulos, paréntesis, extensas notas a pie de página o con contenido enormemente relevante, así como citas directas e indirectas (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 129). La obra, en su conformación material, lleva a concluir que estas unidades discursivas de naturaleza tan variada crean la identidad del libro mediante la oposición de sus elementos. Es decir, son estas entidades aparente autónomas caracterizadas por su ser fragmentario y episódico las que se integren en la narración incompleta de la obra y, por esta incompletitud y falta de nexos y articulaciones visibles, interfieren y permiten la pluralidad de la interpretación. La lectura, entonces, permite percibir la compleja red de relaciones entre estos capítulos, unas conexiones que no se dejan encontrar estando en un plano externo a la narración. Por medio de la lectura se encuentra la conexión entre las situaciones y lugares diferentes del texto, pero también entre

los personajes, sin que estos o los lugares destaquen por su unicidad (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 129s). Sin embargo, esa conexión también debería encontrarse en la heterogeneidad y la multiplicidad del texto, tal como en su extensa red de intertextualidades con menciones directas e indirectas a varios autores como BORGES, CORTÁZAR o FOUCAULT, actores y cantantes como JULIE CHRISTIE o MARLENE DIETRICH o varias canciones (cf. MORA 1995: 159). Sin embargo, son conexiones que exigen un lector atento que se deje guiar por medio de la narración, pero también se le requiere que este despierto para no caer en las trampas que la autora le tiende para que no saque conclusiones demasiado pronto. Es entonces una labor hermenéutica con un con una actualización continua del contenido, aunque al fin y al cabo, el texto se muestra claramente ambiguo, incoherente e irresoluto, sin que permita una sola interpretación definitiva (cf. MORA 1995: 160). A diferencia del discurso descriptivo e inequívoco de “*El tapiz de la Creación*”, que se muestra igual de equilibrado que la imagen redonda que representa, el discurso narrativo se presenta en una composición asimétrica, revuelta e inconexa, de una extensión muy variada y con una cantidad desproporcionadamente mayor, aun contando los doce fragmentos descriptivos del tapiz que no se menciona en el índice (cf. MORA 1995: 162).

La fragmentación constante que representa una fuerte ruptura a cada instante en el acto de la lectura se presenta como el núcleo sobre que se crea toda la obra. De esta manera, se exige al lector desplazarse continuamente, por lo cual este adopta varias posiciones diferentes durante la lectura, lo que resulta en un proceso dinámico de diálogo entre el texto y el lector. Estas rupturas cortan el flujo de la lectura fracturando el hilo discursivo sobre el que se va tejiendo la narración. Esas fracturas dejan desigualdades en el tejido, cortan las intensidades y desestabilizan tanto la narración como al lector. Apunta CID HIDALGO sobre *La nave de los locos* que

el carácter desestabilizador de la escritura de Cristina Peri Rossi, su intensidad desmitificadora y su capacidad deconstructiva proyectan un relato extraordinariamente lúcido, a la vez que complejo, capaz de interpelar las zonas más íntimas y resguardadas del lector, quien logra percibir la crudeza, ingenuidad y perversidad de las relaciones humanas en sociedad, de tal modo que la novela se justifica como un dispositivo de conocimiento y exploración de la realidad desestabilizada y escindida, incapaz de reconocer la existencia en común de los distintos rostros alternos. (2012a: 86)

Es decir que la obra logra sumergir al lector en la narración mediante la escritura, mostrándole así un mundo marginal y sus habitantes con sus complejas relaciones sobre que se construyen sus realidades, aunque cada individuo se encuentre allí por razones diferentes. Estas realidades ofrecen una multiplicidad focal que produce un sentimiento de estanca-

miento, un sentimiento que se intensifica aún más por las innumerables referencias a otros textos, canciones, etc. También la mente de los personajes parece atrapada en sus propios pensamientos y preocupaciones ya que tampoco se presentan de manera coherente (cf. CID HIDALGO 2012a: 86). Cada vez que el lector logra acercarse algo al texto y se adapta al ritmo y al contenido, el texto se quiebra, empujando al lector hacia atrás, llevándolo de vuelta al borde de la narración para empezar a orientarse desde el principio. Desde ahí, se vuelve a familiarizar con los sujetos exiliados y marginados y sus biografías diferentes que le muestran paso a paso realidades alternativas forjadas a partir de la exclusión de la sociedad o la expulsión del propio hogar (cf. CID HIDALGO 2012a: 85). Este continuo desplazamiento resultado de la extensa fragmentación y las fisuras narrativas de la obra le da al lector la posibilidad de identificar la crítica de las estructuras de poder y de la exclusión. No solamente para indagar sobre ello, sino también para reconstruir estos esquemas prefijados y, sobre todo, para reconocerlos como un organismo híbrido que se autoconstruye constantemente y se opone a toda categorización. Por esta falta de estabilidad formal se propuso la denominación de *literatura de transgresión* (cf. CID HIDALGO 2012b: 52). Concluye BLANCO-ARNEJO que por las características mencionadas, *La nave de los locos* “[...] no se trata de un libro, sino de muchos libros. Cada lector transforma el texto según su propia imaginación y creatividad” (1997: 449). Esto también permite afirmar que un lector culto puede inferir aún más del libro, dado que la obra está creada como una caja china con muchas puertas escondidas que están destinadas a abrirse. Sin embargo, la obra puede leerse sin encontrar estas puertas, aunque la representación de la lectura resultaría mucho menos polifacética.

El exilio es también un tema recurrente no solo en *La nave de los locos*, sino en toda la literatura hispanoamericana del último siglo. Sin embargo, aquí se enfoca más a la marginación en general que se representa en la estructura fragmentaria de la obra, tal como en el contenido narrado y sus personajes al margen de la sociedad. Son figuras fronterizas, categorizadas por sus vidas fuera de las normas impuestas por la sociedad que las rodea y, así, sufren de variados tipos de expulsión, como el exilio u otras marginaciones, que causan un desplazamiento físico o metafórico. De igual manera su descripción es fragmentaria y llena de grandes huecos que dejan abierto una gran cantidad de cuestiones hacia su persona. Son personajes sin origen concreto y sin destino determinado que parecen vivir independiente en donde les está permitido. Por su carácter marginal e híbrido, estos personajes entran en contacto con personas cualesquiera, con las que en realidad no tienen ninguna

relación, conexión o punto en común, por lo cual se les abre un mundo completamente desconocido y diferente al suyo, que también deja sus rasgos en la personalidad del otro. Son estos desplazamientos por la marginalidad, así como el contacto que se establece con personas ajenas con las que no hay relación alguna salvo la condición marginal, lo que estimula inconscientemente la transformación identitaria. Llegando a esa conclusión, se puede comprobar que la misma estigmatización que sufre un exiliado puede sufrirla también cualquier otro marginado. De igual manera afirma SZURMUK sobre el concepto del exilio en la obra que

[...] el recurso del exilio es utilizado en la novela para desnudar otros exilios que adoptan nombres tales como: mujer, niño, homosexual, judío, novelista. (en CID HIDALGO 2012a: 85)

Así se puede destacar que el exilio va mutando por lo cual una categorización de literatura de exilio ya no parece adecuada y se propone el término que abarca un contexto más amplio o cambia al exilio al plural a *literatura de exilios* para indicar el extenso significado del término, que abre el enfoque para ver lo que hay bajo la superficie y ayuda a encontrarlo. Además, la dislocación repetida suele incluir al lector en estos procesos autorreflexivos de orientación de los personajes, de la irritación, el miedo, la impotencia, la soledad, la extrañeza y los malentendidos sobre lo que se reorganiza y se reconstruye el yo ficticio (cf. LAGOS 2009: 299). El marginado por lo tanto

[...] se siente desubicado, no sabe cómo manejarse en un medio del que no conoce las reglas y, frecuentemente, tampoco el idioma-, al mismo tiempo puede constituirse en una oportunidad para un nuevo comienzo. La distancia de su sociedad ofrece a veces oportunidades de re-ubicación, de nuevas elecciones y, desde el punto de vista de las relaciones de género, la posibilidad de alterar patrones tradicionales y, sobre todo, la posibilidad de contar(se) una nueva historia. (LAGOS 2009: 299s)

Al mismo tiempo el lector puede acercarse al punto de vista del personaje y así entenderlo desde un ángulo menos convencional, es decir marginal. De igual manera, entiende también las nuevas oportunidades dadas por la marginación impuesta y así se logra superar su negatividad. Afirma PERI ROSSI que el exilio fue “la experiencia más dolorosa de mi vida y también la más enriquecedora” (en CID HIDALGO 2012a: 86), compartiendo así una postura idéntica a la de su amigo CORTÁZAR, cuando este propone que esa “estancia fuera del ámbito cotidiano” debería ser empleada para reflexionar sobre su propio trabajo y ser utilizada como si fuera una estancia de estudio fuera del país.

El lector culto deducirá que la novela se somete a una constante metamorfosis ya que comienza como una *literatura de viajes*, en el primer viaje de la vida del protagonista Equis,

lo que también indica el propio título y algunos subtítulos. Aunque Equis sigue cambiando varias veces el terreno geográfico, esto tiene una importancia casi secundaria en la obra, ya que esta se enfoca en los personajes marginados que pasan por la vida del protagonista, por lo cual casi se convierte en una novela de tipo social. La dificultad de Morris para categorizar su manuscrito cuando se va a la ciudad a publicarlo puede ser una alusión a la necesidad humana de categorizar al, a la o lo de enfrente. Se narra de manera ridícula las exigencias impuestas en un formulario de la agencia literaria que debe rellenar, por lo cual la narración misma se convierte en un texto altamente autoreflexivo. Son particularmente las cuestiones hacia el género de la obra, tal como el sexo del narrador o la narradora lo que impiden el avance y, así, Morris termina asumiendo las recomendaciones de la empleada conformándose con el esquema establecido. Curiosamente, como ya ha destacado BLANCO-ARNEJO, la descripción en referencia a su libro se parece bastante a *La nave de los locos*, por lo cual podría suponerse que Morris representa una especie de *alter ego* de CRISTINA PERI ROSSI (1997: 445) Dice Morris que

[e]n realidad [...], no estoy seguro de poder contestar exactamente la primera pregunta. No sé muy bien si mi libro es una novela corta, un cuento largo o un ensayo narrativo. Para decirlo en otros términos: me parece que se trata de una obra. Con algunos fragmentos poéticos, para ser más precisos, dentro del carácter épico del conjunto. [...] Me parece una triste, lamentable simplificación de la realidad [caracterizarlo]. (PERI ROSSI 1984: 127)

Aquí se refiere justamente a lo que piensa PERI ROSSI del tema: que por la necesidad de encasillar el libro en un cajón particular e imponerle así una categoría específica, se le da un recorte identitario, una *simplificación de la realidad*, solamente para que entre bien en un esquema impuesto. Una caracterización, en particular de *La nave de los locos* con su ente híbrido y activo parece casi absurdo, ya que su identidad se actualiza a menudo y no muestra en ningún momento un tipo de estancamiento (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 445).

4.1.1 INTERTEXTUALIDAD Y INTERMEDIALIDAD

La nave de los locos es un texto al que se adscribe una enorme cantidad de otras unidades discursivas ficticias dentro de la narración. Se trata de epígrafes, citas, una página de un diario de bitácora, carteles (de la misa del mar, del cine, del club de *strip-tease*), de poesía, cartas, fragmentos de una confesión, de un formulario de una editorial, de canciones, de una oferta de empleo, de artículos de diarios, de un apéndice sobre el Gran Ombligo, notas al pie, listas de libros, instrucciones de cómo prestarse un libro, y de respuestas a un cues-

tionario. Esas unidades discursivas frenan el flujo de lectura por sus cambios tipográficos marcados, como letras en cursiva, mayúsculas o negrita según trabaje PERI ROSSI con el espacio físico de la página para insertar espacios en blanco (físicos) para apartar un fragmento de otro, o para darle una cierta forma, u orlándolo para jugar con él gráficamente. Sin embargo, en la narración también aparecen varias alusiones directas o indirectas a otros textos o medios culturales reales, tales como cantantes y canciones, actores, actrices y películas, pintores y cuadros, así como obras literarias y de arte, como el tapiz de la Creación. Estos están cuidadosamente elegidos e integrados al texto como de paso, sin prestarles aparentemente demasiada importancia. Es decir, *La nave de los locos* se crea por una composición selecta de una gran variedad de elementos. Estos componen una amplia red de referencias culturales en el texto que crean una experiencia de lectura excepcional y única, remitiendo a una autora muy culta que demanda un lector atento y capaz de tratar con esta ambigüedad, entrar en el juego y procesar el enorme volumen de contenido escondido bajo el primer plano de la narración (cf. DEJBORD 1998: 131s). Afirma PERI ROSSI, consciente de la dificultad que puede causar la lectura de sus obras que “[el escritor] necesita el aplauso, pero un aplauso selectivo. [...] A mí me gusta mucho que me aplaudan ciertas personas. De qué me valdría el aplauso de alguien a quien yo no estimo” (en DEJBORD 1998: 230).

Todos estos subtextos presentan un conjunto de textos de diferentes orígenes que se contraponen al texto narrado y juegan con la mente del lector culto. Los subtextos añaden contenido semántico a la narración, actualizando al mismo tiempo el ya existente, ampliándolo y reflejándolo. INVERNIZZI SANTA CRUZ propuso el termino *palimpsesto* para describir la obra, ya que

[...] tras la escritura de primer plano se descubren las huellas de anteriores inscripciones, la mayoría de las cuales provienen de y remiten a objetos artísticos que tienen ese mismo carácter. (1995: 144)

Los intertextos e intermedios no hacen *crecer* al texto, sino que lo restablecen, a menudo, provocando una especie de metamorfosis, como ya se ha mencionado, que apunta a la literatura de segundo grado derivada de un texto anterior, de un hipotexto (AÍNSA en CID HIDALGO 2012b: 53). De este hipotexto en cuestión nacen los demás textos como hipertextos, como también afirmaba JORGE LUIS BORGES: Para este, que aparece en *La nave de los locos* incluso disfrazado como George Lewis Borges, *La Odisea* y la *Biblia* son los dos hipotextos que se encuentran bajo todos textos de Occidente, lo que también se refleja en

la obra de PERI ROSSI. La autora se refiere al “viaje leído” (1984: 11-15), a las historias ya contadas y las experiencias ya vividas que al fin y al cabo se suelen repetir continuamente³⁷. Pero también se refiere a los viajes no realizados en realidad, sino experimentados p. ej. por medio de la ficción del libro, del cine o del teatro³⁸ (cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 149), que PERI ROSSI confirma directamente también en su obra cuando escribe que el teatro es “un lugar donde se representan cosas. Como la vida.” (1984: 173) y “[n]o es raro que los hombres que han inventado el teatro como un simulacro de la vida [...]” (ibíd.: 173).

GABRIELA MORA se acercó al tema por medio de la metáfora del rizoma, a ese fértil tallo que conecta invisiblemente todos los textos como bienes culturales bajo la superficie pero que, de vez en cuando, la rompe, haciéndose visible de manera inesperadamente. Así los intertextos y los intermedios que aparecen en la obra, no son textos sueltos, sino que pertenecen al sistema cultural circundante, sin que pueda escaparse de ello, como un tallo subterráneo y sus raíces (cf. 1995: 161, cf. 1988: 343). Son segmentos que no siempre son evidentes, sino que a veces se muestran solamente por una cierta atmósfera que impregna el texto. Este rizoma y sus esquejes se muestran de una manera fragmentaria, aunque es posible identificarlos en su totalidad. De igual manera se muestra “*El tapiz de la creación*”: fragmentario. El tapiz real existente se deshizo parcialmente con los años, pero pudo conservarse hasta hoy algo más de la mitad. Esa información se incluye también en el texto³⁹, tal como el texto mismo se muestra ópticamente incompleto, ya que en vez de terminar la descripción del tapiz en su totalidad, hace alusiones a las partes que faltan como últimas palabras de la obra, “Faltan enero, noviembre, diciembre y, por lo menos, dos ríos de Paraíso” (PERI ROSSI 1984: 198). No obstante, se logró reconstruir el tapiz por completo (véase p.e. ETTER 1989: 115), ya que “[...] algunos hilos de colores y la estructura general de la obra permiten saber qué temas se desarrollaban en la parte desaparecida del tapiz y los fragmentos que se conservan, mutilados, lo confirman” (PERI ROSSI 1984: 21). Así, de igual manera que se hablaba del rizoma subterráneo que se muestra fragmentariamente por medio de algunas raíces que afloran a la superficie, mediante los cuales puede volverse a los demás textos en su totalidad, puede reconstruirse el tapiz y la imagen

³⁷ “Él [Equis] siente que dentro del viaje hay otro viaje” (PERI ROSSI 1984: 13).

³⁸ “El teatro es como un viaje sin traslado. He recorrido mundos, sin moverme de mi butaca” (PERI ROSSI 1984: 174).

³⁹ “El tapiz original [...], tenía seis metros de largo, de los cuales sólo se conservan tres y sesenta y cinco centímetros” (PERI ROSSI 1984: 21).

a partir de algunos “hilos de colores” de la tela. Asimismo, la autora remite a esa capacidad humana en el mismo capítulo, cuando escribe “[...] es posible reconstruir el todo [...], en el bastidor de la mente. Allí se despliegan los metros [del tapiz] que faltan [...]” (ibíd.: 21). Así que “*El tapiz de la creación*”, como todos los demás textos culturales que aparecen en la obra por haber roto la superficie, igual que estos que se insinúan en el primer plano, son elementos clave para la percepción completa de *La nave de los locos* (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1987: 32, 38).

Uno de estos textos a los que se alude directamente es el poema con el mismo título *Das Narrenschiff* (1494) de SEBASTIAN BRANT que narra viaje de un singular barco al reino de la locura. En este viaje se juntan a bordo personajes de diversa procedencia y condición social, cada uno con de ellos representando un tipo de la locura o vicio específico. Este libro sirvió de inspiración al pintor flamenco HIERONIMUS BOSCH para su cuadro homónimo compuesto entre los años 1490 y 1510 y que actualmente se exhibe en el museo Louvre de París⁴⁰. Este cuadro muestra una sencilla embarcación tripulada por viajeros de diversos tipos. En 1962 la norteamericana KATHERINE ANN PORTER retomó el tema con la publicación de su libro *The ship of fools*, inspirada por la obra de BOSCH, que fue llevado a la pantalla en 1965 por STANLEY KRAMER. Esta nueva revisión presenta un barco alemán que navega de Veracruz a Bremerhaven en 1931 entre cuyos pasajeros se encuentran alemanes, judíos, españoles, gitanos y un enano. Se notan fuertes tensiones a bordo entre los personajes de origen diferente, y estos pasan día y noche dados al vicio, jugando, bebiendo y comiendo, pensando cada uno piensa tan solo en su propio provecho (cf. DEJBORD 1998 134s, cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 130s). Los pasajeros muestran algunos aspectos peculiares, una especie de *otredad*, por lo cual están marginados por su sociedad respetiva. Como concluye MICHEL FOUCAULT en el capítulo “*Stultifera Navis*”, ya desde la Edad Media existía una exclusión de un círculo de personas a causa de ciertas particularidades que los hacían indeseables en el grupo social mayoritario: enfermos, pobres, vagabundos, presos y locos. De estos, los locos no solo eran expulsados de la ciudad, sino que también tenían un fuerte vínculo con el viaje en barco a otros lugares para encontrar la razón. En los centros de peregrinación se solían juntar muchos de ellos, ya que encontraban alojamiento y avituallamiento. No obstante, seguían viviendo a costa de *alguien* por lo cual eran tolerados pero no integrados. Su deportación sin destino en naves de locos se volvió cada vez más frecuente como ritual de exilio, preferiblemente sin regreso posible. Hay que

⁴⁰ <https://www.louvre.fr/en/mediaimages/la-nef-des-fous>, (25.7.2019).

añadir que un pensamiento *loco* puede ser uno considerado diferente según a la ley. Durante dictaduras la ley la hace el régimen y cada pensamiento que difiere de la ideología oficial se condena como ajeno y peligroso. Subversivo, en resumen (cf. FOUCAULT 1969: 19-29). Añade PARIZAD T. DEJBORD que aparentemente fue la condición de la locura lo que generó la necesidad de expulsar estos locos, que resultaban incompatibles con la sociedad, y de ahí la idea del exilio (cf. 1998: 142). El capítulo “El viaje, VIII: LA NAVE DE LOS LOCOS” parece una alusión velada a Foucault y esta práctica de deportar a los locos.

4.1.1.1 METANARRACIÓN: “EL TAPIZ DE LA CREACIÓN” (EL TAPIZ DE GERONA)

El intertexto más presente es probablemente el discurso descriptivo de “*El tapiz de la creación*” incluido como metanarración en el discurso del primer plano. Ese discurso se inserta de manera separada en distintos lugares de la obra. La primera vez que aparece también está indicado en el índice, pero las siguientes veces los segmentos del tapiz aparecen de manera inesperada sin indexación. Además se intercalan escritos en cursiva o se ubican físicamente en una nueva página dividiendo del discurso narrativo y, crean así una alteración en su configuración material. Ese discurso narrativo se refiere en el primer capítulo “*El tapiz de la creación, I*” (mencionado en el índice) al tapiz mismo y su historia (cf. PERI ROSSI 1984: 20s), mientras los diez fragmentos⁴¹ siguientes (no indexados) se dedican a la descripción de las diferentes partes del objeto de arte que representan el Génesis. Con el penúltimo fragmento del discurso descriptivo, que narra la creación de Eva a partir la costilla de Adán, se termina la exposición del círculo que ocupa el centro del tapiz (cf. ibíd.: 150) y le sigue otro pasaje en forma de un fragmento de las confesiones inéditas de Eva (cf. ibíd.: 151ss). El último fragmento del discurso descriptivo (cf. ibíd.: 198), que advierte del carácter incompleto del tapiz, se encuentra en la última página, justamente antes del índice, como si se quisiera destacar la incompletitud de la obra o de la Creación. Esa actividad creadora del mundo y todos sus seres, retratada en el tapiz, se narra detalladamente, es decir de la misma manera que los hilos formaron el tejido del tapiz, el texto se forma por el tejido de la lengua y sus elementos. Dice INVERNIZZI SANTA CRUZ que están hechas además

⁴¹ PERI ROSSI 1984: 68, 72, 73, 84, 96, 112, 113s, 132, 150, 198.

[...] de plurales materiales que, como los hilos de colores, en sus variadas combinaciones, se van entretejiendo para componer las figuras, escenas, cuadros y trazar las visibles y secretos redes de relación que integran toda esa variedad en una estructura propuesta a la contemplación en su doble condición de metáfora del universo y de realidad [...]. (1995: 137)

Entonces, esta realidad del tapiz o de la obra que se muestra al receptor, es un conjunto de todos los materiales, es decir, de los hilos de algodón, seda, etc., o del tejido que se construyó sobre las letras y palabras, para que el que lo contempla, como Equis, o el que lo lee, pueda orientarse (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 137). OLIVERA-WILLIAMS añade que “el tapiz actúa como un espejo para el hombre, para Equis, para la autora, en el cual puede ver su imagen así como la de todo lo que lo rodea” (1986: 84). Puede representar entonces un modelo metafórico de un universo ideal o un universo posible, en un sentido ambiguo, ya que el tapiz de la Creación tal como su descripción en el texto, remiten a su carácter incompleto (INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 129). Los segmentos descriptivos del tapiz crean entonces una narración de un nivel secundario, una metanarración según GENETTE, dentro del discurso descriptivo de *La nave de los locos* que está conectado con esta por ser un recuerdo pasado de los viajes de Equis⁴² (ibíd.: 137). No obstante, también habría la posibilidad de ver el discurso descriptivo como *metatexto* bíblico y narración en primer plano, apoyándose en la opinión de BORGES que veía *La Odisea* y la *Biblia* como *architexto*, como la base de todos los demás textos del occidente. Por consiguiente, se vería el discurso narrativo como metanarración que se ha impuesto en la creación atemporal del mundo.

El tapiz representa un mundo equilibrado, céntrico y redondo con seres fantásticos, bíblicos y reales que se encuentra en un perpetuo movimiento, al que hacen referencia los vientos que rodean el espacio fuera del gran círculo del tapiz (cf. MORAÑA 1986: 209). De particular interés en el tapiz es el segmento debajo del Pantocrátor en el círculo central, el segmento más grande, correspondiente a la parte descriptiva más amplia del texto de casi dos páginas (cf. PERI ROSSI 1984: 113s). Aquí se muestran unos seres anormales, inexistentes en el mundo cotidiano. Son seres fabulosos que se integran en el universo de la creación del tapiz sin que parezcan causar miedo o reproche, sino que son parte. Describe PERI ROSSI el tapiz diciendo que “todo en él está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, [...] integrado al universo, rodeado de criaturas fantásticas y reales” (1984: 20). No obstante, los personajes, como el protagonista Equis, el extraño extranjero

⁴² “Se trata del tapiz de la Creación, de la Catedral de Gerona. En alguno de sus viajes, Equis vio este tapiz.” (PERI ROSSI 1984: 20)

Morris o la descarada feminista Graciela, parecen romper esta armonía modélica del mundo. Son personajes que viven fuera de las normas establecidas, con sus seres ajenos a la norma social predominante, p. ej. por la predilección de Equis por las ancianas gordas, por la inclinación de Vercingetórix por enanas y niñas, o por el amor de Morris por Percival, un niño de 9 años. Parece que estos representan esos seres extraños del tapiz de Gerona expulsados del mundo real y sin espacio fuera del tapiz. Hay que recordar que la amenaza más peligrosa para la armonía son los elementos que se oponen al orden del esquema, es decir aquellas cosas consideradas anormales para las que *La nave de los locos* parece haber establecido sus propias reglas socioculturales (cf. MORA 1995: 163, cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1026).

4.1.1.2 TRANSCENDENTES TEXTUALES: PERSONAJES, OBRAS LITERARIAS, CANCIONES Y ARTE

Aparte del metatexto sobre “*El tapiz de la creación*”, también existen otros *paratextos*, textos fuera de la narración misma, que hacen alusión a otros autores, como el título, las tres citas directas al inicio de la obra (cf. PERI ROSSI 1984: 7). Los paratextos⁴³ suelen tener la función de guiar al lector hacia una lectura adecuada y deseada. Las tres citas de FERNANDO PESSOA, J. G. BALLARD y GEORGES STEINER al inicio indican una posible manera de acercarse al texto, insinuando ya tres temas fundamentales del texto: el viaje azaroso (PESSOA), la ambigüedad, es decir la ausencia de la claridad (BALLARD) y el ser humano y su necesidad de relaciones sociales y comunicación (STEINER). La cita bíblica (ibíd.: 10) dentro de la estructura de la obra puede ser vista como una reconfiguración de la cita de PESSOA referida al viaje involuntario, ya que específicamente se refiere a los extranjeros, expulsados en tierra ajena, aludiendo a los exiliados. Otro paratexto semejante son las notas a pie de página que a veces se muestran de manera convencional en una tipografía más pequeña (p. ej., ibíd.: 13, 20), pero también aparece en la misma manera que el discurso narrativo (p. ej., ibíd.: 25s).

Aparte de las clases de textos mencionados, hay una gran variedad de otros intertextos con los que el lector, aparte de los desplazamientos por los territorios geográficos, también experimenta un viaje por el amplio espacio cultural que constituyen. Son textos y autores,

⁴³ En este caso los paratextos mencionados se consideran *peritextos* en la terminología de GENETTE, ya que tienen relación con el contenido del texto mismo, en contraste con los *epitextos* que son paratextos no directamente relacionados con la narración, tal como información sobre la editorial, publicidad, etc.

pero también otros bienes culturales como esculturas, cuadros, películas o canciones que se cruzan de repente en la vida de Equis y se muestran como pequeños obstáculos de la lectura, ya que se trata muchas veces de elementos no ficcionales que desdibujan las fronteras del mundo real y el de ficción. PERI ROSSI menciona una gran cantidad de autores conocidos, tal como DIEU LA ROCHELLE, FELISBERTO HERNANDEZ, BIOY CASARES, CORTÁZAR, FOUCAULT, POE, etc., así como textos de renombre internacional como *Robinson Crusoe*, *la Odisea*, *la Biblia*, *Los viajes de Gulliver* o *El Proceso*, entre otros, así como cuadros de los maestros italianos CANALETTO (XVIII), TIZIANO (XVII) o RAFFAELLO que vivió entre los siglos XV y XVI. Este último, según el texto, retrata a MAGDALENA STROZZI⁴⁴ con un unicornio. Aparte de estos *intertextos*, se nombra también una gran diversidad de cantantes y actrices como CHARLOTTE RAMPLIN, DOLORES DEL RIO, o JULIE CHRISTIE, al igual que canciones, como el tango *El día que me quieras*, así como *O sink hernieder* de la ópera de *Tristán e Isolda* (WAGNER) y *Lili Marlen* interpretado por MARLENE DIETRICH (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1995: 141). Esta última canción se encuentra fragmentariamente dentro del discurso narrativo (cf. PERI ROSSI 1984: 191), de tal manera que se separa la página físicamente en dos partes, una con el texto de la canción que se canta en el lugar, otra que narra los demás acontecimientos del mismo espacio con que crea no solamente por escrito, sino también gráficamente, un fuerte paralelismo de los acontecimientos.

4.2 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES: ESCENIFICACIÓN DE LAS IDENTIDADES

De igual manera que la obra está construida fragmentaria, incongruente y desequilibradamente, también los personajes se muestran incompletos y contradictorios. Las secuencias envuelven al protagonista Equis sin especificarlos detalladamente, así como a sus experiencias en los diferentes lugares y los personajes heterogéneos que conoce en sus viajes de uno u otro lugar. Son fragmentos inconclusos e inconexos que valdrían perfectamente como relatos breves sueltos (cf. DEJBORD 1998: 128). Los personajes muestran ciertos atributos que se salen de la norma, que presentan una alteridad a lo que está considerado

⁴⁴ No obstante, esa alusión parece ser una trampa de la autora, ya que RAFFAELLO no pintó a MAGDALENA STROZZI con un unicornio. Sin embargo, el pintor pintó un cuadro con nombre *Ritratto di dama con liocorno*, que retrata a una mujer desconocida con una especie de unicornio en sus brazos, <http://www.louvre.beniculturali.it/it/opera/dama-con-liocorno>, (31.7.2019).

normal, como peculiaridades, manías o defectos que los sitúan al margen de la sociedad. Los personajes están descritos de manera imprecisa, a veces ni siquiera reciben nombres, solamente una denominación generalizadora que en realidad se refiere a un colectivo. En ocasiones, parecen imaginarios e irreales, como la señora pálida, obesa y rubia que se describe como un querubín, tal como se suele presentar a los personajes de los cuentos bajo epítetos simplificadores como *la niña*, *la abuela*, *el rey*, etc., sin que desarrollen un fuerte carácter individual o una historia propia (cf. DEJBORD 1998: 125, cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 158). Escribe MORAÑA que

[L]os personajes de Peri Rossi raramente actúan, más bien reaccionan, contemplan o son por fuerzas que derivan de un *establishment* al cual están sujetos. Sus vidas se organizan como un constante devenir en que el único espacio liberado es este que corresponde a impulsos espontáneos y no reglamentados a través de los cuales los seres buscan, sobre todo, expresarse, dejando como saldo final de la idea de un mundo disgregado, en el que deben ensayarse formas nuevas de conciencia y participación. (1986: 213)

Sin embargo, algunos personajes sí llevan un nombre propio, como Graciela o Morris, o incluso uno que obviamente alude a otras figuras de la historia o literatura, como Vercingetórix o Percival, u otros como Equis que, poseyendo un nombre propio, al mismo tiempo puede ser interpretado como cualquier nombre desconocido (la incógnita x), sin historia ni identidad. Aparte del nombre o algunos rasgos de atributos por lo cual se sabe que sí se refieren a un personaje, estos se describen con muy pocos datos sociales u otras descripciones, como el aspecto físico, pasatiempos o la profesión (cf. DEJBORD 1998: 146s). Son personajes que se presentan con una construcción ilógica de identidad, en tanto que carecen de una bibliografía coherente y de la capacidad de adaptarse socialmente. Esto, volviendo al texto de FOUCAULT, se tiene por un cierto tipo de la *locura*, cuya consecuencia es el ostracismo social. Por esto, los *locos* de la novela viajan sin destino final y sin explicación, lo que apela fuertemente al lector para que complete las partes de la narración y de los personajes que faltan (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 443). Estas identidades fragmentadas son particularmente importantes para el protagonista Equis, ya que él se constituye y (trans)forma a partir de ellos. Por medio de los demás personajes y, aunque de manera fragmentaria, el lector atento obtiene lentamente más información sobre el protagonista. Varios de estos personajes son mujeres marginadas por su aspecto físico, edad o profesión, que permiten al lector reflexionar entre otros sobre los ideales de belleza contemporáneos. A veces, estos personajes representan más bien un grupo sociocultural (la bella, la anciana, etc.) en vez de una identidad individual (cf. DEJBORD 1998: 146s). Estos individuos se integran mediante un episodio del discurso narrativo, sin que se haga referencia a su pro-

cedencia y su destino. Tampoco se relacionan entre ellos de manera particular, es más, la casualidad junta a estos personajes en diferentes lugares indeterminados. Así logran entrar en contacto figuras inconexas de estratos muy variados, de sociedades diferentes, y establecen una relación con el protagonista, por lo cual aparece una visión novedosa del exilio, es decir de la condición de ser expulsado. Por medio de los diferentes personajes se abre una perspectiva multidimensional y atemporal de la marginación que señala así la gran variedad social del concepto. De esta forma se relaciona la experiencia de mujeres embarazadas que viajan juntas en autobús a Londres para abortar con mujeres judías embarazadas encargadas por una empresa para experimentar con ellas, o la experiencia del excéntrico autor, científico y coleccionista Morris, enamorado de un hermoso niño, con la del sublevado Vercingetórix, con inclinación a niñas y enanas, o la experiencia de la soledad y el aislamiento social de Kate, una inmigrante en Nueva York, con Equis, que sufre del mismo sentimiento. Así se logra crear por medio de las figuras inconexas en tiempo y lugar un tipo de construcción de esquemas de equivalencia de experiencias que se repiten, aunque las situaciones son tan diversas como los personajes que las protagonizan. Es decir, la experiencia del exilio que se resume como la expulsión del grupo con el que uno se siente profundamente relacionado, que provoca situaciones y emociones semejantes independientemente del tipo de expulsión. El exilio en *La nave de los locos*, por lo tanto, incluye nuevas dimensiones en el propio concepto (cf. DEJBORD 1998: 148s). Son diferentes formas de degradación y de humillación individual y social que permiten observar las diferentes variedades de la opresión a la que los personajes se ven expuestos. Defina DEJBORD que

[e]xiliados son todos los individuos y grupos que desfilan por las páginas de la novela – locos, viejos, mujeres embarazadas, prisioneras judías, presos políticos, extranjeros, etc. porque son grupos que han sido marginalizados. (1998: 155)

En *La nave de los locos*, el individuo se enfrenta con varias condiciones marginales diferentes, como el estigma por ser mujer de la Bella Pasajera, la Vieja Dama, o de Graciela, o como se margina a los dos últimos dos por su edad: la Vieja Dama por ser *vieja* y Graciela por ser demasiado joven, lo que se intensifica en una la conversación con Equis, cuando ella dice que

[e]stuvo demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña, y por haber nacido mujer. -Dos esclavitudes difíciles de sobrellevar – sentenció Equis, solemne-. De la primera, te libera la edad; la segunda, te exigirá una larga lucha. (PERI ROSSI 1984: 90)

Otras categorías de marginación son la identidad sexual indefinible o variable de Equis y Lucía, es decir una posible homosexualidad o travestismo. Al mismo tiempo, Equis y Ver-

cingetórix sufren de un exilio físico, una expulsión de su tierra natal, tal como Gordón el exastronauta que experimenta un exilio físico de la luna, a donde no puede volver jamás. Frecuentemente se intersecan y multiplican las líneas divisorias de las categorías de la marginación, representando una multitud de discriminaciones sociales que generan la interseccionalidad del individuo (cf. CID HIDALGO, 2012b: 60, cf. MEYER 2017).

No obstante, mediante el tapiz de la Creación se indica también una posible armonía en el universo ficticio, aunque existan también criaturas extrañas representados en él. Es decir que el mundo racional excluye a los seres diferentes para evitar rupturas inesperadas dentro del núcleo causadas por reflexiones o críticas. Se intenta tapar o alejar a los disidentes para mantener el equilibrio, igual que en el mundo creado en la novela, que puede representar en realidad un orden sistemáticamente impuesto y no la *naturalidad*. Este orden artificial lleva consigo una jerarquía innatural que oprime a todos los marginados, es decir ancianos, personas de color, deformes, homo y transexuales, locos, niños, mujeres u otros para mantener la visión establecida, es decir blanco, europeo, heterosexual, masculino (cf. MORA 1988: 438).

4.2.1 NARRADOR

Considerando la narratología de GENETTE, debería diferenciarse la figura del narrador de la del autor, pues el primero se encuentra en el universo ficcional y el segundo no. El narrador es asimismo heterodiegético, ya que no participa en el nivel narrativo de los personajes y se encuentra así en el nivel extradiegético. Es una narración posterior en la que el narrador parece elegir los fragmentos importantes de la vida de Equis y algunos otros personajes. Así crea la obra y da voz a estos seres marginados para exponer sus trayectorias existenciales, por lo cual el narrador tiene el derecho de crear su propio mundo a su gusto, sin tener que justificarse por ello si acaso no funciona según reglas ajenas al mundo real. El narrador, por lo tanto, representa al Pantocrátor, semejante a él del tapiz de la Creación, el *Dios* de su propia obra. Es él que elige cómo construye el texto y cómo narra los acontecimientos. En el caso de *La nave de los locos*, se trata de un narrador atemporal y sin topografía asignada, ya que nunca se menciona fechas donde situar la narración, salvo la

mención de un “[l]unes, 12 de junio”⁴⁵ que destaca en el “DIARIO DE A BORDO” (PERI ROSSI 1984: 19) y alguna información sobre la duración con la mención a los días o años que *ya han pasado* en el viaje de Equis. De la misma manera, tampoco se mencionan apenas escenarios específicos de la narración. Tampoco está claro si las secuencias fragmentarias se desarrollan en un orden cronológico, ya que el texto carece casi por completo de hilo conductor. Puede que los episodios estén colocados de manera desordenada ya que el lector carece de puntos de referencia sobre en que parte de la narración se debería poner el discurso descriptivo del tapiz, es decir cuando Equis estuvo en Gerona y contempló este artefacto bíblico.

Se trata de un narrador poco constante, que oscila entre un *covert* y un *overt narrator*, es decir a veces se queda satisfecho con el simple acto de recontar los acontecimientos, pero también tiene la necesidad de vez en cuando de interpretar ciertas circunstancias. Esto suele hacerse explícitamente en las notas a pie de página, en las que habla, entre otras cosas, del nombre de Equis o los lugares sin geografía determinada. Incluso se dirige en una ocasión directamente al lector implícito para guiarlo, y dice

[s]i sus investigaciones personales – sensible lector – le llevan a conclusión de que Equis pudo haber estado en las siguientes ciudades, durante algún tiempo [...] ha ganado un certificado de apátrida, inconveniente, es cierto, en las aduanas, pero muy útil para escribir poemas. (PERI ROSSI 1984: 38)

Recorre muchas veces a la *analepsis*, para explicar ciertos sucesos que han llevado o influyen una situación actual, aparte elige los títulos de los diferentes fragmentos como si fueran un resumen de estos. Sin embargo, no todos los fragmentos destacados ópticamente por su colocación llamativa, como si se tratara de un capítulo nuevo, disponen de títulos propios o aparecen en el índice. En cuanto a la *focalización*, es un narrador *omnipresente* que tiene la capacidad de saber, arreglar y ver todo, aunque también se presenta de manera *omnipotente*, pues no solamente decide sobre la estructura, es decir el orden de la obra, sino que oculta también varias veces información y detalles, como cuando implica “[h]ay dos cosas que detesto en la vida – respondió Equis-. La segunda, es esperar” (PERI ROSSI 1984: 25). Pasan varios capítulos hasta que el lector se entera de la primera cosa y, probablemente, ya se ha olvidado de la segunda.

⁴⁵ Observación: quizá ahí se conecta el “viaje azaroso” de la cita de PESSOA que espera a Equis a partir del martes 13, día de mala suerte en el mundo hispánico.

Mientras GENETTE diferencia la figura del narrador según el nivel discursivo desde el que narra, es decir, si lo hace en un nivel extradiegético o diegético, a nivel metadiegético, etc., CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA introducen otro esquema adecuado para acercarse a la figura del narrador. Estos diferencian entre tres narradores según su focalización, es decir dividen según el nivel de conocimiento, en vez de los niveles de la narración de GENETTE. El primero sería el *narrador I (básico)*, el narrador próximo al protagonista Equis que le sigue cronológicamente y lo observa, aunque no logra comprenderlo en su totalidad. Es él que narra el viaje y el desarrollo de Equis de manera coherente, sin profundidad o reflexión de la manera más pasiva posible. Narra su viaje perpetuo, sin dar importancia al espacio o al tiempo, sin añadir elementos estéticos. En cierta manera, es un narrador que se acerca bastante al nivel de la *historia* de GENETTE. El *narrador II* entra en el subconsciente de Equis y percibe sus voces interiores, tal como sus sueños, en donde al final logra solucionar su enigma y mata al rey. Así que es un narrador que es capaz de llenar huecos con información que el *narrador básico* no posee y, además, contextualiza a Equis en sus viajes y las situaciones diferentes dentro de otros viajes y acontecimientos, rompiendo así con la circularidad del narrador anterior. El *narrador III* (la *entidad marco* o *supranarratoria*) completa, arregla y organiza todos los demás discursos y fragmentos en un segundo grado, como el narrador de GENETTE. Este conecta los personajes insertados con el tapiz de la Creación, para que los personajes marginales encuentren así un lugar simbólico dentro de su marginalidad. Aunque los tres tipos de narradores son instancias diferentes que no se conocen entre ellos, los discursos que crean pueden juntarse en un personaje o en un lugar en cualquier momento, ya que existen objetos y elementos que conocen mutuamente. Esto implica también que desde la focalización diferente de los narradores aparezcan perspectivas diferentes y múltiples en donde se juntan estos discursos en un lugar, en una situación o un personaje (cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 153s).

En cuanto a la *perspectiva* del narrador, se deduce una cierta tolerancia hacia situaciones o acontecimientos que se clasificaría en el mundo real occidental como enfermizo. Se narra con neutralidad p. ej., la inclinación de hombres adultos, Vercingetórix y Morris, por los niños, sin condenarlo. Con la misma asepsia se narra también la relación entre Morris y la joven Graciela, de la que se rumorea en el pueblo, aunque el lector nunca llegue a entrarse de más detalles. No obstante, esa neutralidad nunca dice *demasiado*, es decir aunque se llegaría fácilmente a pensar en el abuso de menores, también se puede tratar de una incli-

nación inocente, un amor casi paternal. Con la misma ambigüedad se narra una de las escenas finales, la de Lucía bailando en el escenario del *strip-show*, vestida con un traje como si fuera un hombre con su pareja de sexo indefinido, vestida de DOLORES DEL RIO. El narrador muestra una alta sensibilidad en cuando a las bailarinas, cuya actuación idealiza por su profesionalidad, mientras el público, compuesto mayoritariamente de hombres, se siente liberado de todas las reglas y normas sociales y muestra así un comportamiento prepotente y misógino. Añade CID HIDALGO que el narrador “[...] ha cuidado sus dichos para no manchar ni contaminar el momento [...]” (2012a: 94), y representa a los espectadores con sus miradas masculinas superiores, su virilidad altanera, incapaces de apreciar la belleza del arte que tienen ante sus ojos. Sus deseos y el placer que deambula entre los dos cuerpos, gritando, suspirando fuertemente y gimiendo de excitación en ese espacio paralelo del *strip-club*, en una heterotopía donde están vigentes otras leyes sociales (cf. CID HIDALGO 2012a: 95).

4.2.2 EQUIS

Equis, el protagonista de la obra, se caracteriza en especial por los varios viajes causados por la expulsión física, relacionado con un constante cambio de ambiente, profesión, idioma, etc. Estos desplazamientos llevan consigo una crisis existencial de identidad, mostrándose en el subconsciente del personaje, como en el primer capítulo, que trata de un fragmento corto de un sueño de Equis, una metanarración misteriosa, en que un rey le plantea un enigma. El segundo capítulo se trata de su primer viaje, donde conoce entre otros a la Bella Pasajera, figura sin nombre propio, obviamente bella, que ejerce una gran atracción sobre Equis que culminará en un encuentro sexual. En este viaje, el lector adquiere alguna información sobre el personaje Equis, tal como que fuma y que le gusta beber *whisky*, pero sigue siendo un carácter enigmático y universal, con una memoria fragmentada —tal vez a causa de eventos traumáticos—, viajando entre múltiples ambientes y deambulando entre sociedades diferentes sin lograr deshacerse de la condición de extranjero, de exiliado y marginado. Así que los desplazamientos vuelven a ser parte de su identidad, aunque se describe como “[...] un hombre sedentario [que se ha] visto obligado a viajar de manera casi permanente” (PERI ROSSI 1984: 175). Su viaje se narra en relación con otros bienes culturales y mujeres que insertan diferentes puntos de referencia que permiten una visión múltiple hacia el contexto, en el que Equis en realidad no es más que

una de las piezas del juego que siempre quedan fuera del tablero (cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 143).

Señala CARMEN DOMÍNGUEZ que FOUCAULT veía al *loco* como el pasajero por excelencia del navío. No se sabe cuándo llegará, tampoco de qué tierra viene ni a dónde va. La adscripción de la locura depende de las circunstancias particulares de la situación y se trata de una especie de marginación impuesto por el grupo dominante, es decir por el *otro*. En pocos casos se reconoce voluntariamente la propia locura. En el caso de *La nave de los locos*, no se trata solamente de Equis a quién se achaca esta condición, sino que se trata de una multitud de gente, como ya indica la aplicación del plural en el título. Solamente se puede especular sobre el origen de Equis, aunque se le da al lector ciertas alusiones a la región del Río de la Plata, en particular a Argentina⁴⁶. A excepción de Londres, tampoco se sabe exactamente a dónde le llevan sus viajes, aunque no parece importar demasiado ya que los espacios geográficos siempre cambian, son temporales y fragmentados. En todos esos lugares, Equis es extranjero, por lo cual, para él son lugares diferentes con respecto a su hogar, y también diferentes entre ellos pero al mismo tiempo iguales, ya que el protagonista se categoriza en todos como extranjero, una condición que nunca llega a perder. En ese navío, metáfora del viaje, Equis se junta con gente de diferentes orígenes y marginaciones, como Vercingetórix, Graciela, Morris, Gordón y Lucía, que se conectan entre ellos por su *extranjería*. Todos ellos están condenados a ese navío de locos contemporáneo, expulsados de sus orígenes por no someterse a las normas de los demás. Son reos del viaje perpetuo por su incapacidad de adaptarse a la normalidad de la comunidad. Al mismo tiempo aceptan su condena, el exilio, como condición de la marginación, como también afirma Equis que “[t]odos somos exiliados de algo o de alguien” lo que “es la verdadera condición del hombre” (PERI ROSSI 1984: 106). No obstante, las identidades inestables se forman a partir de recuerdos y la coincidencia con el resto de los personajes en identidades heterogéneas pero, sin embargo, armónicas (cf. DOMÍNGUEZ 2002: 160, cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1015, cf. OLIVERA-WILLIAMS 1986: 83).

⁴⁶ Más específicamente cuando se trata a Vercingetórix que a Equis le hace acordarse de sus “paisanos”. Se cuenta en un episodio que Vercingetórix es secuestrado a golpes y llevado en un vehículo de marca *conocida* por estos sucesos. Pasará un tiempo en una fábrica de cemento, un campo de trabajo, donde también menciona que los presos van a ser llevados a su “último viaje” en avión, donde terminaran siendo arrojados al mar, práctica conocida como *la muerte argentina* durante la dictadura. En Uruguay no parece haber existido esa práctica, aunque no se puede afirmarlo con seguridad.

Cuando Equis llega a una nueva ciudad, tiene la necesidad de generar un espacio familiar, probablemente parecido a su hogar, que le cree un sentimiento íntimo y la emoción de estar en casa. Ciertos libros y objetos personales establecen o más bien simulan una continuidad de su vida aunque alejada de su tierra natal. Son cosas que posiblemente lo conectan con su identidad pasada y lo estabilizan, para no perderse por completo en los mundos diferentes que le rodean, pero también para suavizar el sufrimiento que revive perpetuamente por el desplazamiento de un lugar a otro (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 444). Esta especie de instinto de anidación propio de la vida animal, también puede ser visto como una manera de alejarse o exiliarse del mundo que le rodea para crear un mundo interno familiar, es decir un mundo imaginario dentro del mundo real. En un discurso dado por ROBERTO BOLAÑO en Viena se refiere específicamente a lo de generar un hogar por medio de los libros materiales e inmateriales, cuando dice que “[p]ara el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (2001: 43). Un pensamiento que se puede unir con el entendimiento interno del concepto de la patria de CRISTINA PERI ROSSI, como declara entre otros en su poema que *Mi casa es mi escritura* (2006), en la misma línea de ADORNO que proclamó “[f]or a man who no longer has a homeland, writing becomes a place to live” (1951: 38).

Equis construye así su identidad por medio de los desplazamientos y las consecuencias que conllevan. Tiene un carácter altamente híbrido que muda cada vez que cambia de lugar geográfico, por lo cual está representado como un personaje ambiguo. La falta de identidad permite su adaptación a cada nueva persona que entra en su vida, de igual manera que cada nuevo lugar le provoca una metamorfosis identitaria a lo largo de sus viajes. Resume BLANCO-ARNEJO que

[l]a identidad así viene a ser la forma en que uno se distingue del resto de la gente, la manera en la que es reconocido por otros. Es decir, un ser humano depende enteramente de las relaciones con los demás”. (1997: 443)

El modo de ser de Equis depende fuertemente del mundo que le rodea, ya que se construye sobre estos elementos externos híbridos, a causa, probablemente, de la expulsión de su tierra que lo privó de su identidad y nombre, en vez de recurrir a un núcleo identitario interno estable que aún no parece haber encontrado (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 443). Al mismo tiempo, la denominación *Equis*, es decir la letra X, implica esa ambigüedad y representa una variable desconocida, una incógnita, la ausencia de una denominación determinada. La idea general del nombre propio individual es poder diferenciar a una persona

de las otras, para darles una identidad única, concepto que aparentemente falla en el caso de Equis (cf. DEJBORD 1998: 142s, cf. GLIGO 1987: 287). Aparte, en las primeras páginas ni siquiera se sabe con seguridad el nombre del protagonista, ya que no se da su nombre en la primera página como sería lo usual, sino que este no se revela hasta la página 17. Sin embargo, sí se menciona en los títulos de los capítulos, aunque no se puede decir con seguridad a qué o quién se refiere ese detalle, ya que la relación entre el nombre propio y el protagonista todavía no es obvia. El narrador añade la información de que Equis ya ha reflexionado sobre su nombre y se le habían ocurrido algunos otros nombres que le gustaban. Sin embargo, al final no le satisficieron por completo porque quería evitar connotaciones culturales para no caer en el determinismo —*nomen est omen*— y para sentirse más libre (cf. DEJBORD 1998: 143). Escribe PERI ROSSI que

[e]n cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes, igual que el sexo, aunque en ambos casos, hay gente que se esfuerza por merecerlos. (1984: 25)

Así que el acto de nombrar conlleva para Equis ciertos problemas ya que darle un nombre adecuado al individuo contemporáneo con su naturaleza múltiple parece inconcebible. Asimismo, encontrar un nombre *neutral* que no evoque figuras históricas o de otro tipo entraña una gran dificultad. Equis por su nombre, pero también por su carácter poco desarrollado, escapa en cierta manera de los prejuicios sociales, ya que su clasificación se antoja poco menos que imposible. Elige así la ausencia de nombre, como también la posibilidad de poder cambiarlo cuando quiera o adaptarlo a sus necesidades. Otro rasgo del tema que se narra solamente en unos de los fragmentos finales es la cuestión del poder sobre un objeto que aún no ha sido nombrado. Explica el niño Percival que “[...] nombrar las cosas es apoderarse un poco de ellas” (PERI ROSSI 1984: 139), de la misma manera que Adán dio nombres a todas las criaturas del universo representadas en el tapiz de la Creación (ibíd.: 132), por lo cual un ser *Equis*, sin nombre ni identidad, no puede ser poseído. Quedaría libre de todas las limitaciones y deberes declarándose fuera de la ley pero, al mismo tiempo, perdería sus derechos y se le excluiría de la sociedad, como a un exiliado. Equis, una identidad exiliada sin nombre, busca así a *sus semejantes* (cf. PERI ROSSI 1984: 150), es decir los otros seres extraños que como él, intentan ocultar su otredad y asimilarse a las características de las sociedades circundantes tales como el idioma, los gestos y la mímica (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 443). Incluso existen varios nombres propios que pueden parecer *extranjeros* en un lugar, por lo cual pueden desvelar la otredad de estas personas y, en consecuencia, deberían evitarse, aunque sería un pensamiento anticuado en un mundo multicultural. Sin embargo, los comentarios del narrador hacen notar que existen extranje-

ros en la narración, o que Equis y las demás figuras son extranjeros. Estos destacan p. ej., que la persona con la que habla pronuncia ciertas cosas de manera diferente, tiene marcadas algunas letras atípicamente como cuando se dice “[...] hablaba con dificultad nuestra lengua. A mí, [...] me parecía delicioso oír el rumor de sus erres y el silbido de sus zetas” (PERI ROSSI 1984: 30), o que habla con acento diferente en “—Discúlpeme —le dijo, con un acento que ella debió considerar extranjero—” (PERI ROSSI 1984: 28), o utiliza un idioma que no era lo cotidiano, explicando que “[...] finalmente rescata a Equis del tumulto, en el exacto momento en que hablando una lengua mestiza, como cada vez que se irrita [...]” (PERI ROSSI 1984: 66) (cf. DEJBORD 1998: 143s). No obstante, ya en las primeras páginas se reflexiona sobre la otredad, la condición de extranjería en relación con una cita inicial del libro *Éxodo* (23, 9).

Extranjero, Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis. Vosotros Sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante. [...] ¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del *extranjero*? [...] *Ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto.* (PERI ROSSI 1984: 10)

Es una condición con la que nadie nace, sino impuesta por circunstancias particulares por las cuales uno se vuelve un ser marginado y oprimido; son circunstancias que a todos les puede tocar a sufrir involuntariamente (cf. DEJBORD 1998: 145).

Equis se caracteriza por su no-nombre, su no-hogar, su no-familia, etc. y carece así de varios elementos y conceptos importantes que forman y fortalecen el desarrollo identitario, por lo cual representa un individuo intangible. La falta de estas características hace de él un ser sospechoso y e indigno de confianza, lo que se ve reflejado p. ej., en la actitud de la señora desconocida que Equis invita a tomar un café, solamente por el hecho de que le recuerda a una persona conocida. Esta, aunque acepta la invitación, no participa de verdad en la conversación y busca la oportunidad de escaparse de la situación sin que se enoje el extraño extranjero. Le parece raro por su actitud, por su manera de hablar que le convierte a un ser simple caracterizado por su alteridad que la intimida y hace pensar que aparte de un loco, también es un pervertido (cf. DEJBORD 1998: 153s).

La mujer, más sorprendida que interesada, no atinó a rechazar la invitación, poco frecuente. [...]“ De cada tres tipo que se me acercan, dos están completamente locos ”, pensó ella. [...] ¿Cómo haría [ella] para ponerse de pie e irse sin provocar una escena violenta? (PERI ROSSI 1984: 28ss)

Equis, igual a Kate, la chica migrante en Nueva York que buscaba la interacción humana, busca el contacto social con su nuevo entorno, la conversación para sentirse reconocido como ser humano de y existente en la sociedad, en vez de ser ignorado. Declara a la mujer que “[n]o nací extranjero” (PERI ROSSI 1984: 29) para mostrarle que la concepción del extranjero es algo artificial. Le explica además que “[e]s una condición que uno ha adquirido con el tiempo y no por voluntad propia. Usted misma podría llegar serlo, si se lo propusiera, aunque no se lo aconsejo” (PERI ROSSI 1984: 29), por lo cual no puede ser un atributo negativo que se adscribe de verdad a la identidad, ya que depende únicamente del *otro* y no del *yo* (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1017).

Equis se autodefine como exiliado por primera vez en la conversación con Gordón, el exastronauta que siente mucha pena por no poder volver jamás a la luna. Para este, se trata de una situación frustrante y melancólica, un exilio fuera de este mundo, representado por los mismos sentimientos que cualquier otro exilio convencional. En cierta manera, es aquí donde se cierra la conversación que ha empezado varias páginas antes con la señora en el café, aquí donde admite su condición de exiliado cuando Gordón le pregunta de dónde es. “Soy un exiliado. [...] Todos somos exiliados de algo o de alguien. [...] ésa es la verdadera condición del hombre” (PERI ROSSI 1984: 106). En la misma escena el antiguo astronauta afirma haber sufrido *lo mismo*, un enunciado que al inicio parece extraño y absurdo, ya que el origen, el hogar, debería ser un lugar terrenal. Sin embargo, los sentimientos que tiene son profundos, iguales a los de los desterrados *reales*, por lo cual desde esta extraña situación se abre un dialogo tenso de lo que significa el sentirse extranjero (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1018, cf. AÍNSA 1986: 84).

Al inicio de la novela, cuando Equis se encuentra con la Bella Pasajera en el barco, parece indudablemente masculino. La observa detalladamente (*male gaze*) y se recrea particularmente en su aspecto físico y su vestimenta. No obstante, aunque a primera vista tiene una identidad biológica⁴⁷ determinada funcional, esa identidad se va perdiendo a lo largo de la obra. Se *asume*, según el paradigma tradicional que es el hombre quien conquista a la mujer y que su identidad genérico-sexual⁴⁸ es también masculina. Por esa suposición se le asigna determinados roles socioculturales *típicos* que Equis cumplirá cada vez menos a

⁴⁷ La identidad biológica se enfoca básicamente en el desarrollo de las características sexuales externas, es decir que diferencia entre pene y vagina.

⁴⁸ La identidad genérica se enfoca en la en la categoría social de representación como hombre (masculino) o mujer (femenino). La identidad biológica y la identidad genérica pueden diferenciarse.

medida que progresa su metamorfosis personal (cf. DEJBORD 1998: 142s). No muta solamente su identidad geográfica, ya que él no “nació extranjero” (cf. PERI ROSSI 1984: 29), sino también su identidad sexual. De igual manera que Equis cumple con el estereotipo heterosexual en el encuentro con la Bella Pasajera, también puede observarse un esquema semejante en lo pasaje del cine con Vercingetórix, de hombres sexualmente activos que se excitan no solamente por las mujeres, sino también por posibles abusos consentidos de mujeres en la pantalla, que mantienen a la mujer subordinada al hombre y el poder masculino intacto. A la salida, el portero del cine propone a Equis un negocio que retrata básicamente el triunfo masculino de la máquina fálica sobre la mujer en la película (cf. DEJBORD 1998: 163s).

Le puedo vender un fotograma, le dijo el hombre, con ese oscuro sentimiento de superioridad de los que no entienden. ¿Cuál le gustaría? ¿El de la violación? (PERI ROSSI 1984: 24)

Aunque sigue teniendo encuentros sexuales con mujeres cada vez menos correspondientes a la imagen culturalmente ideal y deseada, no cambia solamente su preferencia sexual paso a paso, sino que su instinto sexual se va apagando lentamente por completo. Al mismo tiempo, se le van añadiendo a lo largo de la historia cada vez más rasgos atribuidos socialmente al género femenino, aunque, como también señala DÍAZ-DÁVALOS coincidiendo con JUDITH BUTLER, “[...] la noción de género es socialmente construida sobre la base de prácticas discursivas reiterativas y obligatorias” (2018: 1019). Casi al final aparece Lucía, una mujer embarazada que se ve obligada a abortar en Londres y lo consulta en la “agencia de viajes” donde trabaja Equis. Su breve participación inicial, como metafóricamente ya indica su nombre⁴⁹, acerca a Equis a la solución del enigma ya que posteriormente, después de reencontrarla como actriz en el escenario de un *pornoshow*⁵⁰, se le cae la venda de los ojos y adivina la solución del enigma (cf. DEJBORD 1998: 163s). En ese club se enfrenta a un espacio paralelo de la realidad ficticia, ya que se encuentra en un ámbito de espectadores plenamente masculinos, con reacciones fuera de los modos civilizados, caracterizadas por un comportamiento severamente incorrecto y vergonzoso (cf. CID HIDALGO 2012a: 95).

El anonimato y el sentimiento de formar parte de un mismo grupo (no había casi mujeres en la sala) estimulaba una conducta provocativa, obscena, falsamente ingeniosa. Se oían chistes, burlas, réplicas, bolsas llenas de aire que estallaban, largos eructos, silbidos, aplausos y pataleos. (PERI ROSSI 1984: 190)

⁴⁹ Lucía del latín *lux*; Ella, que da luz.

⁵⁰ Se recuerda a la especificación del teatro o el mencionado cine como lugares paralelos, como heterotopías. Un *show* sobre un escenario, aunque sea pornográfico, se puede clasificar como un caso particular del teatro.

Después del *show*, Equis entra en la parte de atrás del escenario, cruzando una cierta frontera metafórica entre *la ficción dentro de la ficción* que tiene lugar sobre el escenario y la ficción del primer plano de la obra. Sin embargo, el acto trasgresor también se puede entender metafóricamente, ya que Equis entra en un mundo polifacético de actores heterosexuales, homosexuales, transexuales, etc., donde el protagonista, como hombre marginado, no llama la atención de los demás personajes se considera *solamente* como uno más. Ahí, en ese espacio se enfrenta a una situación aún desconocida como *hombre blanco*, la de que su presencia no provoca ninguna reacción de los demás presentes en el cambiador. Parece como que la transgresión de esa frontera marca el final

[l]a superación del binarismo de oposición sexual es tal que se siente invisible, sin sus cualidades de sujeto particular vivo y en constante adecuación para relacionarse con otros sujetos igualmente disciplinados. (CID HIDALGO 2012a: 95)

Es decir, el protagonista que al comienzo se muestra indudablemente masculino con apetencias sexuales tendentes a una *femme fatale*, cambia su identidad por completo mostrándose cada vez más con características típicamente atribuidas a las mujeres. Estas ocupan tradicionalmente el espacio familiar y doméstico, sin tener la posibilidad de construirse y tampoco de ser vistas como sujeto en ausencia del hombre. Las que salían de su ámbito convencional solían ser diagnosticadas como histéricas para debilitar la fuerza femenina y mantener el poder y predominio masculino (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1019). Así que ese comportamiento femenino asumido no es nada más que la afirmación de prácticas discursivas preestablecidas, impuestas a la jerarquía social por aquellos en el poder (cf. ibíd.: 1019s). El tapiz de la Creación recuerda constantemente a la norma de la orientación sexual, es decir la norma heterosexual, con su ideal de Adán y Eva. Equis se acerca tanto al *locus* femenino que al final ni siquiera será reconocido por ellas como *intruso* en el ámbito opuesto, como cuando entra en los cambiadores de las bailarinas del *pornoshow*. Lo aceptan o, más bien, no lo perciben o se encuentran con él de manera indiferente ya que no se sienten amenazadas por su presencia. De igual manera que PERI ROSSI escribe en *Solitario de Amor* “[s]oy un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo” (1998: 50), Equis pierde metafóricamente con el tiempo el acceso al vientre femenino. Le explica a la señora que encontró en el comedor público y que acompañaba a casa que

[h]ace mucho tiempo que no tengo una erección. [...] Y no me importa. [...] por si te importa, te diré que encuentro en la impotencia una clase de armonía. (PERI ROSSI 1984: 188)

La pérdida del poder simbólico del falo no parece preocuparle demasiado, ya que está ocupado con la solución del reto del sueño que se repite dos o tres veces por semana (cf.

GOULD LEVINE 2004: 154s). Al mismo tiempo pierde cada vez más las características estereotípicas de su propia sexualidad y llega a entender que la *pérdida del falo* parece establecer esa estabilidad, esa *armonía* interna que buscaba que crea una igualdad entre hombre y mujer que le lleva hacia la solución de la adivinanza.

[Equis] descubre al final de su viaje simbólico por la cultura occidental – viaje por los libros, por el arte, por el cine, por las tradiciones populares, por la historia, desde la perspectiva del exilio que el tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad. (OLIVERA-WILLIAMS 1995: 187s)

Todos los personajes femeninos lo marcan, pero también son ellas las que representan indudablemente a Equis como sujeto desplazado e híbrido, quienes le hacen entender lo que en realidad ya sabía: un hombre debería entregar su virilidad a la mujer a la que ama como resolución del enigma. En consecuencia, esa *igualdad* supondría también el fin del patrón colonial y del poder masculino que se critica en la obra (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1023,1026). Equis decide entregar su virilidad, es decir que deja aparte su cromosoma Y para llegar a una igualdad entre hombre y mujer con la que él perderá su identidad sexual. Decide comunicar la solución primero a Lucía, representada oníricamente por la hija del rey, antes de retar a este último en el sueño que termina hundiéndose en el barro y desapareciendo. Puede que así Equis logre ocupar su lugar apropiado y armónico en el mundo, terminando así con sus pesadillas y búsqueda perpetua (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 447s). Se deja abierto si simultáneamente con la solución del enigma también se terminan los desplazamientos de Equis. Aparentemente pudo entrar en un estado de paz interno, pero como indica el último fragmento de “*El tapiz de la creación*”, “[f]altan enero, noviembre, diciembre y, por lo menos, dos ríos del Paraíso” (PERI ROSSI 1984: 198). Por ello se podría deducir que su viaje continúa. Es un final muy abierto que indica al mismo tiempo un desarrollo múltiple de este, de lo que podría pasar, ya que el futuro es cierto pero indefinido. De igual manera ofrece la posibilidad de colocar las piezas pendientes en un orden fuera de lo convencional y conocido, ya que ese último fragmento no persigue ceñirse a la lógica establecida: no dice *faltan noviembre, diciembre, enero*, como sería el orden consecutivo de los meses, sino que es otro detalle que se deja en blanco con la que se rompe así con la convención artificial y al mismo tiempo se desliza un poco, sin *mentir* (cf. CRUZ 2005: 43).

4.2.3 VERCINGETÓRIX

Vercingetórix es el primer personaje con nombre propio (e histórico⁵¹) que aparece en la obra. Incluso, su nombre se menciona antes del nombre de Equis en una nota al pie de la página 13 (PERI ROSSI 1984), donde se le conecta también con el gran cantante de Tango CARLOS GARDEL. Es un personaje que temáticamente complementa a Equis, pudiendo incluso representar un posible pasado de este. En el capítulo tres “EQUIS, III: EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER” es el primer episodio en que los dos aparecen juntos en un fragmento y al mismo tiempo se da un indicio al apego nacional entre los dos, cuando explica Equis que “[...] es la frase con la que Vercingetórix suele pedirle un cigarrillo, siguiendo un hábito de Equis reconoce como un rasgo psicológico de sus compatriotas” (PERI ROSSI 1984: 22). Aunque MABEL MORAÑA destaca que el texto está marcado por un “[...] clima de violencia y represión del Uruguay posterior al golpe de estado de 1973” (1986: 206), no se puede deducir ningún rasgo en la obra, aparte de la nacionalidad de la autora, de que Equis o Vercingetórix sean uruguayos. No obstante, se puede notar algunas alusiones a una posible identidad argentina.

En el capítulo nueve se narra del pasado de Vercingetórix, en donde se caracteriza su identidad significativamente: se cuenta en una metanarración sobre una secuencia determinante del pasado de la vida de Vercingetórix, en donde él un día fue llevado de su casa por gente organizada pero desconocida.

Nos desaparecen, decía Vercingetórix [...]. No tuvo tiempo de preparar el viaje, ni de despedirse de los amigos, ni siquiera de saludar a los vecinos que sigilosamente habían cerrado puertas y ventanas, porque él estaba desapareciendo mientras siete hombres bien armados [...] se lo llevaron a la fuerza, cubierto por una manta y con los ojos tapados por esparadrapo. [...] Vercingetórix era empujado y metido a golpes dentro de un auto azul, sin matrícula, cuya marca era hartamente conocida en la ciudad⁵² (a tal punto que [...] cuando uno de ellos aparecía, de inmediato las avenidas y las calles se vaciaban: hombres y mujeres huían, las ventanas y las puertas se cerraban y súbitamente no se escuchaba un solo ruido [...]). (PERI ROSSI 1984: 55)

Le llevan a un campo de desaparecidos, a una fábrica de cemento, desde donde fue liberado dos años después, cuando ya “[...] había cumplido la edad de Jesús al ser sacrificado”

⁵¹ El personaje histórico VERCINGETÓRIX fue el caudillo que condujo a una confederación de tribus galas en el año 52 AC a la batalla contra CÉSAR en Alesia, que supuso la victoria definitiva de Roma en la Galia (Caes. B. Gall. 7).

⁵² Un coche reconocido para las crueldades con el que se transportó a los secuestrados durante la dictadura argentina fue el Ford Mustang. <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839435526/9783839435526-004/9783839435526-004.pdf>, (2.8.2019).

(PERI ROSSI 1984: 60). Vercingetórix sabía que la estancia en la fábrica de cemento fue solamente temporal antes de llevar a los encerrados al *último viaje*, para no volver nunca más a la ciudad, “[...] para ser lanzados, desde un avión, al fondo del mar” (ibíd.: 59), practica conocida históricamente como la *muerte argentina* para deshacerse de los elementos subversivos⁵³. Vercingetórix reflexiona también sobre su estancia cruel, humillante y, al mismo tiempo, grotesca en ese lugar, mientras la gente fuera del campo seguía viviendo felizmente su vida⁵⁴.

Había gente que iba al cine, y otros a las fábricas, y las mujeres preparaban la comida o leían y las oficinas tenían relojes y oficinistas, y sin embargo, hombres y mujeres desaparecían, un día, de la ciudad, en la casa vacía quedaba el perro rumiando su soledad o la hornalla encendida con la leche del desayuno, mientras el polvo de cemento los iba ahogando, los debilitaba, los aturcía. (PERI ROSSI 1984: 60)

PERI ROSSI utiliza a la metáfora de la *Torre de Babel* de BRUEGEL para describir esa ambigüedad. Cada planta de la torre tenía sus propias reglas, normas y lenguaje y no se sabe nada de los demás como si no existieran estos lugares arriba o abajo. Representan así espacios paralelos, heterotopías, que crean su propio universo (cf. MORAÑA 1986: 207).

Aparte de este fondo traumático, se cuenta algunos detalles sobre el aspecto físico, que concuerdan bastante con lo de la figura histórica Vercingetórix. El personaje fuma, tiene “[...] [grandes manazas de orangután” (PERI ROSSI 1984: 25), bebe alcohol a menudo, es muy alto, desproporcionado y de estatura robusta, lleva su cabello pelirrojo corto, tiene pecas y ojos azules, y lleva bigote. También está representado con una cierta querencia por las niñas y las enanas⁵⁵ que no se comenta ni se critica, lo que deja bastante espacio para la libre interpretación del lector. Después del capítulo “EL VIAJE, X: LA VIDA EN LAS CIUDADES”, en que los dos extranjeros, pero no turistas, Vercingetórix y Equis aparecen juntos en la narración del primer plano sentados enfrente de una catedral, no se vuelve a recurrir al personaje. Desaparece sin dejar huella, como una parte fragmentaria poco importante en la memoria de Equis que tal vez sirvió para alumbrar algunos trozos oscuros

⁵³ Aunque nunca se menciona ninguna referencia directa a Argentina, con el personaje de Vercingetórix se insinúan muchas referencias al país. De los desaparecidos se vuelve a hablar en el mismo capítulo, donde PERI ROSSI escribe “[...] hubiera otro campo, otro infierno, separado del mundo, con su pueblo de fantasmas que morían violentamente y no dejaban rastros, porque eran lanzados al mar o enterrados en fosas comunes, sin nombre, sin memoria” (1984: 61).

⁵⁴ También se hace una referencia al “[...] delantero número diez, al cual llamarán, otra vez, ‘el mago del balón’[...]” (PERI ROSSI 1984: 59), que podría tratarse del famoso futbolista argentino DIEGO MARADONA que solía jugar con el número diez y justamente dio que hablar sobre él y su talento en la época de la dictadura argentina.

⁵⁵ Otra referencia a Argentina es el circo donde trabaja una enana rubia que le gustaba a Vercingetórix, que llegó a Bahía Blanca, ciudad argentina real existente, en donde él había estado de niño con su padre.

del pasado del protagonista. O quizás se juntaron por casualidad, únicamente por haberse encontrado en el mismo lugar y en la misma condición del exilio fuera del hogar.

4.2.4 MORRIS

Morris, también extranjero, vive en el Pueblo de Dios, apartado del mundo, en su propia selva, su propio Paraíso, con escasa relación personal con el mundo exterior. El contacto con los demás suele mantenerlo por medio de las cartas que le llevan Graciela y Equis, de los que llegó a hacerse amigo. No se sabe demasiado de la relación entre Graciela y Morris, aunque hay rumores en el pueblo de las cosas que acontecen entre el extraño extranjero que vive retirado de la sociedad y la bella joven morena, aunque no abunda en ello. Se sabe que Morris le enseña a Graciela su gran colección de mapas y sus tesoros, lo que fascina a esta. Equis se interesa particularmente por sus libros medievales y su colección de sellos y pipas. De Morris se sabe que es un coleccionista y escritor que mantiene correspondencia con mucha gente del ámbito de sus estudios, que es un lector culto que aprendió la lengua local del Pueblo de Dios por medio de los libros del siglo XVI, por lo cual sus expresiones suenan a veces anacrónicas, lo que despierta la desconfianza de los habitantes del Pueblo de Dios. La palabra siempre ha sido interesante para él, tal como su carácter polifacético, por lo cual le parece casi imposible darle un género a la obra que escribió. Esa característica indeterminada se expresa en especial en las dos cartas que escribe a Graciela y Equis que, aun estando representados de muy diferente manera, tienen casi el mismo contenido, lo que implica así la coexistencia de dos perspectivas en un mismo personaje, Morris, determinadas por la relación individual que este tiene con los otros dos (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 445).

Por medio de Morris no solamente se añade un toque del excéntrico académico, sino también se inserta en la narración el tema de la ciudad, frecuente de la obra de CRISTINA PERI ROSSI. En el apéndice del capítulo “XVI: MORRIS, UN VIAJE AL OMBLIGO DEL MUNDO” se juzga severamente la vida de la ciudad con sus líneas geométricas y las fachadas de cemento que marcan la incomunicación y la soledad de los seres humanos que se encuentran en este espacio. Este se muestra como un ámbito hostil para sobrevivir incluso para un no-extranjero. En la ciudad predomina un anonimato enfermizo, una uniformidad estéril de vidas y casas, de ruidos de la calle, y de obras que nunca terminan que

representa un espacio contaminado, lejos de la naturaleza, es decir se muestra como lo contrario del Paraíso, un espacio infectado y corrompido por sujetos que ponen primero el yo en todos los ámbitos de sus vidas. Ese hecho está representado en esta especie de monografía de Morris “*La metrópoli, según Morris*” (PERI ROSSI 1984: 119-124), donde se cuenta sobre el anonimato y el egoísmo de los *nablistas*, habitantes del Gran Ombligo que colocan su mundo entero alrededor de su propio ombligo, una metáfora del yo (cf. AÍNSA 1986: 85). La ciudad, como espacio, necesita un habitante atento, para que ese no se equivoque de la puerta y entre equivocadamente en una realidad diferente, en la realidad del otro que se puede mostrar tan diferente a la propia que hasta se podría perder la confianza en los puntos cardinales. Aparte de la vida agitada y pasiva de la ciudad que no deja ningún tipo de seguridad para el que la habita, también crítica que no se encuentre nada resistente en contra de los cambios sociopolíticos, ya que en una vida contemporánea no se perciben rasgos de carácter constantes: ni las identidades, ni los nombres de lugares, plazas, calles y monumentos conocidos durante años que, de repente, pueden convertirse en otros gracias a —o por culpa de— un cambio de leyes o la voluntad del poder (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 448).

Sin embargo, un día Morris deja el Pueblo de Dios y marcha al Gran Ombligo para poder publicar su libro. Allí, en la oficina de la editorial, tiene una conversación casi cómica con la empleada en respecto al formulario que debe rellenar. Se establece una especie de diálogo monológico o monólogo dialogado entre ella y el escritor, que reflexiona no solamente sobre su propio manuscrito, sino también sobre la literatura en general. Se abre una metanarración que no solamente tematiza los espacios en blanco en cuanto a la definición de la literatura, sino que también enfoca la importancia del lector como cómplice del autor mediante el cual empieza a surtir efecto el mundo ficticio de la narración. Su manual trata de todo y embarca múltiples temas de la sociedad, pero de manera economizada, es decir de una extensión muy reducida, ostensiblemente semejante a *La nave de los locos* en sí (cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 148).

Esa ciudad a la que viaja Morris a la fuerza, a la que también se dedica la metanarración representada por el apéndice “*La metrópoli, según Morris*” dentro del capítulo “XVI: MORRIS, UN VIAJE AL OMBLIGO DEL MUNDO”, en donde se critica el anonimato, la vida apresurada y lo efímero de las ciudades, que contrasta así con el mundo idílico del Pueblo de Dios en la isla M. Allí, en el Gran Ombligo, Morris conoce al joven Percival en

un parque público, y se enamora platónicamente de él, lo que confiesa epistolarmente a Graciela y Equis. Escribe Morris que

[m]e he enamorado perdidamente de un niño de nueve años. Se llama Percival. Tiene una madre encantadora, inteligente y muy sensual [...]. Percival es muy hermoso, tierno y sabio. Me gustaría que lo conocieras. Adoro su manera de vivir. (PERI ROSSI 1984: 146)

En este parque se establece una conversación inocente entre Morris y el joven Percival, aunque la situación tiene connotaciones extrañas. Se sugiere un amor entre un hombre adulto en la veintena, al mismo tiempo homoerótico, sin que cause cualquier rechazo o emoción dentro del mundo ficticio. Se presenta como una especie de amor posible y perfectamente aceptable, así como completamente *natural*⁵⁶. Es un amor sin límites poco explorado, aunque dependiendo de la perspectiva del observador, se juzga de manera diferente. Sin embargo, la perspectiva del narrador se antoja casi *demasiado* neutral, lo que escandaliza en el mundo real. Cita CID HIDALGO a FOUCAULT que decía “[a] sus ojos, lo que hacía que se pudiera desear a un hombre o a una mujer era solamente el apetito que la naturaleza había implantado en el corazón del hombre hacia quienes son ‘bellos’, cualquiera que fuera su sexo” (CID HIDALGO 2012b: 62).

Morris se enamora de Percival dentro del “ámbito natural” del parque, sin considerar la convención social que prohíbe las relaciones amorosas con menores. Este parque, representa un “refugio natural” (cf. PERI ROSSI 1984: 137), aunque los habitantes de la ciudad no acuden jamás, ya que ahí se junta gente *extraña*, como violadores, exhibicionistas o asesinos⁵⁷. Este parque se contrapone a la vida en la ciudad y su gente socialmente adaptada. Al mismo tiempo, el parque se considera un centro de encuentro de gente extraña y marginada que no participa en la sociedad, un espacio heterotópico. Ahí en el parque, Morris observa al niño que se refugia en un quiosco venido a menos que antes se usó para conciertos, donde el joven estaba a pie “[...] como un dios solitario en medio de la creación.” (PERI ROSSI 1984: 136).

⁵⁶ La palabra *naturalidad* resalta en particular en este fragmento, escrito en cursiva.

⁵⁷ Al mismo tiempo se destaca en la obra la ambigüedad de estos delincuentes cuando se habla sarcásticamente de la aceptación de un reo de violación público y notorio dentro de la sociedad rural, “También vivía en Pueblo de Dios un famoso violador, el cual, luego de haber sembrado el pánico en tres ciudades, por fin fue capturado; descubrióse entonces que antes de dedicarse a esa profesión, había sido policía, por lo cual enseguida lo pusieron en libertad. Se casó y se instaló en Pueblo de Dios, donde lo dejaron vivir siempre y cuando violara fuera del perímetro del lugar, y todo el mundo lo quiere mucho, porque es un hombre muy simpático y de buen carácter, que ama a los perros. En los últimos tiempos sólo viola a turistas, por delicadeza” (PERI ROSSI 1984: 105).

Al mismo tiempo que aparece la figura de Percival en su pabellón redondo, representando metafóricamente al Pantocrátor del tapiz de la Creación observando toda su creación, surge también la figura de Eva. Esta, madre de Percival y mujer emancipada —si atendemos a la descripción de Morris— hace de Morris una suerte de Adán, y de todos ellos “[...] un trío bastante singular” (PERI ROSSI 1984: 146), como confiesa Morris en su carta a Equis (cf. CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA 2017: 156). Morris decide irse a África con el joven y su madre Eva, una mujer “[i]nteligente y sensual (dijo [Morris] con afectación)” (PERI ROSSI 1984: 140), quizá a recuperar su “paraíso perdido” y, simultáneamente, para desprenderse de su condición de extranjero.

4.2.5 GRACIELA

Graciela aparece por primera vez en un bar en la isla M., donde observa a Equis hablando con una señora mayor de generosas proporciones. Es descrita como una chica morena, coqueta y salvaje que ha aprendido seducir a los hombres con sus encantos físicos. Al día siguiente, Equis y la joven empiezan a conversar, él algo reservado y tenso, abrumado por la imponente presencia de la chica, y ella, enérgica, desinhibida, resuelta, habladora y directa. Graciela, como personaje, se construye en primer lugar desde su aspecto físico mediante la mirada erotizadora de Equis. Solamente más tarde se revela su nombre, no sin cierta reticencia.

Me fastidia la pregunta de quién soy y de qué hago – dijo ella, adelantándose a una interrogación que él hacía tiempo ya no usaba, tales son las incertidumbres de la vida contemporánea-. Mi respuesta sería muy complicada. Imposible de resumir; el peor modo de empezar una conversación. Aquí, todos son extranjeros —continuó la chica—. Si quieres, puedes llamarme Graciela, dado que hay que dirigirse a las cosas y a la gente por un nombre. (PERI ROSSI 1984: 87)

A partir de la primera mención de su nombre, su carácter parece ganar más profundidad y abandona su impertinencia, sin dejar de mostrarse independiente y moderna, lo que se contrapone en su totalidad al modelo tradicional pasivo asignado a la mujer. Graciela es consciente de las *desventajas* que conlleva su sexo, y se niega aceptar las limitaciones que eso conlleva. Dice que “[...] a mi cabeza le hace mal pensar. Estuvo demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña, y por haber nacido mujer” (PERI ROSSI 1984: 90). Graciela se declara dueña de su cuerpo y también de sus pensamientos: no se somete a ninguna fuerza patriarcal. Su lucha por la igualdad de género muestra más claramente en el último tercio de la novela en el desempeño de su labor como investigadora o profesora

de un colegio, haciendo una encuesta a los estudiantes en la que los chicos deben describir a Adán y Eva en el Paraíso. Las respuestas están representadas en párrafos sueltos en cinco páginas que, a primera vista, sugieren un efecto cómico pero cuya lectura más atenta revela un poso amargo al considerar las muchas cualidades positivas que se atribuyen a Adán en contraste con los atributos negativos achacados a Eva, aun a partir de una propiedad positiva: la belleza. Hay incluso un niño indeciso que duda si la curiosidad es una virtud o un defecto, ya que el primer pecado de Eva se ha atribuido tradicionalmente a su falta de entereza para resistirse a su curiosidad. Asimismo, la curiosidad por lo desconocido da lugar a todas las investigaciones, al progreso, a la sabiduría y a la ciencia (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1022). A partir de esto, puede deducirse nuevamente un fuerte rasgo del pluriperspectivismo en cuanto a un único tema, en este caso, Adán, Eva y el Paraíso, así como el contexto religioso en que se concibió esta historia. Destaca BLANCO-ARNEJO que particularmente en las respuestas de las niñas se puede deducir la influencia de los sacerdotes, los maestros y los padres (cf. 1997: 445). La gran mayoría de los atributos con las que describen los niños a Eva están relacionados con el campo de la familia y la casa. DÍAZ-DÁVALOS cita a THOMPSON, quien afirma que “[a]ccording to the patriarchal ideology of separate spheres, a woman’s proper and preferred location is the home, and women have therefore traditionally been associated with immobility or, as it is sometimes dubbed ‘sessility’, and with domesticity” (2018: 1019). Esa marca cultural implicaría la anormalidad de toda mujer que abandone ese ámbito doméstico, una alteridad respecto a lo convencional que la privaría del substrato tradicional en cuanto a la formación identitaria, al mismo tiempo que la expulsaría de la red de las mujeres, declarándola *loca* por no perseguir la meta que se esperaba por su condición femenina: familia y casa.

Más tarde, Graciela decide irse con Morris y su *nueva familia* atípica a África, por las pésimas perspectivas laborales en el Gran Ombligo. Los únicos empleos que allí se le ofrecen son de comercial de productos de belleza, por lo cual, se siente reducida a su aspecto físico, como sucedió con Eva. Graciela comenta a Equis que

[h]ace tres meses que estamos aquí y el único empleo que encontré es vender cosméticos puerta por puerta. [...] Podría haber hecho strip-tease en un espectáculo de travesties [...]. Parece que vestida de varón y con galera resulto muy seductora [...]. (PERI ROSSI 1984: 178)

En África quiere estudiar con Morris la infibulación en adolescentes, una mutilación practicada extensivamente en varios países africanos que constituye una violación de los derechos humanos fundamentales. Esta práctica reduce a la mujer a mera mercancía que se

puede comprar y vender en el mercado. Esta práctica choca con sus ideas feministas e igualitarias, como sucedía al comienzo cuando espetaba a Equis “¿Eres de los que pretenden que una se arruine la salud tomando píldoras o abortando en una clínica sólo-para-mujeres?” (PERI ROSSI 1984: 91) por no llevar preservativos consigo. Para Graciela, que la mujer deba tomar la píldora anticonceptiva asumiendo ella la contracepción no es más que otra de las formas violentas de opresión de la mujer, igual que la infibulación. Graciela, en contraste con Equis, lleva siempre un paquete de preservativos consigo previendo cualquier situación, detalle que avergüenza a Equis (cf. DOMÍNGUEZ 2002: 164s).

4.2.6 KATE

En una secuencia muy corta, intercalada en capítulo, aparece un fragmento de una noticia de un diario (“DE LOS DIARIOS”, PERI ROSSI 1984: 70) sobre una chica que vagaba por las calles de Nueva York buscando comunicarse con los demás, tratando al mismo tiempo de que los otros reconocieran su existencia. Lleva consigo un cartel diciendo “Me siento muy sola. Por favor, hable usted conmigo” (cf. ibíd.: 70), que muestra el aislamiento en el que vive y la necesidad de ser reconocida para sentirse aceptada en la sociedad. Ese meta-discurso de la noticia del diario se mezcla con el discurso narrativo del primer plano de Equis y su viaje en un episodio de la soledad, la tristeza proveniente de ningún lado y el alcohol.

El personaje de Kate, la chica sin amigos o parientes, sola, puede ser interpretado como una compañera de infortunio metafórico, una especie de *alter ego* femenino de Equis, expulsada o marginada de su hogar por razones desconocidas, viviendo como una exiliada en una ciudad nueva en que todavía no ha encontrado su sitio. Kate busca desesperadamente a alguien que le muestra afecto, que le confirme su propia existencia, de alguien que le brinde la posibilidad de comunicación humana que tan urgentemente necesita. Este personaje representa así las sensaciones traumáticas y penosas del exilio que, en su caso, terminan en el suicidio (cf. BLANCO-ARNEJO 1997: 441). Al mismo tiempo, la organización de la noticia dentro del texto narrativo, es decir, la intercalación, sugiere una relación entre el sufrimiento de Kate y la experiencia y sentimientos de Equis. Recuerda a un fragmento del pasado de Equis no declarado explícitamente.

4.2.7 EVA

Eva lleva indudablemente consigo la connotación del personaje bíblico, presente en el texto descriptivo del tapiz así como en un corto fragmento sobre “sus confesiones, inédito” (PERI ROSSI 1984: 153), aunque ese fragmento no presente rasgos determinados en los que se trate a Eva bíblica y no a la madre de Percival. Sin embargo, su presentación ya no refleja tanto a la Eva bíblica y su subordinación a Adán por el hecho de haber nacido como producto de una de sus costillas. El personaje de PERI ROSSI no solamente se muestra independiente —se divorció—, culta —sabe leer en alemán, francés e inglés—, inteligente —así que los hombres jamás le entenderían— y sensual, sino que también lucha contra el exilio metafórico que provoca el patriarcado. El personaje de Eva del fragmento se contrapone también al exilio metafórico vinculado al género femenino y, al mismo tiempo, retoma la idea del exilio físico femenino. En efecto, “[e]l castigo, para la iniciada que huye, es el desprecio, la soledad, la locura o la muerte” (PERI ROSSI 1984: 153), que es precisamente lo que sufren las mujeres expulsadas o las que huyen de la opresión femenina. La Eva del fragmento representa así un personaje doblemente marginado que parece estar íntimamente ligado con la otra Eva, la madre de Percival. Esta incluso parece completar al personaje de Graciela, de manera más madura y estable, pero fuerte e independiente en su decisión de vivir apartada del mundo masculino, desarrollándose por sí misma, asumiendo su marginación dentro de la sociedad como mujer y madre soltera, pero luchando por la igualdad con toda su sabiduría (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1020s). Cuenta Percival sobre su madre que

[e]lla se casó joven, pero se divorció al poco tiempo. Mi padre, en realidad, sólo quería tener una cocinera y una amante a su lado, no a *un semejante* [cursivas añadidas]. Discutían mucho por eso y finalmente se separaron. (PERI ROSSI 1984: 145)

Eva quería que la reconocieran como semejante y no como un elemento decorativo de la casa, subordinado a la arbitrariedad masculina y carente de libre albedrío. Alejada del mundo masculino, se reconstruye como individuo, aceptando la soledad y la marginación. Eva, al igual que Graciela, parece subvertir al paradigma patriarcal y, al mismo tiempo, perturba la supuesta armonía del universo al olvidar el significativo detalle de que también Adán, en la versión bíblica, buscaba a su *semejante* entre los animales y no a su *súbdita*. En consecuencia, la idea convencional del paradigma patriarcal en el que se basa en esta armonía artificial sería simplemente un error de interpretación de la *Biblia* (cf. DÍAZ-DÁVALOS 2018: 1021).

4.2.8 LUCÍA

El personaje de Lucía aparece al final de la novela, donde se presenta como una de las mujeres que se encuentra en la precaria situación de estar embarazada sin querer o poder tener un hijo. Lucía llega a la “agencia de viajes” cuando ya se han vendido todos pasajes para Londres, donde se facilita a las “viajeras” acceso a una clínica abortiva. En la agencia se cruza con Equis, que trabaja allí y este se apiada de ella y le cede su asiento en el autobús, ofreciéndose a viajar a pie o sentado encima de una maleta. Pese a aceptar, no intercambia muchas palabras con Equis ya que está casi en el cuarto mes de gestación, pues las dificultades económicas le han impedido interrumpir antes el embarazo; no se sabe nada del padre. Lucía se dibuja como una niña, inocente y tranquila a la que Equis lleva a dormir a la casa que comparte con Graciela en el Gran Ombligo⁵⁸ la noche anterior del viaje a Londres. Aunque Equis nunca interactúa mucho con las mujeres de los “viajes”, siente la necesidad de hablar con Lucía, la que empieza a abrirse un poco y termina confesando en una especie de monólogo que

[n]unca más permitiré que el azar se deslice en una gota. Pero, ¿hay algo que yo pueda impedirle? La humillación no es solo este autobús, el viaje silencioso, la clínica con su rápida intervención. La humillación es saberse víctima del azar, otra opresión. Jamás, jamás volveré a acostarme con un hombre. A través de ellos el azar entra en nuestras vidas, sometiéndonos. Venenosa intromisión. Jamás. Jamás. A través de ellos la esclavitud se proponga, se difunde, nos encadena. (PERI ROSSI 1984: 176)

Lucía se posiciona así con su actitud junto a Graciela y Eva, buscando una vida alejada del varón que intenta someterla y, además, es responsable todo tipo de azar en sus vidas. Después del aborto, es decir este *viaje oscuro* nunca mencionado, Lucía desaparece sin dejar huella a pesar del deseo de Equis de volver a verla. Del *viaje involuntario* provocado por un intruso masculino no se habla, ya que se trata de ocultar este estigma de saberse víctimas del azar por haberse quedado embarazadas (cf. DOMÍNGUEZ 2002: 165). No obstante, queda por añadir un fragmento corto de un artículo (“DE LOS DIARIOS”) que se presenta con el título “SE NECESITAN DOS PARA NACER PERO UNO SOLO TIENE LA CULPA”, que resume brevemente ya antes de la aparición del personaje Lucía este dilema con el que se enfrentan varias mujeres con un embarazo no deseado. Parece que la sociedad suele culpar a la mujer y, obviamente, también es ella la que está obligada a asumir las consecuencias y vivir la infamia. Escribe este diario que

⁵⁸ Después de que Morris se vaya al Gran Ombligo, donde conoce a Percival y Eva con quienes se va a África, Equis y Graciela también deciden mudarse a la ciudad y dejar el Pueblo de Dios en la isla M., en este caso, por cuestiones laborales.

[u]n juez [...] declaró ayer culpable de negligencia a una joven que quedó embarazada, pese a conocer la píldora anticonceptiva y tener acceso a ella. (PERI ROSSI 1984: 155)

Aunque parece algo sarcástico, recapitula que mientras el progenitor tendría la posibilidad de desaparecer, la mujer se queda en el lugar desfavorable de decidir como seguir con su(s) vida(s).

Algo más tarde de este viaje a Londres, Equis, atraído por un cartel de un *show* en un club nocturno, entra en el establecimiento, en donde encuentra a Lucía sobre el escenario. Esta viste con un traje de caballero, mientras a su pareja artística, de sexo indefinido, se la supone mujer. Mientras Lucía representaba una versión de MARLENE DIETRICH en *El ángel azul* (1930), su pareja representa a DOLORES DEL RÍO, ambas artistas, actrices y cantantes. Así como MARLENE DIETRICH era conocida por su abierta bisexualidad, Lucía se presenta como una identidad polifacética, indeterminada que por medio de su traje, símbolo masculino, se apodera del domino ajeno y se libera así de la pasividad y la opresión masculina. El local mismo está representado como una heterotopía con un código particular de interacciones, liberado de represiones o sanciones, lejos de las convenciones del exterior de ese espacio, marcado por los gritos, el vocabulario soez, o los sonidos animales del público. En el club de *strip-tease* se abre una especie de mundo paralelo en el que actúa Lucía bajo seudónimo, libre de cualquier limitación sexual, en donde para Equis

[...] se desarrollaban [...], en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos [mundos paralelos] (PERI ROSSI 1984: 195),

Estos mundos, están al mismo tiempo representados gráficamente en el libro. La descripción de Lucía en esta escena se realiza de manera estética y sobre todo artística, como si ella fuera una imitación de una imitación,

[...] vestida de varón, con chistera [...], corbata y pantalones muy anchos, que flotaban, imitando a Charlotte Rampling en *Portero de noche*, quien imitaba a Helmut Berger en *La caída de los Dioses*, quien imitaba a Marlene Dietrich en *El ángel azul*. (PERI ROSSI 1984: 191)

Las actrices ignoran profesionalmente las vulgaridades y piropos del público, el cual actúa según este código de interacción aceptado en el lugar, que admite semejante desenvoltura pero prohíbe por completo cualquier tipo de contacto físico. Tal como Equis observaba a la Bella Pasajera o a JULIE CHRISTIE al comienzo de la obra desde su posición masculina socialmente superior, aquí los espectadores, varones, observan excitados como *voyeurs* cuanto ocurre sobre el escenario (cf. CID HIDALGO 2012a: 91s). En realidad son los espec-

tadores los que están expuestos y son ridiculizados, ya que los actores se encuentran en un espacio protegido del exterior.

A partir de pagar la entrada para ver el show se traspasa los límites de la moral y las buenas costumbres y así reaccionan de la manera más primitiva y ancestral, con palabras sueltas, eructos, aplausos y pataleos. Lo exhibido no son las artistas, quienes están actuando sobre el escenario, sino los espectadores que están viviendo bajo él, en el intento de ridiculización de esas mujeres/hombre lo que están logrando es ridiculizarse a sí mismos. (CID HIDALGO 2012a: 93s)

En mitad de esta situación, que comienza con los malos modales del público y termina siendo algo grotesco, se crea ambigüedad, ya que se ignora si sobre el escenario hay dos mujeres, o una mujer y un hombre representando a una mujer. El deseo sexual de los espectadores es, por lo tanto, ambiguo, dado que no se sabe si aspiran a participar en el show como hombre que reemplaza a una actriz, como hombre en un triángulo sexual, o desean encarnar a una de las actrices (cf. CID HIDALGO 2012a: 93). Estos experimentos ambiguos encima del escenario convierten a las actrices en personajes andróginos que rompen con el esquema binario de la identidad sexual y juegan con las posibilidades más de allá de la convención. Lucía y su pareja artística,

[...] un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser y no quien estaba determinando a ser [...]” (PERI ROSSI 1984: 191),

presentan una dualidad incuestionable, con una confianza y seguridad que no necesita del aporte de los espectadores masculinos. Estos personajes ambiguos se construyen según sus preferencias y, aunque juegan con las reglas impuestas por la sociedad, muestran al mismo tiempo que los papeles sexuales biológicamente asignados se construyen sobre el comportamiento y la interacción social. Al mismo tiempo que Lucía se presenta extremadamente ambigua y empoderada, Equis al perder de su capacidad de erección, pierde la posibilidad de actuar como hombre, volviéndose idéntico a la mujer (cf. FONDER SOLANO 2003).

Igual que Lucía encuentra así su liberación en una especie de exilio metafórico en el que disfraza sus características femeninas externas con elementos masculinos, Equis entiende que entregando simbólicamente a la mujer que ama su virilidad, símbolo del orden patriarcal, la mujer se puede emancipar de la sombra omnipresente del hombre, iniciando así una reforma de las identidades genérico-sexuales que conducirá a una igualdad armónica entre los géneros. Esta igualdad implica la negación de toda la práctica de poder y control entre los sexos. Así, Equis llega a verbalizar la solución de su enigma mediante la ambigüedad de Lucía en el escenario. Gracias a ella también se visibiliza la necesidad de evitar

un esquema social favorecedor del género masculino, representado por la virilidad, para llegar a una sociedad en que se valore las mujeres igual que a los hombres (cf. DEJBORD 1998: 166s). La actitud de Lucía hacia su exilio lo convierte en algo positivo, conforme a lo que propone CORTÁZAR cuando destaca que hay que invertir la energía negativa de la condición del exilio convirtiéndola en una energía positiva, en una experiencia instructiva que amplía el conocimiento y la sabiduría (cf. en SCHAVELZON 1980: 2s; cf. 1994: 167ss). Lucía, metafóricamente, sale de la oscuridad del *show*, escapando así de la sociedad opresora, para vivir una vida autodeterminada.

4.3 ESCENIFICACIÓN DEL ESPACIO

Los espacios de *La nave de los locos* no están completamente definidos, de manera que los lugares geográficos suelen carecer del topónimo determinante, aunque esto no entorpece el desarrollo de la narración. La acción, en realidad, se crea a partir de un espacio ambiguo que alude varias veces a un lugar geográficamente existente, sin que se revele el nombre, pero que puede perfectamente representar cualquier lugar semejante en cualquier rincón del mundo. Lo que se describe es más bien las estructuras del lugar, como los edificios, el tráfico o las calles de las ciudades, así como la sociedad apurada y anónima que se contrasta con cualquier otro lugar no urbano. Al mismo tiempo se critica irónicamente las limitaciones de las sociedades modernas viviendo en los *Grandes Ombligos*, es decir en las ciudades, que se muestran tremendamente inflexibles a cualquier tipo de cambio y actúan con hostilidad hacia los disidentes y extranjeros. Los urbanitas gusta de clasificar y etiquetar todo para poder integrarlo en su propio esquema del mundo, sin que se cambie el esquema mismo. Esto se representa claramente en el fragmento en que Morris debe rellenar el formulario para poder publicar su libro, que no permite inexactitudes o atributos no contemplados en las categorías del documento (cf. OLIVERA-WILLIAMS 1986: 87). En consecuencia, los espacios abiertos e imprecisos en *La nave de los locos* presentados mediante los viajes de los personajes son sustituibles por otros, sin que se altere sustancialmente la percepción del lector hacia estos lugares (cf. DOMÍNGUEZ 2002: 160).

Se juega conscientemente con esa ambigüedad con la que el lector tiene que enfrentarse, lo que amplía enormemente al espacio dentro de la narración. Al mismo tiempo, se trata de espacios que dan pistas para relacionarlos con ciertos contextos históricos, como de las

dictaduras en Latinoamérica —probablemente Argentina—, pero a la vez son aplicable también a cualquier otro régimen totalitario por los indicios a la opresión y la inestabilidad social en cuanto a las normas, estándares y valores. De igual manera alude al régimen Nazi en Alemania, sobre todo por los fragmentos de la empresa Boyer⁵⁹, que demanda el suministro de mujeres judías embarazadas para experimentar con ellas, interfiriendo en la narración del primer plano. En consecuencia, para un lector atento se crean mediante las mismas palabras espacios de tiempos pasados y probablemente reales que coexisten simultáneamente en el mundo ficcional. Los espacios se crean de modo que permiten acercarse mentalmente a un lugar real, aunque raramente se concreten, salvo algunas excepciones como Londres, o algunas menciones a Madrid o Toronto. Siempre se deja una ventana abierta por la que la mente del lector pueda escaparse del primer plano y crear su propio espacio ampliado, dependiendo de sus propias experiencias y conocimientos (cf. DEJBORD 1998: 122s). Las coordenadas espaciales y temporales son, por lo tanto, polifacéticas y extensas por la imposibilidad de determinar el lugar y el tiempo de la narración. La obra se presenta como un viaje tan atemporal como *aespacial*, con connotaciones del exilio y la marginación siempre presentes (cf. DEJBORD 1998: 125). OLIVERA-WILLIAMS indica muy acertadamente que

[e]n un tiempo circular, los espacios repiten, a pesar de su variación, una cadena de tragedias: las injusticias de un sistema jerárquico, y arbitrario que permea toda la historia de la cultura occidental. (1986: 82)

La ciudad que se crea atraviesa constantemente la frontera entre la ciudad experimentada real para los personajes, aunque no determinable para el lector y, la ciudad *imaginada*, basada en experiencias, memorias y recuerdos de las ciudades en las que se ha estado. Es decir, el espacio de la ciudad tangible con su vida y movimientos y esas ciudades *pasadas* de las que se llevó fragmentos, experiencias y recuerdos que se interponen y mezclan en un arquetipo de ciudad imaginaria. Las situaciones actuales se parecen —a veces demasiado— a algo ya vivido, o también evocan personas conocidas en algún momento del pasado, lo que trae una cierta melancolía al presente.

—Nos volvemos hipersensibles —aclaró Equis—. Pensé en una tía que tengo. Una vieja tía que cuando era chico me tejía pulóveres y me preparaba pasteles, adornados con frutas. [...] De modo que me puse a mirar a la anciana como si se tratara de ella, y la ternura que me invadió fue tanta que se me llenaron los ojos de lágrimas. Quería demostrarle mi cari-

⁵⁹ Quizá alude a las acusaciones en contra la empresa Bayer que aparentemente pidió mujeres judías durante el régimen Nazi para llevar a cabo experimentos. PERI ROSSI fue invitada del *Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)* en 1980, por lo que tiene una cierta relación con Alemania y sería concebible que se refiera a estos acontecimientos. [http://www.cbgnetwork.org/Ubersicht/Zeitschrift SWB/SWB 2001/SWB 04 01/Menschenversuche/menschenversuche.html](http://www.cbgnetwork.org/Ubersicht/Zeitschrift_SWB/SWB_2001/SWB_04_01/Menschenversuche/menschenversuche.html), (10.8.2019).

ño, ayudarla, subir juntos la escalera, hacer la sopa y escuchar la radio. (PERI ROSSI 1984: 31)

La imaginación individual crea ciertas ciudades invisibles y personales dentro de ciudades reales. Estas ciudades imaginadas son irreconocibles, ya que están concebidas únicamente por el individuo cuyos recuerdos se ven reflejados en ella y no se encuentra en ningún lado del universo como lugar geográfico existente. Particularmente los lugares públicos y cotidianos, accesible para todos, como aeropuertos, calles, centros comerciales, estaciones ferroviarias, parques, etc. generan esa especie de *déjà-vu*, de ya haber estado en ese mismo lugar que recuerda a una situación en el pasado. Los mismos espacios, por su accesibilidad conectan una gran variedad de gente que al mismo tiempo percibe este espacio, de una manera individual por lo cual se crean espacios múltiples en uno solo. En concreto, los espacios donde se junta la gente a propósito para manifestarse, celebrar u ocasiones semejantes, crean un significado especial para sus visitantes, al modo de las Plazas de la Independencia u otros lugares donde se suele reunirse la colectividad de una sociedad (cf. CID HIDALGO 2012b: 55). En *La nave de los locos* se encuentra rasgos de un *espacio público* violado por fuerzas superiores, cuando un

[...] empleado municipal continúa impávido frente a Equis, alargándole un billete. Como éste no entiende, le explica, [...] que debe pagar por estar sentado en un banco público, frente a la catedral. Equis se indigna (PERI ROSSI 1984: 66),

lo que representa un cambio paradigmático del espacio público *libre*, que aparentemente no vale para la gente sentada en un banco o para los extranjeros. Al mismo tiempo, los “[...] exhibicionistas, violadores, asesinos” que “[a]provechan la soledad y la falta de vigilancia” (PERI ROSSI 1984: 140) invaden el parque, un *lugar público* (ibíd.: 139), como reconoce Percival. Entre estos, la plaza y el parque abren un espacio polifacético en cuanto a la importancia individual de los personajes y permiten así concepciones diferentes del mismo lugar según los distintos puntos de vista y el desplazamiento social de los personajes. Por ello, Equis, al carecer de nombre propio o tener un nombre variable, deja atrás su propio espacio en la sociedad. Así arranca su viaje, liberándose del sedentarismo, cruzando fronteras y dejando su huella en diferentes tierras, aunque vaya contra su carácter como se aprecia en una conversación con Lucía:

—Soy un hombre sedentario —dice Equis—. Sin embargo, me he visto obligado a viajar de manera casi permanente, de todo que puede decirse que los viajes son mi segunda naturaleza. (PERI ROSSI 1984: 175)

Es consciente de las desventajas que lleva consigo una vida de viajero, e incluso llega a confesar que le molesta de su vida nómada entre otras cosas

[...] la imposibilidad de tener perro. [...] una vida tan incierta fuera del agrado de un perro, animal dócil que ama el hogar y la rutina. Por la misma razón, Equis no puede tener plantas, ni esposa (animal dócil que ama el hogar y la rutina). (PERI ROSSI 1984: 54)

Sin embargo, intenta —por lo menos al inicio de su viaje— crear su propio espacio dentro de otro ajeno, es decir crear su propia ciudad imaginaria en la real, su propio hogar (cf. CID HIDALGO 2012b: 56).

En cuanto a Equis, los libros que suele comprar, no bien llega y se instala en una ciudad, son casi siempre los mismos: La Biblia, La Odisea, La Eneida, [...]. (PERI ROSSI 1984: 36)

No obstante, esta condición del desplazamiento es más bien una atmósfera siempre presente, aunque aparentemente nunca vuelve a ser el tono principal de la narración. Esos desplazamientos constantes y múltiples permiten al lector la exploración variable y constante de los diversos espacios que se le presentan, tal como la observación de los diferentes conceptos e ideas de la marginación, como el exilio dentro de la ficción (cf. DEJBORD 1998: 126). La marginación es una condición social impuesta por los grupos dominantes, que expulsan a quien disiente de su ideología o del comportamiento esperado. Al mismo tiempo, esta marginación experimentada es un factor decisivo para el desarrollo individual de la identidad y forma así las prácticas cotidianas. La marginación es responsable de las experiencias individuales y también coloca al individuo en una posición desde donde observa los acontecimientos en una posición externa a lo convencional. Desde este punto de vista particular, el lector puede acercarse por medio de los personajes a la marginación social y vivirla de manera diferente, experimentar con ello los diferentes desplazamientos.

La crítica literaria frecuentemente señala que la obra se trata de una alegoría del exilio presentado como un concepto multidimensional, por lo que no solamente logra a representar el exilio físico convencional, sino que puede llevar ideas más profundas sobre el desplazamiento. Estos desplazamientos metafóricos y físicos del núcleo social son la base para la estructura fragmentaria de la narración que entremezcla personajes y experiencias, juntándolas en un primer plano. Las diferentes estrategias narrativas logran conectar lo desconectado y muestran así las dimensiones del exilio iluminadas desde otro ángulo, logrando así enlazar una extensa cantidad de gente de diferentes grupos sociales y orígenes que se ven confrontados con la condición del exilio o condiciones semejantes *como si se tratara* de un exilio. La novela es una especie de laboratorio en donde se experimentan los diferentes procesos que dañan, curan, cambian, forman e influyen la identidad individual por medio de los desplazamientos perpetuos, a la vez que se reformula a lo largo del pro-

ceso de la lectura el concepto del exilio y, por extensión, el de marginación. Esta se muestra cada vez más detalladamente en la segunda parte de la obra, cuando se sitúan los diferentes exilios o *marginaciones femeninas* en el centro de la escena (cf. *ibíd.*: 126s).

Diríase que los espacios se dividen entre aquellos reservados a la gente *buena*, adaptada y, en consecuencia, anónima, y los espacios contruidos por el poder para los excluidos de esta *buena sociedad*. Son lugares para los desviados de la norma y de las ideas impuestas por el poder. Estos desplazados socialmente cuestionan la jerarquía establecida del poder y la ponen en peligro. En estas heterotopías de desviación se juntan los indeseables, los *otros*, aquellos marcados por características de los que el ciudadano manso debe ser protegido (cf. INVERNIZZI SANTA CRUZ 1987: 36s). También afirman CISTERNAS AMPUERO & VALENZUELA TAPIA que la noción de heterotopía es la clave para los diferentes espacios con sus varios posibles accesos (cf. 2017: 158), ya que desde el inicio en el barco, Equis no se mueve en un espacio ordinario y convencional. Desde su primer viaje se desvía de la norma y, como su viaje no parece terminar, no encuentra el camino de vuelta al espacio del primer plano. FOUCAULT propuso la nave como símbolo de la heterotopía porque se mueve en varias direcciones y en dos ejes de coordenadas por la inmensidad del siempre imprevisible mar, estando a merced de los elementos, acercándose a tierras desconocidas, atracando en puertos donde se suben y bajan viajeros de todo tipo, que llevan consigo una gran pluralidad de elementos culturales que afectan a los otros viajeros a bordo, cuyas identidades se ven obligadas a negociar con este *otro*. Escribe INVERNIZZI SANTA CRUZ que “[...] el encuentro y relación con ella [la gente] permite, como en el espejo, mirarnos donde estamos ausentes y tener acceso a nuestra propia visibilidad.” (1987: 52). A bordo del barco, el pasajero está en un mundo paralelo donde los paradigmas de vivencia y las posibilidades son diferentes. Los personajes se juntan en un triángulo ubicado en la heterotopía sin posibilidad de volver a la realidad primigenia. Equis, el marginado por excelencia, no puede volver por carecer de nombre, origen y, cada vez más, de una identidad sexual. Morris, por el contrario, parece poder interrumpir su viaje y encontrar su paraíso individual, es decir consigue traspasar el umbral y volver al primer plano, amando a un hijo y con la madre a su lado, representando la familia (im-) perfecta.

5 CONCLUSIÓN

Como se ha mostrado, *La nave de los locos* es una obra que propone una gran multitud de contenidos y espacios, siendo tarea casi imposible abarcarlos todos en su totalidad. Es una obra con una amplia variedad de discursos que interfieren en los distintos niveles narrativos, incluyendo al mismo tiempo un gran número de autores y artistas de diferentes ámbitos y nacionalidades. Todo esto se entrelaza lucida y prudentemente, dotando al universo ficcional una naturalidad extraordinaria en la se establecen con maestría las relaciones entre personajes, espacios y temas. CRISTINA PERI ROSSI crea una variedad de viajes y desplazamientos metafóricos simultáneos provocados por la marginación sociales que producen una multitud de posiciones diferentes en un mismo espacio que, a su vez, producen diferentes percepciones de este. No solamente interactúan los personajes entre ellos de acuerdo a su propia subjetividad, sino que los lugares también son subjetivos, dado que están compuestos de individuos cuyo punto de vista no está exento de prejuicios. Los diferentes episodios fragmentarios se narran mediante una pluralidad de voces que cuentan acontecimientos acerca del protagonista, pero también secuencias inconexas a primera vista, incluyendo la narración más bien descriptiva de “*El tapiz de la creación*”.

5.1 ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LA OBRA

La primera pregunta que se pretendía responder era relativa a la identidad de la obra. El texto físico se autodeclara como *novela*, a pesar de que desde el mismo inicio rompe con las convenciones del género. El nivel narrativo superior, el del protagonista, se dispone de modo tan fragmentario que no ofrece al lector una idea completa de qué ocurre en los episodios, cuándo, dónde y durante cuánto tiempo, ya que lo impiden las continuas interrupciones metanarrativas de otros personajes, sueños o recuerdos, así como por intertextos tales como artículos de prensa, anuncios y carteles.

También llaman a la atención las varias referencias a otros autores y artistas que destacan en la narración, que dotan a la ficción de una multitud de elementos no ficcionales que juegan con el lector y desafían sus conocimientos, pero que, al mismo tiempo, crean fracturas durante la lectura. De igual manera resulta chocante el discurso descriptivo de “*El tapiz de la creación*”, que también aparece en fragmentos intercalados en los capítulos sin que tenga una relación a primera vista con el nivel narrativo principal.

Estas características sugieren que la clasificación como *novela de transgresión* es acertada, ya que su estructura no responde a las convenciones, hasta el punto de que la disposición de los fragmentos termina dando un aspecto ilógico a la estructura. Sin embargo, hay que notar que dentro de las literaturas latinoamericanas esta manera fragmentaria y caótica de narrar, con su lenguaje casi experimental, está considerada como producto de una realidad azarosa, consecuencia de los regímenes autoritarios. Esto sería también una característica de la literatura posmoderna, la cual es reflejo de una sociedad agitada, desgarrada y descontenta. Esta sociedad ha de ser representada por formas de expresión vanguardistas, como el *montage*. Ambos análisis parecen acertados en el caso de CRISTINA PERI ROSSI, como persona culta, lectora precoz, licenciada en Literatura Comparada y, por supuesto autora que ha vivido un exilio físico, cultural y metafórico que la llevó a experimentar de primera mano la vida de la inmigrante, extranjera y marginada en varias ocasiones.

Por el contenido, incluso sin considerar la biografía de la autora, la obra también entra en la categoría de la literatura del exilio, género por excelencia de los autores hispanoamericanos en el último siglo. Es un tema presente a lo largo de todo el texto, y varios críticos literarios que se han ocupado de la obra lo consideran incluso el tema principal. Sin embargo, la condición del exilio se muestra solamente en una de sus variantes, expresando una especie de marginación social de aquellos que no se diferencian —voluntariamente o no— del grupo mayoritario. Es decir, el tema de exilio se ilumina desde nuevos ángulos, lo que amplía enormemente su contenido semántico. Este proceso arrastra consigo al lector para hacerlo partícipe de estas experiencias fragmentarias causadas por los desplazamientos de los personajes. En consecuencia, *La nave de los locos* es una obra atemporal y muy particular en su estructura que logra, a pesar de sus peculiaridades, una intimidad extraordinaria con el lector, al que se le ofrece una infinidad de posibilidades de acercarse al texto. La identidad de la obra es polifacética, al estar repleta de numerosos temas subliminales que se encuentra escondidos entre líneas, hilos que interconectan un universo y otro, y la imprevisibilidad interpretativa del lector.

5.2 ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES

La construcción de los personajes se configura de manera semejante a la estructura de la obra: fragmentada, incongruente y desequilibrada. Tampoco se sabe con certeza, si los

acontecimientos, tal y como están ordenados, siguen un orden cronológico determinado, por lo que el desarrollo de las identidades puede ser incluso anacrónico. No es que se introduzcan los personajes de manera poco convencional, sino que los escasos elementos de su carácter son minucias irrelevantes, poco más que componentes decorativos. Son personajes de cuyas biografías se conoce poco, que se juntan por casualidad en un lugar y se hacen compañeros durante una etapa vital. Todos estos personajes están relacionados entre ellos por Equis, el protagonista, presentado como un viajero sin destino y sin origen. Las personas con las que se cruza durante de sus viajes determinan su desarrollo y cambian su forma de ser, en particular su actitud como hombre hacia las mujeres. En concreto, son los personajes femeninos los que guían a Equis en su viaje y lo transforman, y ellas, a su vez, se presentan en cada ocasión de manera diferente: desde la atractiva Bella Pasajera que representa el renacimiento de la *femme fatal*, hasta la prostituta envejecida y empobrecida, todas marcan su carácter cada vez más pasivo e híbrido, que absorbe su entorno como una esponja. Equis evoluciona desde la masculinidad del hombre que observa a las mujeres y se excita con su belleza, vistas como objeto sexual de placer masculino, a la convivencia armónica con las mujeres a consecuencia de la igualdad derivada de su impotencia sexual. Al final, esta metamorfosis identitaria y los estímulos que le proporciona Lucía le ayudan a resolver el enigma del sueño que le atribulaba durante sus viajes. No obstante, la novela no ofrece un final feliz convencional para el protagonista, sino que interrumpe su viaje tras solucionar el enigma, sin añadir detalles adicionales salvo el último fragmento de “*El Tapiz de la creación*”, donde se indica que “[f]altan enero, noviembre, diciembre y, por lo menos, dos ríos de Paraíso” (PERI ROSSI 1984: 188). Puede que el viaje de Equis termine ahí, ya que parece haber encontrado su paz interior, así como una posible pareja en cuya relación destaca la igualdad como valor máximo. El tapiz por lo menos indicaría un avance de los personajes del universo, destacando una línea de tiempo que no persigue a las convenciones, pero de todos modos llega a pasar por el Paraíso.

El resto de los personajes, muchos de los cuales carecen de nombre propio y de atributos característicos profundos, como si fueran personajes típicos representando un estereotipo marginal más que un individuo, suelen ser mujeres que se cruzan sus caminos con el de Equis, llamando su atención por su aspecto físico. Al inicio es un encuentro con una mujer extraordinariamente bella, pero poco después sus gustos se decantan hacia las mujeres maduras de cuerpos voluminosos, lo que se desvía del ideal estético ordinario. Los otros personajes como Vercingetórix, Graciela o Morris encarnan los compañeros temporales de

Equis, y su carácter suele ser más maduro que el del protagonista. Mientras Vercingetórix representa episodios de un posible pasado del protagonista, es decir un rebelde exiliado tras pasar unos años en un campo de trabajo, Graciela y Morris son personajes que describen y critican las estructuras y prácticas socioculturales del universo que rodea a Equis: son cuestiones de la (des)igualdad de los géneros, la violencia física y psicológica —representadas por Graciela—, la necesidad humana de la clasificación inequívoca de todo el universo —que termina por limitarlo— y la vida perturbadora y anónima en las ciudades, representado por Morris. Este último se perfila como autor, intelectual y coleccionista, apasionado por los lepidópteros entre otras curiosas aficiones, que habla una variedad lingüística extravagante aprendida en libros antiguos. Estos atributos hacen de él un maniático, no solamente excluido de la vida cotidiana del pueblo, sino también exiliado metafóricamente por su estilo de vida. Graciela, en contraste, es impertinente, atrevida, curiosa, morena y en su plenitud sexual, lo que la lleva a enfrentarse a Equis por sus impulsos sexuales, que logra domesticar. Sin embargo, llega a tener una relación amistosa y equilibrada con Equis y una relación respetuosa y constructiva con Morris mientras escribe ensayos de crítica social sobre la opresión de la mujer o hace encuestas en colegios sobre la imagen que los estudiantes tienen del Paraíso. El personaje se describe físicamente mediante atributos que destacan su juventud, belleza y sensualidad, a diferencia de casi todos los otros personajes. Sin embargo, desde que se va a vivir con Equis, no vuelven a aparecer estas descripciones superficiales, sino que pasa a ser una mujer con una vida relativamente organizada y culta, entregada al estudio y la investigación.

La casualidad junta a estos personajes marginales y no un camino previamente planeado, o el afán de alcanzar una meta. Son seres que navegan siguiendo el rumbo que las circunstancias les permiten, sin una preferencia particular por esa dirección. Esta pasividad y la búsqueda de posibilidades exigen la capacidad de adaptación a nuevas situaciones, al igual que los habitantes del mundo posmoderno, híbridos y flexibles. Los personajes de *La nave de los locos* destacan por las interdependencias y la influencia mutua en el desarrollo de sus respectivos caracteres, así como por la entereza para encarar cualquier obstáculo. Están acostumbrados a los desplazamientos constantes y a la marginación, por lo que el destierro y el aislamiento social se vuelve consustancial a sus vidas. Es ahí, en la tierra fronteriza desde donde observan, actúan y reaccionan, donde se ubica su punto de vista de las situaciones cotidianas, lo que implica una visión fracturada y desplazada. En consecuencia, son identidades con reacciones e interacciones ajenas a la gran mayoría de la gente

que no ha sufrido de tantas rupturas en su vida. Son así personas ambiguas que muestran sus facetas diferentes según lo que han aprendido en ocasiones pasadas en otras sociedades y otras tierras, en las cuales, siempre han existido jerarquías que conservan cada tipo de la desigualdad, como indica Equis diciendo que “[t]odos somos exiliados de algo o de alguien. [...] ésa la verdadera condición del hombre” (PERI ROSSI 1984: 106). Justamente esta condición del exilio implica la ambigüedad, es decir los individuos polifacéticos ya que en un mundo hostil donde uno siempre se encuentra marginado por una o más fuerzas tiene que pesar la capacidad camaleónica de adaptarse rápidamente al entorno nuevo para poder sobrevivir.

5.3 ACERCA DE LA IDENTIDAD DE LOS ESPACIOS

La identidad polifacética de los espacios deriva de la ambigüedad de los personajes, caracterizados por sus desplazamientos continuos y sus posiciones marginales dentro de la sociedad, pero también está marcada por la imposibilidad de determinar topográficamente los lugares. El narrador juega con las aproximaciones a uno o más lugares reales que también se pueden relacionar con la biografía de la autora. Así, la isla M. puede representar Mallorca, donde PERI ROSSI empezó escribir la obra en un verano en el pueblo Deyá (¿Pueblo de Dios?). El Gran Ombligo, prestando atención al detalle de que se menciona a los habitantes de «B.», puede representar Berlín, donde la autora vivía por una temporada, o tal vez Barcelona, segundo hogar de PERI ROSSI. Es un juego en que el narrador entra conscientemente y hasta llega a mencionarlo irónicamente dentro de una extensa nota a pie de página:

Si sus investigaciones personales —sensible lector— le llevan a la conclusión de que Equis pudo haber estado en las siguientes ciudades, durante algún tiempo: Old York, Merlín, Delicate Jersey, [...], ha ganado un certificado de apátrida, inconveniente [...], en las aduanas [...]. (PERI ROSSI 1984: 38)

No obstante, la determinación de los espacios resulta innecesaria ya que la acción se desarrolla a partir de un espacio ambiguo libre de las limitaciones que lleva consigo una ubicación real concreta. Por eso se crea el espacio mediante sus estructuras, es decir, los pueblos con el sencillo empedrado de sus calles, la cercana naturaleza, etc. y, de la misma manera, la ciudad con la modernidad, el tráfico y la contaminación. Los espacios dentro de la narración son tan distintos, como semejantes, ya que los personajes no parecen elegir sus paraderos y, por lo tanto, siempre son extranjeros en ellos. Este atributo hace que estén

siempre sometidos al grupo *nativo* o, políticamente hablado, al grupo más fuerte, lo que les impide el ejercicio pleno de la ciudadanía. Los personajes sufren así una especie de exilio metafórico por diferentes razones que les prohíbe entrar en el espacio de la sociedad *normal* y actuar dentro de este. Se desenvuelven así en un espacio desplazado, paralelo al espacio del primer plano con el que coexisten, interfiriendo en ocasiones, y creando así una heterotopía como espacio de existencia reservado a los marginados. Son heterotopías metafóricas o no-lugares sin antecedentes históricos, que nacen por necesidad, y en ellas se reúnen todos los seres indeseables. Es desde estos espacios desde donde se desarrolla la narración y también desde donde el lector percibe la incompletitud y fragmentación del espacio por la inaccesibilidad de otros espacios para aquellos atrapados en la heterotopía. Estos se hallan en un viaje de perpetua búsqueda de la solución a su enigma personal cuya respuesta les ha de permitir desembarazarse de su estigma.

6 RESUMEN EN ALEMÁN / ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der literaturwissenschaftlichen Analyse des Werkes *La nave de los locos* (dt. Iks) der uruguayischen Schriftstellerin CRISTINA PERI ROSSI (1941-*), welches 1984 im spanischen Exil verfasst wurde. PERI ROSSI wuchs im Hause der traditionell-italienischen Familie mütterlicherseits in Montevideo auf, wo sie schon in sehr jungen Jahren ihre Affinität zur Literatur entdeckte, sowie auch dafür das Bewusstsein entwickelte, dass den Frauen im Leben nicht dieselben Chancen gewährt werden, als den Männern; eine Erkenntnis, die sie in ihrer Karriere als Schriftstellerin merklich prägen würde. Früh engagierte sich PERI ROSSI in den linksgerichteten Studentenverbindungen, verfasste ihre ersten Texte und erlangte schließlich mit *Viviendo* (1963) ihren ersten großen Durchbruch. Sie konnte sich rasch im nationalen Literaturbetrieb etablieren und lies auch ab 1965 in der Zeitschrift *Marcha* von sich hören, die vielleicht wichtigste Plattform der zeitgenössischen lateinamerikanischen Intellektuellen jener Zeit. Uruguay, das sich bis zum Ende des Koreakriegs als durchaus stabile Demokratie zeigte, begann in den 1960er Jahren über seine starke strukturelle Verschuldung zu stolpern, die sich auf Grund der rapide zurückgegangenen Exporte zu einem horrenden ökonomischen Problem entwickelten. Der Staatsapparat sah sich gezwungen, die Staatsausgaben zu senken, was vermehrt zu finanziellen Kürzungen auf staatlicher Seite, sowie zu Aufständen und Protesten innerhalb der Zivilbevölkerung führte. Allerdings verstrickte sich der Staatsapparat auch vermehrt in unzählige, teils fragwürdige Verhaftungen, die auf der Gegenseite zu gezielten Überfällen, Angriffen sowie Attentaten durch die formierten Stadtguerillagruppen führte. CRISTINA PERI ROSSI verließ in einer Nacht-und-Nebel-Aktion im Oktober 1972 das Land und exilierte so nach Barcelona. 1973 kam es schließlich zum *Coup d'État* des Militärs in Uruguay, für den die politischen Weichen eigentlich schon vor Jahren gestellt worden waren. Das Regime hielt sich bis 1984 an der Macht; die Redemokratisierung erfolgte 1985.

Der Roman *La nave de los locos* fällt vor allem durch seine besondere Struktur ins Auge. Es handelt sich hierbei auffällig unterschiedlich lange Kapitel, eingelegte Textfragmente in kursiv, gerahmte Fragmente, Zeitungsartikel, Briefe, sowie weitere Textsorten. Auch der Inhalt des Werkes gestaltet sich inkohärent und unabgeschlossen: Eigenschaften, die sowohl auch auf die Figuren des Romans zutreffen, aber ebenso auf die geschaffenen erzählten Räume. Den Fragestellungen, denen sich diese Arbeit widmete, zielten daher ge-

nau auf diese besonderen „Charaktereigenschaften“ ab, mit der Annahme einer hybriden und fragmentierten Identitätsdarstellung, die sich auf der persönlichen Biografie der Autorin, aber sich besonders auch auf den strukturellen Veränderungen der Gesellschaft der Postmoderne begründen, die wiederum im Endeffekt immer noch auf dem klassischen System von Unterdrücker und Unterdrücktem basiert. Die Forschungsfragen richten sich daher auf das „Wie?“ die Identität des Romans, die Identität der Figuren sowie die Identität des Raumes gestaltet wird. Um diesen Fragen nachzugehen, wurde eine eingehende Lektüre vorgenommen, sowie auf die gängigen Instrumente der Erzählanalyse von GÉRARD GENETTE, den Lehrstellen von WOLFGANG ISER und auf die Figurenanalyse von E. M. FORSTER zurückgegriffen.

Das Werk erwies sich schlussendlich als stark fragmentiert und mit einem ebenso stark frakturierten Handlungsstrang, der sich zusätzlich als anachronistisch, ebenso als zeit- sowie (meist) ortlos erweist. Die chaotische erste Erzählebene, in der unterschiedliche weitere direkt oder indirekt verbundene Diskurse eingelegt werden, erweitert sich zusätzlich um eine deskriptive Metaebene des Schöpfungssteppichs von Girona, dessen Textfragmente immer wieder die primäre Erzählebene unterbrechen. Auch der Aufbau der Figuren zeigt sich segmentiert. Es scheint, als würden nur die allerwichtigsten Informationen preisgegeben, oder diese, die der allwissende und auch allmächtige Erzähler preisgeben möchte. Die Personen werden also nicht traditionell in die Narration eingeführt und kurz beschrieben, sondern verschwinden oftmals auch so schnell wieder, wie sie aufgetaucht sind. Viele davon bekommen nicht einmal einen Eigennamen, sondern erhalten eine beschreibende oder generalisierte Bezeichnung zugewiesen (zB. die Schöne, der Engel, etc.), die auf ihre anonymisierten Charaktereigenschaften verweisen sollten. Dem Protagonisten Equis und seinen Nebenfiguren wird ihre Vergangenheit größtenteils vorenthalten, sowie sie weiters offensichtlich nicht in der Lage sind, sich aus eigener Kraft und vor allem sich aus eigenem Willen Richtung Zukunft zu bewegen. Ihre Handlungen scheinen passiv und zufällig, wobei die Figuren, die ihnen begegnen, sowie der sich ihnen umgebende Raum, eine prägnante Rolle in ihren (Re-) Aktionen spielen. Die fehlende Definiertheit der Personen als auch des Raums lässt eine Vielzahl von möglichen Lesearten zu, wobei diese durch die spezielle Struktur des Textes immer wieder verändert und spezifiziert werden. Fehlende Informationen zu Personen werden erst Seiten später erbracht oder Details zu Räumen genannt, die eine vorhergehende Episode nachträglich im Kopfe des Lesers verändert. Die ständigen Deplatzierungen der Figuren generieren einen stark hybriden Text, der sich

durch die ihm immanente Struktur fortwährend mutiert: Der Text überschreitet unaufhörlich seine Grenzen, die Figuren, die ihm innewohnen, sind durch den ständigen Wechsel an sozialen Paradigmen endlosen Marginalisierungen ausgesetzt, wodurch auch der Raum (durch sie) immer wieder neu erfahren wird. Das Werk weist dadurch eine starke Pluralität auf, die im Leseprozess zur Entfaltung kommt und den Leser konstant herausfordert, da sich angenommenen Gegebenheiten immer wieder transformieren und somit durch den Text wenig Raum für Sicherheit und Stabilität generiert wird.

7 BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.** (1951). *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. (E. Jephcott, Trad.) London: New Left Books.
- AÍNSA, F.** (1986). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya 1960-1993*. Montevideo: Trilce.
- ALTMANN, W., Dreytmüller, C., & Gimber, A.** (Edits.). (2001). *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel* (Vols. Band 5, Gender Studies Romanistik). Berlin: Verlag Walter Frey.
- ANDERSON, B.** (1998). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. (B. Burkard, & C. Münz, Trans.) Berlin: Ullstein Buchverlage.
- AUGÉ, M.** (1994). *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- BENEDETTI, M.** (18 de abril de 1983). El 'desexilio'. EL PAÍS. Recuperado el 19 de 3 de 2019, de https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html.
- BENEDETTI, M.** (1988). *literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: ARCA Editorial.
- BERNECKER, W., Buve, R., Fisher, J., Pietschmann, H., & Werner Tobler, H.** (Edits.). (1996). *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. (Vol. 3). Stuttgart: Verlag Klett-Cotta.
- BIENEK, H.** (Ed.). (1985). *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas* (Vol. Dichtung und Sprache Band 3). München: Carl Hanser Verlag.
- BLANCO-ARNEJO, M. D.** (Sep. de 1997). Un desafío para el lector: Metamorfosis e identidad en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. *Hispania*, No. 3, págs. 441-450.
- BOLAÑO, R.** (2001). El Exilio y la Literatura. Discurso en Viena de Roberto Bolaño. *Revista Ateneo* (nº 15), págs. 42-44.
- BRESCIA, P.** (2012). De antología: resistencias, hispanismos, puentes y cuentos trans-. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (págs. 229-242). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- BRODSKY, J.** (1991). The Condition We Call Exile. *Renaissance and Modern Studies* (Volume 34, Issue 1), págs. 1-8.

- BROOKSBANK JONES, A., & Davies, C. (Edits.).** (2004). *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- CAMPS, S.** (1987). La pasión desde la pasión. entrevista con Cristina Peri-Rossi. *Quimera: Revista de literatura* (81), págs. 40-49.
- CID HIDALGO, J. D.** (2012a). Indefinición sexual y disciplinamiento de un personaje Equis. *Literatura y Lingüística* (N° 25), págs. 83-98.
- CID HIDALGO, J. D.** (Julio-Diciembre de 2012b). Exilio y migración en La nave de los locos de Cristiana Peri Rossi. Un viaje por los espacios otros. *Revista Co-herencia* (Vol. 9), págs. 51-70.
- CISTERNAS AMPUERO, C., & Valenzuela Tapia, P.** (Noviembre de 2017). El doble vínculo como imagen de mundo en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. *Revista Chilena de Literatura, Número 96*, págs. 141-161.
- CORTÁZAR, J.** (1994). América Latina: exilio y literatura. En S. Sosnowski (Ed.), *Julio Cortázar. Obra Crítica* (Vol. 3 ed., Vol. Biblioteca Cortázar, págs. 163-180). Madrid: Alfaguara.
- COSSE, R. (Ed.).** (1995). *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- CRUZ, F.** (2005). Ruminative readings of Tapestry and Text: On Cristina Peri Rossi's La nave de los locos. *JILAS - Journal of Iberian and Latin American Research* (11:1), págs. 41-58.
- DE TORO, A.** (2002). Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. En C. Hamann, & C. Sieber (Edits.), *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur* (Vol. 2, págs. 15-52). Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- DEJBORD, P.** (1998). *Cristina Peri Rossi: Escritoria del Exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- DÍAZ-DÁVALOS, A.** (2018). Equis es igual a género, exilio y colonialidad: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. (L. U. Press, Ed.) *Bulletin of Hispanic Studies*, págs. 1013-1029.
- DOMÍNGUEZ, C.** (Enero-Junio de 2002). Las mujeres en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi: viajeras en perpetua huida. *Texto Crítico. Nueva época. n° 10*, págs. 159-167.

- EICKELPASCH, R., & Rademacher, C. (2004).** *Identität* (Vol. Einsichten. Themen der Soziologie). Bielefeld: transcript Verlag.
- EISENBÜRGER, G. (2010).** Die Diktatur des Gabriel Terra und der Zweite Weltkrieg. En S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Edits.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (págs. 47-51). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- ETTER, H. F. (1989).** *Der Schöpfungsteppich von Girona. Ein hochmittelalterliches Gottesbild aus dem christlichen Spanien: Seine Bedeutung in unserer Zeit* (Vols. Jungiana. Beiträge zur Psychologie von C. G. Jung, Reihe B, Band 1). Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie.
- FONDER-SOLANO, L. (Enero de 2003).** Erotismo, actuación y la construcción de la identidad: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. (C. Yale University/Lehman College, Ed.) *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*.
- FORSTER, E. M. (1993).** *Aspects of the Novel* (New Edition ed.). London: Hodder & Stoughton.
- FOUCAULT, M. (1969).** *Wahnsinn und Gesellschaft*. (U. Köppen, Trad.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOUCAULT, M. (2005).** *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- FUCHS, R. (2010).** *Umkämpfte Gesichte. Vergangenheitspolitik in Argentinien und Uruguay* (Vol. Hamburger Lateinamerikastudien. Band 2). Berlin: LIT VERLAG.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (Ed.). (2012).** *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2012).** Rodrigo Fresán V.O.S. (Subtítulos para una narrativa eXtranjera). En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (págs. 365-387). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- GARRIDO ALARCÓN, E. (2011).** Recorrer esta distancia. Notas sobre el exilio. *Revista de Filología Románica, Anejo VII*, 9-17.
- GEISDORFER FEAL, R. (2001).** Cristina Peri Rossi. Das travestierte Subjekt. En W. Altmann, C. Dreymüller, & A. Gimber (Edits.), *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel* (C. Dreymüller, Trad., Vols. Band 5, Gender Studies Romanistik, págs. 226-237). Berlin: Verlag Walter Frey.

- GENETTE, G.** (2010). *Die Erzählung* (3., durges. und erweiterte ed.). Paderborn: Fink.
- GLIGO, A.** (Julio de 1987). La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. *Mensaje* (Vol. 36, n° 360), págs. 287-288.
- GOULD LEVINE, L.** (2004). Cristina Peri Rossi's Gender Project. Rewriting Male Subjectivity and Sexuality in *Solitario de amor*. En A. Brooksbank Jones, & C. Davies, *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis* (págs. 148-162). Oxford/New York: Oxford University Press.
- HAMANN, C., & Sieber, C.** (Edits.). (2002). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- HORATSCHEK, A.-M.** (2013). Alterität, kulturelle. En A. Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe* (5. aktualisierte und erweiterte Auflage ed., págs. 18-19). Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- HÜBENER, K.-L.** (2010). "Der Pessimist ist ein gut informierter Optimist". Der uruguayische Lyriker, Romancier und Erzähler Mario Benedetti. En S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Edits.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (págs. 216-218). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, L.** (1987). Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de La nave de los locos. *Revista Chilena de Literatura* N° 30, págs. 29-53.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, L.** (1995). Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: multiples sentidos del viaje a bordo de La nave de los locos. In R. Cosse (Edits.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos* (págs. 127-157). Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- ISER, W.** (1994). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (4. ed.). München: Wilhelm Fink Verlag.
- KAMINSKY, A.** (1993). *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- KRAUS, W.** (2000). *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne* (Vols. Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie. Band 8). Herbolzheim: Centaurus Verlag.
- KÜPPERS, G.** (2010). Am Anfang war die Bibliothek. Eine kleine Geschichte der uruguayischen Literatur. En S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde

- (Edits.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (págs. 203-211). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- LAGOS, M.** (Ed.). (2009). *Hechura y confección: escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- LINDSAY, C.** (2003). *Locationg Latin American Women Writers. Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Albalucía Angel and Isabel Allende* (Vol. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures. Vol. 121). New York: Peter Lang Publishing.
- LUKAS, K.** (2010). Übersetzung und Gestaltung einer hybriden kulturellen Identität. Der Roman "Castorp" von Paweł Huelle und die Übersetzung von Renate Schmidgall aus potkolonialer Perspektive. En B. Sommerfeld, & Kęsicka (Edits.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. (Vol. Posener Beiträge zur Germanistik. Band 23, págs. 175-191). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MARTUL TOBÍO, L.** (1995). (In)conclusiones sobre la obra de Cristina Peri Rossi. En R. Cosse (Ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos* (págs. 47-61). Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- MEYER, K.** (2017). *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- MORA, G.** (Segundo Semestre de de 1988). Peri Rossi: La nave de los locos y la búsqueda de la armonía. *Nuevo Texto Crítico, Año 1* (No. 2), págs. 343-352.
- MORA, G.** (1995). Peri Rossi: La nave de los locos y la búsqueda de la armonía. En R. Cosse (Ed.), *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos* (págs. 159-171). Montevideo: Libreraría Linardi y Risso.
- MORAÑA, M.** (Enero-Diciembre de 1986). La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. *Texto Crítico, Vol. 12, n° 34-35*, págs. 204-213.
- NEUHAUS, S.** (2009). Literatur und Identität. Zur Relevanz der Literaturwissenschaft. En *Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation* (Literaturwissenschaften / Kulturwissenschaften ed., Vol. VS Research, págs. 81-95). Wiesbaden: VS.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F.** (2012). Argentina-España: Hacia una lectura transatlántica. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (págs. 79-99). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- NÜNNING, A. (Ed.). (2013). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze- Personen-Grundbegriffe* (5. aktualisierte und erweiterte Auflage ed.). Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- OLIVERA-WILLIAMS, M. (1995). La última noche de Dostoievski: la escritura del deseo o el deseo de la escritura. En R. Cosse (Ed.), *Cristina Peri Rossi: Papeles críticos* (págs. 187-199). Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- OLIVERA-WILLIAMS, M. R. (1986). La nave de los locos de Cristina Peri-Rossi. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 12, No. 23, págs. 81-89.
- PERI ROSSI, C. (1974). *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen.
- PERI ROSSI, C. (1979). *Lingüística General*. Barcelona: Prometeo.
- PERI ROSSI, C. (1981). *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera.
- *PERI ROSSI, C. (1984). *La nave de los locos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- PERI ROSSI, C. (1985). 13 años después. *EL PAÍS*. Recuperado el 10 de Mayo de 2019, de https://elpais.com/diario/1985/06/24/opinion/488412008_850215.html.
- PERI ROSSI, C. (1988). *Iks*. (B. Kobold, & M. Klingler-Clavijo, Trans.) Zürich: Eco-Verlags AG.
- PERI ROSSI, C. (1998). *Solitario de Amor*. Barcelona: Edit. Lumen.
- PERI ROSSI, C. (2004). *Estrategias del deseo*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
- PERI ROSSI, C. (2006). *Mi casa es la escritura. Antología poética*. Montevideo: Editorial Linardi y Risso.
- PERI ROSSI, C. (2007). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
- PUHLE, H.-J. (1996). Uruguay. En W. Bernecker, R. Buve, J. Fisher, H. Pietschmann, & H. Tobler (Eds.), *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. Lateinamerika im 20. Jahrhundert* (Vol. 3, págs. 973-1015). Stuttgart: Verlag Klett-Cotta.
- QUINTANA, I. (Ed.). (2001). *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago* (Vol. Tesis/Ensayo). Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- RAGAZZONI, S. (1983). La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi. *Studi di letteratura ispano-americana*, 15-16, págs. 227-241.
- RAMA, A. (1972). *La Generación Crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). (3 de Mayo de 2019). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=HFYHEfV>.
- REAL ACADEMIA ESPANOLA (RAE). (10 de Julio de 2019). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=LQCSIDx>.

- RÖSSNER, M.** (2007). *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* (Vols. 3., erweiterte Auflage). Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- RUOFF, M.** (2018). *Foucault-Lexikon. Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge* (4. ed.). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- SAID, E. W.** (1996). III. Intellectual Exile: Expatriates and Marginals. En E. W. Said, *Representations of the Intellectual* (págs. 47-64). New York: Vintage Books.
- SAID, E. W.** (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. New York: Granta.
- SANDRINI, P.** (2010). Identität, Alterität und Hybridität in nicht-fiktionalen Webtexten: Die Sisyphosarbeit des Übersetzers. En B. Sommerfeld, & K. Kęsicka (Edits.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption* (Vol. Posener Beiträge zur Germanistik. Band 23, págs. 259-270). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SCHAVELZON, G.** (1980). Julio Cortázar: El exilio. Entrevista de Guillermo Schavelzon (II). *Unomásuno*, págs. 2-3.
- SCHULTZE, B.** (2010). Ein Sonderfall: Identitätskonstruktionen in Gombrowiczs Prosa und Dramenschaffen. Polnisch und Deutsch. En B. Sommerfeld, & K. Kęsicka (Edits.), *Identitätskonstruktion in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption* (Vols. Posener Beiträge zur Germanistik, Band 23, págs. 9-33). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SCHUMM, P.** (1990). *Exilerfahrung und Literatur. Lateinamerikanische Autoren in Spanien*. (Vols. FBLa 2, Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- SOMMERFELD, B., & Kęsicka, K.** (Edits.). (2010). *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption* (Vol. Posener Beiträge zur Germanistik. Band 23). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SOSNOWSKI, S.** (Ed.). (1994). *Julio Cortázar. Obra Crítica* (3. Ausg. ed., Vol. Biblioteca Cortázar). Madrid: Alfaguara.
- STRABNER, V.** (2007). *Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile* (Vols. Politik in Afrika, Asien und Lateinamerika. Politikwissenschaftliche Analysen zur Entwicklungs- und Schwellenländerforschung). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- SYRO** (Ed.). (6 de Abril 2014). *Sitio Oficial de Cristina Peri Rossi*. Obtenido de <http://www.cristinaperirossi.es/web/>.

- TAKS, J.** (2010). Vom Einwanderungs- zum Auswanderungsland. En S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Edits.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (págs. 82-85). Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- THIMMEL, S., Bruns, T., Eisenbürger, G., & Weyde, B.** (Edits.). (2010). *Uruguay. Ein Land in Bewegung*. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- VERANI, H. J.** (1982). Una experiencia de límites: La narrativa de Cristina Peri Rossi. *Revista Iberoamericana*, 118-119, págs. 303-316.
- WEYDE, B.** (2010). Das Ende des "glücklichen Uruguay": Nachkriegszeit und Militärdiktatur. En S. Thimmel, T. Bruns, G. Eisenbürger, & B. Weyde (Edits.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung* (págs. 58-69). Berlin/Hamburg: Assoziation A.

7.1 RECURSOS ADICIONALES

- AGENCIA LITERARIA C. BALCELLS, S.A.** (3 de mayo de 2019). *Agencia Literaria Carmen Balcells*. Obtenido de <http://www.agenciabalcells.com/en/agency/history/>.
- BORROKA PRODUCCIONES.** (4 de julio de 2019). *Asociación Madres de la Plaza de Mayo*. Obtenido de <http://madres.org/>.
- CLARÍN CULTURA.** (5 de septiembre de 2019). Reconocimiento. La escritora uruguaya Cristina Peri Rossi gana el premio José Donoso. *Clarín Digital*. Obtenido de https://www.clarin.com/cultura/escritora-uruguaya-cristina-peri-rossi-gana-premio-jose-donoso_0_-fuFUDazr.html/.
- DEGRUYTER.** (2 de agosto de 2019). *Argentinien: Vorgeschichte und Geschichte des Proceso de Reorganización Nacional*. Obtenido de <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839435526/9783839435526-004/9783839435526-004.pdf>.
- MIBAC.** (31 de julio de 2019). *Galleria Borghese. DAMA CON LIOCORNO*. Obtenido de <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/dama-con-liocorno>.
- MUSÉE DU LOUVRE, BECK-COPPOLA, M.** (25 de julio de 2019). *Louvre. La Nef des fous*. Obtenido de <https://www.louvre.fr/en/mediaimages/la-nef-des-fous>.
- SCHMELZER, J.** (10 de agosto de 2019). *Briefwechsel "BAYER-Auschwitz" bestritten. BAYER zensiert Schulbuch*. Obtenido de http://www.cbgnetwork.org/Ubersicht/Zeitschrift_SWB/SWB_2001/SWB_04_01/Menschenversuche/menschenversuche.html.
- XUNCLÀ, F., ASSUMPCIÓ PARÉS** (17 de julio de 2019). *Pedres de Girona. El Tapis de la Creació*. Obtenido de http://www.pedresdegirona.cat/separata_tapis_1.htm.