

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# **La presencia del mito del andrógino en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi**

Seminario para optar al grado de licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en  
Literatura

Por:

**Cristina Valdivia Lizana**

Profesor Guía: Francisco Aguilera

**Diciembre 2003**



<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>1</b>
<b>1. CRISTINA PERI ROSSI Y SUS OBRAS: .</b>	<b>5</b>
<b>1.1 El Neobarroco hispanoamericano . .</b>	<b>6</b>
<b>2. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO: NARRACIONES CON EL OTRO. . .</b>	<b>9</b>
<b>3. EL MITO DEL ANDRÓGINO .</b>	<b>13</b>
<b>3.1 El Feminismo de la diferencia .</b>	<b>15</b>
<b>4. LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO: LA PÉRDIDA DEL OTRO .</b>	<b>17</b>
<b>4.1 Al encuentro del otro: encuentros sexuales de Equis .</b>	<b>20</b>
<b>4.1.2 Percival: el caballero del Santo Grial .</b>	<b>24</b>
<b>4.1.3 Equis y el enigma .</b>	<b>25</b>
<b>CONCLUSIÓN .</b>	<b>33</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>39</b>
Principal .	39
Secundaria .	39
Sobre la autora .	39
Sobre la obra . .	40
Sobre literatura hispanoamericana actual . .	40
Sobre Barroco y Neobarroco . .	40
Sobre la noción de sujeto .	40
Sobre erotismo y sexualidad .	41
Sobre género y cultura .	41
Complementaria .	41



# INTRODUCCIÓN

La novela moderna del siglo XIX, pretendía "...acceder a la armonía natural en la constitución del ser humano y de la sociedad, en parangón con la misma naturaleza" <sup>1</sup> ; buscaba la emancipación no sólo cultural, sino también de la propia identidad, a través de los ideales positivistas. Es decir, la novela moderna aspiraba a descubrir los aspectos sociales y materiales de la realidad del ser humano.

De esta manera, la novela moderna se presenta como el despliegue de un espectáculo de humanidad; el hombre debía ser mostrado en todas sus dimensiones. Así, de la mano con la razón, cuenta con un narrador analítico, quien actúa sobre lo que narra como un sujeto pleno, que domina todas las dimensiones de la existencia.

La concreción estética de la modernidad, se realiza en la función didáctica; es decir, señalar el mundo que está ahí, la vida común, cotidiana. Se articula el mundo como lo único, teniendo su realización máxima en la literatura moderna con el Naturalismo, en el cual se plantea la unicidad de lo real plasmada como apariencia fictiva en los textos.

Sin embargo, el arte se anticipa a la ciencia, y a la filosofía, pues comienza a dudar de la solvencia del ser humano para dar cuenta del mundo que habita, y de su propia realidad; esto en la medida que descubre nuevas esferas de la realidad, y nuevos modos de experiencia y de interpretación de la realidad <sup>2</sup> . Es así, como la unicidad del mundo sufre un quiebre, el cual lleva a considerar al ser humano, ya no con la capacidad para

---

<sup>1</sup> Aguilera, Francisco. "El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales". En Revista de Humanidades, n° 7, 2000. p. 50

crear un espectáculo de humanidad, sino como un sujeto emancipado de la naturaleza.

De esta manera, la novela hispanoamericana contemporánea surge a partir de la reflexión de que el mundo no es como pensamos, ni la razón es el instrumento infalible para conocerlo. La novela contemporánea tratará el mundo de la conciencia humana, de su interioridad. Es así, como la figura del narrador que domina todas las dimensiones de la existencia, es sustituida por figuras que tienen una precaria capacidad para dar cuenta del mundo, figuras con un conocimiento limitado.

Con la novela hispanoamericana contemporánea, se constata el tránsito en la configuración de lo real, desde la unicidad originaria típica de la modernidad, a la binariedad del mundo. Aparece una noción parabólica de la conciencia humana, es decir, el mundo debe ser leído parabólicamente, no de manera unívoca; se proponen dos realidades del mundo: una accesible a la razón lógica, y otra inaccesible a ésta.

Este tránsito supone simultáneamente el surgimiento de la ciudad como el espacio propiamente humano, y el desaparecimiento de lo agreste; la ruralidad se anula, y el paisaje del hombre surge principalmente como urbano, no excepto de sorpresas. Se configura la ciudad binariamente, pero esto no supone que la realidad sea fragmentada, sino que es una sola realidad, organizada de manera binaria; la ciudad como selva, construida por el ser humano, la cual presenta zonas accesibles -lo conocido- e inaccesibles -lo desconocido- para quienes la habitan <sup>3</sup>.

Luego, la binariedad se desplaza desde el espacio ciudadano al subconsciente del sujeto, proponiendo dos estadios de conciencia: la vigilia o estado consciente, regido por la razón; y el sueño o estado inconsciente, regido por lo ominoso y lo irracional. Representante de este tipo de manifestación de la binariedad es la generación del '27, denominada por Goic, Superrealista, cuyas figuras más importantes son Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Eduardo Mallea, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Miguel Ángel Asturias.

Posteriormente, la generación Neorrealista del '42, se caracterizará por "...la proyección de mundos creados o revelados en construcciones notables, en las cuales se acentúa la indeterminación de lo real y la incoherencia del tipo de narrar" <sup>4</sup>. Los representantes de esta generación Neorrealista ('42), son Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Carlos Droguett, Julio Cortázar, José María Arguedas y María Luisa Bombal. Con esta generación, la binariedad comienza a dar atisbos de una metapoiesis; se configuran fictivamente mitos que no terminan de desarrollarse. De esta manera, la generación Irrealista ('57), o del Boom, concibe que la existencia humana tiende a repetir esquemas que están en un todo, del cual cada vida humana aparece como una pequeña parte de un todo. Surge una narrativa experimental, la cual consiste en constituir el acto de escribir en un laboratorio; es decir, se pretende producir experiencias y reacciones, las cuales se considerarán como motivos literarios en los cuales se insertan los personajes. Dentro de

---

<sup>2</sup> Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Ed. Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972, pp. 178-179.

<sup>3</sup> Un claro ejemplo, es la novela Ojerosa y Pintada de Agustín Yañez.

<sup>4</sup> Goic, C. Op. Cit. p. 181.

---

este grupo de autores se encuentran: Gabriel García Márquez, Marco Denevi, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, y José Donoso.

De pronto, la binariedad se rompe, y surgen autores con una distinta sensibilidad del mundo. Estos dejan de percibir la realidad dividida en dos, pues son escépticos de la capacidad humana para comprender, tanto el mundo del sueño como el mundo de la vigilia. El ser humano no es capaz de dominar cognitivamente todo lo existente. De esta manera se inaugura la experiencia de lo fragmentario de lo real, constituyendo a los personajes y al ser humano, como recolectores de experiencias, pescadores de múltiples peces. Se plantea que la historia está hecha sólo por una experiencia configurada por otras muchas experiencias; es decir, es el registro de una experiencia que hace un sujeto a partir de múltiples experiencias de otros sujetos. Por esto, quien da fundamento a lo real es el ser humano desde su singularidad, pues se pierde la noción cobijante de la realidad; el único lugar de cobijo que el mundo puede ofrecerle al sujeto, es su interior.

La fragmentariedad pone al sujeto humano como recolector de experiencias, con las cuales hace un ordenamiento llamado mundo. Este papel asume el lector, el cual debe recopilar los retazos, los fragmentos de la obra, para darles un sentido; es decir, configurar una lectura de la obra, o su propia narración.

Dentro de este tipo de textos narrativos, se encuentran abundantes intertextualizaciones de carácter religioso, provenientes de la Biblia, o de discursos aztecas e indoamericanos. Las figuras de los narradores ficticios aparecen, generalmente, como profetas o chamanes, configurándose las historias como escatologías.

Los temas relacionados con las intertextualizaciones presentarían tres modalidades básicas<sup>5</sup>:

- Como nostalgia de una respuesta a la pregunta por el origen y el destino humanos.
- Como afirmación o negación de una alternativa trascendente para la vida humana.
- Como única respuesta consoladora para su soledad y angustia.

A esta estética responde la generación del '72, también conocidos como los 'novísimos narradores', o la generación del anti-Boom. Sus figuras más relevantes son: Gustavo Sainz, José Agustín, Abel Posse, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Luis Rafael Sánchez, Cristina Peri Rossi, Alfredo Bryce Echeñique, Ricardo Piglia, Adolfo Couve, entre otros.

Posteriormente, desde la fragmentariedad surge un orden distinto de las cosas, un sentido que no se veía, y que sólo se ve cuando el sujeto entra en una situación angustiante; este fenómeno es la intersticialidad: "Se intenta mostrar el vínculo entre los intersticios de la experiencia, entendidos éstos como hechos de otras dimensiones de la realidad, pero de igual corporeidad que ella"<sup>6</sup>. Es decir, la realidad presenta distintos órdenes objetivos, por lo cual se rescata la noción de mundo. Ya no depende del sujeto la

<sup>5</sup> Aguilera, F. Op. Cit. p.51.

<sup>6</sup> Aguilera, F. Op. Cit. p.53.

configuración de la realidad, no busca en sí mismo la estructuración del mundo. Ahora, el sujeto bucea en estos órdenes desconocidos; se busca el otro orden de las cosas no en la escritura, sino en experiencias inusitadas. La intersticialidad consiste en la producción de formas o diseños (intersticios) en los cuales ver la experiencia de la verdad de las cosas.

Dentro de la intersticialidad se encuentra la última generación de narradores, la del '87, quienes presentan una continuidad en relación con la generación anterior ('72), además de rescatar a autores surrealistas de la generación del '27. Sus principales representantes son: José Carlos Somoza, Enrique Serna, Juan Forn, Jorge Volpi, Rodolfo Fogwill, Marcelo Figueras.

Es así, como la literatura hispanoamericana contemporánea se nos presenta como espectáculo de la realidad. No refleja la realidad, es realidad en sí misma, distinta de la otra; es decir, es una construcción de mundo con la cual podemos comprender la realidad. La literatura se nos aparece como motor que indica hacia donde van las características de la época de su tiempo.

La uruguaya, Cristina Peri Rossi (1941) se inscribe dentro de la estética de la fragmentariedad, en la medida que su obra, en este caso La nave de los locos, presenta una ausencia de centro, una no fijación, un desplazamiento persistente<sup>7</sup>. La novela exhibe la configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas; juega con los significantes, lo que no permite vislumbrar un significado único, causando el efecto de indeterminación, inestabilidad; además recurre a intertextualizaciones de carácter bíblico.

En las obras de Peri Rossi, queda de manifiesto la constante lucha que ella ejerce por los derechos de las mujeres. La nave de los locos no queda fuera de esto, y muestra la evolución de su protagonista, Equis, hacia una concepción más humana de las relaciones hombre-mujer.

Desde ahí surge la curiosidad por el tema de la androginia presente en la obra. En ese sentido, la hipótesis de este trabajo apunta hacia esa dirección: ¿de qué manera se configura en La nave de los locos el mito del andrógino?, ¿aplicando este mito es posible dar cuenta de una lectura coherente de la novela?.

En este contexto, los objetivos del trabajo serán identificar que características del mito del andrógino están presentes en la novela, por qué procesos pasan los sujetos para constituirse en andróginos, y si el ideal del andrógino se plantea como algo posible de concretizar o sólo remite a la divinidad.

Para ello, como base metodológica se utilizará las teorías sobre las nociones de sujeto de Benveniste, Morin, y Goolishian y Anderson; también la noción del mito del andrógino, expuestas por Mircea Eliade.

---

<sup>7</sup> Solotorevsky, Myrna. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación". En *Revista Hispamérica*, n°75, 1996. p.18.



# 1. CRISTINA PERI ROSSI Y SUS OBRAS:

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo, Uruguay, en 1941. Estudia Música, Biología y Literatura Comparada, graduándose en esta última. Inicia su carrera literaria en 1963 con la publicación de su libro de cuentos Viviendo (1963).

En 1972 se marcha a Barcelona, debido al exilio al que se ve enfrentada. Se nacionaliza española, sin perder su nacionalidad uruguaya. Ha trabajado como profesora de Literatura, como traductora y periodista. Ha publicado novelas, cuentos, poesía, y ensayos: Los museos abandonados (Premio de los jóvenes en 1969), El libro de mis primos (Premio Marcha en 1970), Indicios pánicos<sup>8</sup> (1970), La tarde del dinosaurio (1976), Lingüística general (1979), El museo de los esfuerzos inútiles (1983), La nave de los locos (1984), Una pasión prohibida (1986), Solitario de amor (1988), Acerca de la escritura (1991), Babel bárbara (Premio Ciudad Barcelona en 1991), La última noche de Dostoievski (1992), Poemas de amor y desamor (1998), El amor es una droga dura (1999), Las musas inquietantes (1999), Estado de exilio (Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti en 2003), Cuando fumar era un placer (2003), entre otras obras, siendo algunas traducidas a nueve idiomas.

La literatura de Cristina Peri Rossi, se caracteriza por tratar no sólo el tema de la precariedad de la condición humana, del exilio, el peregrinaje, sino también los deseos, las pasiones "...prohibidas, secretas, inútiles, perfectas, humanas"<sup>9</sup>. Pretende transmitir

---

<sup>8</sup> Cristina Peri Rossi acaba de ser galardonada con la medalla de oro del Foreword Book of the Year por 'Panic Signs' (Indicios Pánicos, 1970).

"...un sentido de la alienación y lo grotesco, sin concesiones al sentimentalismo" <sup>10</sup> . Según Arróspide, Peri Rossi atenta, entre otros, contra el constructo genérico o de sexualidad, a través de aquellos protagonistas que rompen el discurso autorizado y autoritario. Es así, como sus narraciones fragmentarias deambulan entre el espacio de lo dicho y lo no dicho, entre lo legalizado y lo marginal; siendo el lector quien debe recopilar estos retazos, y darles un nuevo sentido con su propia lectura.

## 1.1 El Neobarroco hispanoamericano

A la producción de Cristina Peri Rossi, fundamentalmente a su novela *La nave de los locos*, se la ha situado dentro de la literatura neobarroca contemporánea, en la medida en que cumple variadas características de este movimiento.

Según Hauser <sup>11</sup> , en el Barroco, el arte deja de tener un carácter unitario, y llega a ser paralelamente naturalista y clásico, analítico y sintético. "La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. (...) Las bruzcas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado" <sup>12</sup> .

El Neobarroco, toma elementos del Barroco de los siglos XVI y XVII español, europeo, y americano; además de elementos propios del Manierismo, movimiento que prefigura el Barroco. El Neobarroco remite a estos movimientos ya nombrados, en la medida en que encuentra en ellos un correlato; pues se produce una crisis en los fundamentos de la identidad del sujeto y en las proyecciones trascendentes del ser, mediante los desarrollos de la ciencia, del pensamiento y de la técnica <sup>13</sup> .

En el Barroco, desaparece la imagen coherente del universo, siendo suplantada por una nueva visión desunificadora del mundo. En el Neobarroco se crean nexos retóricos entre estas dos inestabilidades, reactualizándose así el Barroco como pensamiento pendular.

Dentro del Neobarroco, se presenta una descentralización de la realidad, "no hay centro (...) sino tan sólo 'fragmentos de un universo roto' <sup>14</sup> ". De ahí la utilización de

<sup>9</sup> En: [http://www.angelfire.com/art/safolesbos/cristina\\_peri\\_rossi.html](http://www.angelfire.com/art/safolesbos/cristina_peri_rossi.html)

<sup>10</sup> Arróspide, Amparo. "Cristina Peri Rossi: El puente hacia lo otro". En: <http://www.elcritico.es/consulta.php?id=52&inicio=50&verSec=0>

<sup>11</sup> Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1983. p.92.

<sup>12</sup> Hauser, A. Op. Cit. p.102.

<sup>13</sup> Martínez, Luz Ángela. "El mito-máscara en la obra de Severo Sarduy". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 54, Santiago, 1999. p. 43.

elementos intertextuales, para dar cuenta de una nueva mirada del orden de las cosas; estas intertextualidades pueden aparecer como parodias, ironías o como revelaciones. Además de la intertextualidad, el Neobarroco cuenta, como recursos estéticos, con el collage, la máscara, el montaje, la fragmentariedad discursiva, el artificio.

La nave de los locos se inserta en este movimiento, en la medida en que cumple con varios de estos recursos estéticos, por ejemplo: la fragmentariedad discursiva a través de la mezcla de géneros discursivos (cartas, diario de a bordo, notas, descripción del Tapiz de la Creación, entre otros), intertextualidades (como citas de la Biblia, o de La Ilíada), representación del universo a través de una maqueta espacial, construcción de cuadros superpuestos, entre otros recursos Neobarrocos. Es una novela múltiple, considerando lo múltiple no sólo como "...lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras"<sup>15</sup>.

Su temática también muestra rasgos Neobarrocos, ya que se narra sobre un sujeto en crisis, descentrado; un sujeto exiliado, expulsado del Paraíso que transita por diversos intersticios de la realidad como sujeto errante, buscando incesantemente lo perdido en ciudades fragmentadas, y dentro de su interna multiplicidad: "*La nave de los locos* se constituye en una narración que recrea el tradicional motivo del viaje privilegiando de entre los plurales sentidos que la tradición le ha conferido, el de viaje de separación del centro, de peregrinaje y extravío por marginales y laberínticas regiones del mundo exterior y de la conciencia en dolorosa búsqueda de reintegro en el espacio original del que se fue expulsado"<sup>16</sup>.

Son pocos los estudios que se pueden encontrar sobre esta novela, los cuales analizan, principalmente el tema de la pérdida de identidad del sujeto, el viaje, la realidad fragmentaria, la expulsión del Paraíso, el lenguaje, o el Tapiz de la Creación<sup>17</sup>. No hay ningún estudio que haya tratado el tema del andrógino, sólo enunciaciones de la identidad de Equis como un sujeto neutro sexualmente.

---

<sup>14</sup> Solotorevsky, M. Op. Cit. p.18.

<sup>15</sup> Deleuxe, Gilles. El pliegue. Leibniz y el barroco. Ed. Paidós, Barcelona, 1989.

<sup>16</sup> Invernizzi, Lucía. "Entre el tapiz de la expulsión y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 30, 1987. p.44.

<sup>17</sup> Ver: Invernizzi, L. "Entre..." Op. Cit.; Céspedes, D., y Norambuena, J. La nave de los locos: 'Pérdida de la Identidad que afecta al sujeto equis y su travesía'. Tesina de pregrado, Universidad de Chile, 2000; Valenzuela, D. El Tapiz de la Des-creación: dilucidación de los mundo creados en La nave de los locos: despejamiento de la "Equis" y pérdida del paraíso: mortalidad, expulsión y lenguaje. Tesina de pregrado.



## 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO: NARRACIONES CON EL OTRO.

La noción de sujeto, va estrechamente ligada al acto de comunicación, es decir, es a través de la productividad del lenguaje que logramos identificamos como personas. Como bien lo señala Benveniste, "es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de 'ego' " <sup>18</sup> .

Es así, como el sujeto se hace consciente de sí mismo, a través del contraste. El *yo* se utiliza al dirigirse siempre a un *tú*, y "... cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso (...) *yo* plantea a otra persona, la que, exterior y todo a 'mí', se vuelve mi eco al que digo 'tú' y que me dice *tú*" <sup>19</sup> . Esta polaridad de las personas, estos dos términos -sin ser simétricos- no son concebibles uno sin el otro, se complementan en la medida en que forman una oposición 'interior/exterior', es decir, se definen por relación mutua; además son reversibles <sup>20</sup> .

<sup>18</sup> Benveniste, Émile. Problemas de Lingüística General. Tomo I. Siglo veintiuno editores, México, 1974. p.180.

<sup>19</sup> Benveniste. E. Op. Cit. p. 181.

<sup>20</sup> Por esto, Benveniste habla de la subjetividad del lenguaje, en la medida en que éste contiene las formas lingüísticas apropiadas a la expresión de ella; cada locutor se apropia de estas formas "vacías" para referirse a sí mismo, definiéndose como *yo*, y al interlocutor como *tú*.

De esta manera, el sujeto se construye en la medida en que como yo se relaciona con un tú, y este tú, que a la vez también es yo, se construye de igual forma. Es decir, a través del lenguaje nos narramos, nos contamos permanentemente, esto es lo que Goolishian y Anderson han denominado el 'self como narrador': el lenguaje es "...la actividad humana que se lleva a cabo de manera más inexorable, en público y en privado, despiertos y dormidos, (...) en el lenguaje crear significados implica narrar historias"<sup>21</sup>.

Los seres humanos nos co-creamos a partir de las narraciones que nos relatamos mutuamente, somos "...coautores de una narración en permanente cambio que se transforma en nuestro sí mismo, en nuestra mismidad"<sup>22</sup>. El *self* está siempre en desarrollo, cambia continuamente, pues no es una entidad estable, duradera; esto es producto de los constantes diálogos, intercambios y prácticas sociales. Somos una "autobiografía que escribimos y reescribimos en forma constante (...) en una permanente interacción comunicativa con los demás"<sup>23</sup>.

Edgar Morin<sup>24</sup> toma de Heinz von Foerster la noción de auto-organización para explicar la noción de autonomía. Según von Foerster, un sistema autónomo, es un sistema auto-organizado, es decir, debe trabajar para conseguir y mantener su autonomía; para lograr lo anterior, el sistema necesita energía, y la toma del exterior. De esta manera, Morin entiende que para ser autónomo es necesario depender del mundo externo; el sujeto no sólo depende energéticamente del exterior, sino también informativamente para organizar su comportamiento, tomando incluso la organización del mundo en que está inserto. Así, Morin habla de auto-eco-organización, en la medida que también dependemos del medio ambiente que nos rodea, ya sea biológico, meteorológico, sociológico o cultural.

Morin plantea que el sujeto es producto y productor. Mediante sus interacciones con otros individuos, produce la sociedad articulada con el lenguaje y la cultura, las cuales retroactúan sobre los individuos. Es decir, "...los individuos producen la sociedad, la que produce a los individuos"<sup>25</sup>. Similar es lo que propone Wladimir Krysiniski, para quien el sujeto está determinado, en parte, por una acción que le es exterior; además, citando a Nietzsche, Krysiniski considera al sujeto no como una unidad, sino como un ser múltiple, pues "así como el mundo está compuesto por un número indefinido de significaciones, el sujeto sufre el juego de las perspectivas"<sup>26</sup>.

Por lo tanto, la construcción del sujeto depende de la interacción que un yo tiene con

---

<sup>21</sup> Goolishian, H. y Anderson, H. "Narrativa y *Self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia". En: Fried Schnitman, Dora, comp. Nuevos Paradigmas: cultura y subjetividad.- Buenos Aires: Paidós, 1995, p.296.

<sup>22</sup> Goolishian, H. y Anderson, H. "Narrativas..." En Op. Cit. p. 297.

<sup>23</sup> Goolishian, H. y Anderson, H. "Narrativas..." En Op. Cit. pp. 299-302.

<sup>24</sup> Morin, Edgar. "La noción de sujeto". En: Fried Schnitman, Dora. Op. Cit. p.69.

<sup>25</sup> Morin, E. Op. Cit. p. 72.

---

un *tú* a través del lenguaje, pues es mediante éste que cada sujeto se narra a sí mismo, narra a los demás, y a la sociedad. Narraciones que van variando, las cuales muestran a un sujeto cambiante, en desarrollo, inestable, en la medida en que éste interactúa con narraciones de otros, y con el medio que lo rodea. Es decir, el ser humano encuentra su identidad múltiple de sujeto, en la medida en que se relaciona con el otro a través de la comunicación.

<sup>26</sup> Krysinski, Wladimir. " 'Subjectum comparationis': Las incidencias del sujeto en el discurso". En: Angenot, M. et Al. Comp. Teoría literaria. Siglo veintiuno editores, Madrid, 1993. p.277.





## 3. EL MITO DEL ANDRÓGINO

Mircea Eliade toma la noción de Nicolás de Cusa, la *coincidentia oppositorum* para denominar la unión de los contrarios y el misterio de la totalidad, presentes en ritos, mitos y teorías tradicionales<sup>27</sup>.

Según Eliade, para Nicolás de Cusa la *coincidentia oppositorum* era la definición menos imperfecta de Dios, en el sentido que lo entendía Heráclito: "Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre, es decir, todos los opuestos"<sup>28</sup>. A través de los símbolos, las teorías, los mitos y los ritos, el historiador de las religiones podría llegar a entender esta *coincidentia oppositorum* o misterio de la totalidad. Comprender "...que la perfección divina no puede concebirse como una suma de cualidades y virtudes, sino como una libertad absoluta, más allá del bien y del mal; que lo divino, lo absoluto, lo trascendente, se distinguen cualitativamente de lo humano, de lo relativo, de lo inmediato, por no consistir en modalidades particulares del ser ni en situaciones contingentes"<sup>29</sup>. Es decir, el ser humano no debe tratar de situar a la divinidad en la experiencia inmediata, pues con eso sólo se lograría una percepción fragmentaria de ella.

<sup>27</sup> Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

<sup>28</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 101.

<sup>29</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 103.

Eliade señala que el ser humano se ha visto sumamente atraído por descifrar el misterio de la imperfección de la creación divina -el misterio del mal-, lo cual explicaría el enorme éxito, en los medios populares, de ciertos mitos y leyendas que tratan sobre la consanguinidad entre Dios y Satán, o entre el santo y la diablesa.

Como ejemplo, Eliade ilustra con el zervanismo iranio, el cual intenta sobrepasar el dualismo, y postular un principio único de explicación del mundo; planteando a Ormuz, representante del bien, y Ahrimán, representante del mal, como provenientes de Zerván, el dios del tiempo ilimitado. También en el folclore religioso del sudoeste europeo, se daría este tipo de concepción; por ejemplo las creencias y proverbios rumanos, los cuales proponen a Dios y a Satán como hermanos. Incluso, señala Eliade, en ciertas variantes del mito cosmogónico -altaikizi, buriatos, voguls, cingaros de la Transilvania- el propio Dios reconoce su incapacidad para crear el mundo, y recurre al Diablo.

Destaca Eliade, la obsesión de la India "...por el problema de la realidad última, por el ser unitario enmascarado por la multiplicidad y la heterogeneidad"<sup>30</sup>. Dentro de esta cultura, se encuentra la mitología y religión védica, en donde los Devas -dioses-, y los Asuras -demonios- se muestran, a través de mitos, muchas veces irreconciliables; sin embargo, otros mitos señalan que antes de la creación habrían mantenido una fraterna relación, siendo consustanciales. Otros dioses de la India, son Vrtra y Varuna, los cuales muestran su ambivalencia, pues a veces se muestran benévolos, y otras terribles.

Es así, como el espíritu indio trata de explicar la realidad, el mundo, alcanzando un principio único en donde los contrarios se reabsorban, y las oposiciones se anulen. Lo malo, lo imperfecto, lo que se ve como un aspecto negativo de la realidad, en la divinidad aparece como algo que la complementa, o como un momento sucesivo. Trascendentalmente el bien y el mal son "...tan ilusorios y relativos como las demás parejas de contrarios: calor-frío, agradable-desagradable, corto-largo, visible-invisible, etc."<sup>31</sup>.

Esta visión sólo se aplica a lo trascendental, pues en el mundo concreto, el ser humano debe perseguir el bien y combatir el mal; "...lo que es verdad en el nivel de lo eterno no lo es necesariamente en el de lo temporal"<sup>32</sup>. Sólo en el mundo de las apariencias, en la existencia profana y no iluminada, existen los opuestos bien/mal. De esta manera, la realidad se nos presenta con dos planos de referencia, con una ruptura de la unidad primordial. De ahí que el *leit motiv* de la espiritualidad india sea superar los contrarios: "por la reflexión filosófica y la contemplación (...) o por las técnicas psicofisiológicas y las meditaciones, (...) se llega a trascender las oposiciones, incluso a realizar la *coincidentia oppositorum* en su propio cuerpo y en su propio espíritu"<sup>33</sup>. Se pretende contradecir mediante el pensamiento lo que muestra la experiencia inmediata y

---

<sup>30</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 111.

<sup>31</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 121.

<sup>32</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 119.

<sup>33</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 120.

la lógica elemental, abolir los contrarios y reunir los fragmentos, para restaurar la unidad primordial, volver a reunir lo que fue dividido.

De esta manera, se llega a concebir a la divinidad como bisexual, proponiéndose como modelo y principio de toda existencia. Es de esto, que surge la idea de la bisexualidad universal, o la construcción del sujeto andrógino, como tema fundamental de la antropología arcaica <sup>34</sup> ; el andrógino aparece como imagen ejemplar del sujeto perfecto, en la medida que implica una unidad-totalidad: "Todo lo que es por excelencia debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum* en todos los niveles y en todos los contextos" <sup>35</sup> .

En esta idea del sujeto andrógino, señala Eliade, "...el amor sexual no debe ser confundido con el instinto de reproducción: su verdadera función es la de 'ayudar al hombre y a la mujer a integrar interiormente la imagen humana completa, es decir, la imagen divina original' " <sup>36</sup> .

Según Eliade, existen variados mitos de la androginia divina y del hombre primordial bisexuado en las culturas ya antes citadas; estos mitos representan modelos ejemplares para el comportamiento humano, los cuales son reactualizados a través de los ritos. Además, "manifiestan una profunda insatisfacción del hombre por su situación actual, por lo que se llama la condición humana; (...)revelan la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad" <sup>37</sup> .

Este ser humano, separado y desgarrado, desea recobrar esta unidad perdida, lo cual lo impulsa a concebir los contrarios, los opuestos como aspectos complementarios de una realidad única.

## 3.1 El Feminismo de la diferencia

A la idea del andrógino, se opondría el llamado "feminismo de la diferencia", el cual pretende alcanzar la igualdad entre hombre y mujer, basándose en sus diferencias de género, como medio de salvaguardar la alteridad. Luce Irigaray señala que "...concebir al sujeto como uno, único, o como uno y múltiple, uno y conjunto de unos, equivale a desconocer una propiedad esencial de la existencia y de la esencia humanas" <sup>38</sup> . Ser sexuado implicaría un "no ser el otro", un "no ser el todo", y al detenerse ante el otro es

<sup>34</sup> Los románticos alemanes consideraban al andrógino como el tipo de hombre perfecto del futuro, señala Eliade. Friedrich Schlegel decía que la especie humana, debe tender hacia la reintegración progresiva de los sexos hasta la obtención del andrógino. Franz von Baader planteaba que el andrógino existió en el comienzo, y que existiría de nuevo al fin de los tiempos.

<sup>35</sup> Eliade, M. Op. Cit. p. 137.

<sup>36</sup> Eliade, M. Op. Cit. pp. 128-129.

<sup>37</sup> Eliade, M. Op. Cit. pp. 155-156.

posible reconocerse, hacerse presente. Al contrario, si se anula la distancia y la diferencia, se deja de ser dos, en la medida en que uno se convierte en el otro; desapareciendo, así, un posible diálogo, una dialéctica subjetiva que permita a cada sujeto sexuado, a través de la percepción, hacerse consciente del otro y sus diferencias, como hacerse consciente de sí mismo.

Por lo tanto, la construcción del sujeto andrógino aparece como un ideal utópico que no es posible llevar a cabo en la realidad concreta, pues un sujeto sexuado, será siempre inaprehensible para un sujeto perteneciente al otro sexo. En palabras de Irigaray: " 'Tú que no eres ni serás jamás yo ni mío', eres y seguirás siendo un tú porque no puedo aprehenderte, comprenderte, poseerte. Escapas a toda captura, a toda influencia de mi parte si te respeto como trascendente no a tu cuerpo sino a mí" <sup>39</sup>. Y aunque se aspire a ella, como se hace en algunas culturas, esta androginia sería sólo posible en lo trascendental

---

<sup>38</sup> Irigaray, Luce. Ser dos. Ed. Paidós, Bs. Aires, 1998. p.45.

<sup>39</sup> Irigaray, L. Op. Cit. p. 29.

## 4. LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO: LA PÉRDIDA DEL OTRO

Como todo epígrafe, los tres que se encuentran al inicio de La nave de los locos, son citas introducidas por la autora como lectora de sí misma; las cuales dan un indicio, al receptor, acerca de la novela.

La cita de Pessoa, adelanta el tema del peregrinaje al que se verán sometidos los personajes de la novela: "*La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente*". La cita de Ballard, sitúa a este sujeto errante en una realidad indefinida, debido al desarrollo de la razón humana: "*El matrimonio de la razón y la pesadilla que dominó el siglo XX ha engendrado un mundo cada vez más ambiguo*". El último epígrafe, perteneciente a Steiner, da cuenta de que cada sujeto se realiza en la medida en que interactúa con otro, que sin la dialéctica con el otro no puede construirse como humano: "*Nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano*".

Desde el comienzo de la novela, se puede percibir al protagonista, Equis, como un sujeto lanzado a la nada, y frente a esta nada debe crearse a sí mismo: "Cada vez que éste (el ser humano) se siente a sí mismo toma conciencia de su condición y ese 'tomar conciencia de la condición', es, precisamente, la raíz de toda experiencia de aislamiento (...) El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos"<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Castillo, Miguel. Tesis de Magíster: "Erotismo como tema de primera fundación y programa de encuentro en la poética de Octavio Paz". Universidad de Chile, Santiago, 1991. p.20.

Equis, en el primer capítulo (*Equis: el viaje, I*) recibe una orden en el sueño: "La ciudad a la que llegues descríbela"<sup>41</sup>. Este enunciado nos remite al contexto bíblico, en donde "se concluye que el poder creador es divino, pero que el significado y el orden de las cosas proviene de un acto humano, de dar un nombre y ese poder se lo otorga Dios a Adán, (...) es el hombre el que tiene la palabra, el que tiene la capacidad de nombrar e interpretar el mundo"<sup>42</sup>. Es Equis quien tiene la capacidad de nombrar el mundo, aun cuando no sepa diferenciar lo significativo de lo insignificante, es él quien debe ordenarlo, configurarlo simbólicamente según su forma de ser, de pensar, y de sentir.

Es así, como empieza a separar el grano de la paja, hasta que aparece "ella", la presencia femenina. Es "ella" quien mezcla lo significativo con lo insignificante:

***Inclinada sobre el campo, tuvo piedad de una hierba y yo, por complacerla, la mezclé con el grano. Luego, hizo lo mismo con una piedra. Más tarde, suplicó por un ratón. Cuando se fue, quedé confuso. La paja me parecía más bella y los granos torvos. La duda me ganó. (9).***

Desde ese momento, la paja y el grano quedarían mezclados. A primera vista, se puede interpretar esta mezcla como representación del mundo caótico, fragmentario, lleno de intersticios, en donde habita el sujeto humano de manera confusa. Sin embargo, se le puede dar otra lectura: el sueño como revelación, le muestra al sujeto masculino, Equis, que su visión de las cosas no es necesariamente la correcta o la única; necesita de otra visión, en este caso la femenina, para llegar a tener una comprensión más integradora de la realidad. "Ella" es capaz de ver el valor que tienen las cosas que él considera insignificantes. Es decir, se podría ver en esta secuencia una primera propuesta de la unión de los contrarios, que a lo largo del texto se iría postulando como el ideal andrógino que se debe alcanzar.

Sin embargo, Equis en el sueño queda confuso. Esto se explicaría en la medida que habita en un mundo con una lógica binaria, que clasifica todo en pares de contrario; sistema bivalente, en donde uno siempre es positivo y el otro negativo, "siendo pues los varones los que ocupan el polo positivo, en tanto que las mujeres serían lo negativo". Esto es lo que no le permitiría acceder a una visión más trascendental en donde los polos se anulen, como se plantea en las religiones de la India o en el ideal del andrógino, tema ya expuesto en este trabajo; pues Equis, habita en un sistema patriarcal, en donde todo ha sido nombrado por el hombre<sup>43</sup>: "La otra cara de lo real es precisamente lo que no puede ser nunca previsto en el horizonte del orden patriarcal. Lo podemos llamar lo inaudito o lo imprevisto, puesto que no tiene lugar alguno en este orden. Llegamos a la cuestión: lo que el orden patriarcal no puede prever y que no puede ser nunca un

---

<sup>41</sup> Peri Rossi, Cristina. Op. Cit. p.9.

<sup>42</sup> Mayobre, Purificación. "Decir el mundo en femenino" En: Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía. Ed. Universidad de La Coruña de Publicaciones. La Coruña, España, 2001. Encontrado en: <http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicedearticulos.htm>

<sup>43</sup> Como bien lo señala Morin (ver Op. Cit.), los individuos producen la sociedad, la que a su vez produce a los individuos. Aplicado a la novela, y obviamente a nuestra realidad concreta, los hombres producirían un sistema patriarcal, que a su vez produce hombres "machistas".

desarrollo suyo es la fuerza femenina en el gesto de nombrar el mundo dando vínculos y referentes al signo y acciones" <sup>44</sup> . Por eso, Equis queda confuso, en la medida en que "ella" diría el mundo en femenino; "ella" nombra lo que es insignificante para el orden patriarcal: la paja.

Equis, expulsado del Paraíso, sufre el extrañamiento del mundo y de los seres que lo rodean, configurándose de esta manera, como un sujeto extranjero, intruso:

***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? ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero? Ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto. (10).***

Es así, como Equis se configura como sujeto descentrado, en la medida en que se le trata de esa manera: "*No se nace extranjero, se hace extranjero*". Esto se relaciona con lo postulado por Morin, respecto a la dependencia externa en la constitución del sujeto (auto-eco-organización), en donde el ser humano actual "... pertenece a una sociedad (occidental: patriarcal y autoritaria) que nos hace 'naturalmente' artificiales y nos despoja de nuestra sustancia humana para convertirnos en mercancía" <sup>45</sup> .

Sin embargo, desde un comienzo Equis trata de despojarse de esa artificialidad, lo que queda reflejado en el nombre que adopta: Equis; es decir, para el protagonista el nombre no sólo es irrelevante, sino que también aparece con un inconveniente, porque lleva una carga semántica, la cual actúa como una etiqueta que nos identifica, nos define. Definición que no permite reconocer la auténtica condición de la persona, en la medida que la enmascara, la encubre. Con la denominación "Equis", el protagonista rechaza el código dominante que se le ha impuesto al nacer: "El acto de Equis de adoptar ese nombre constituye un intento de rescate de aquello que le individualiza, de liberación de lo que se le impone, reduciéndole, adscribiéndole a normas y códigos comunes o de vigencia general" <sup>46</sup> .

La pérdida de su nombre original, y la adopción del nombre Equis, nos muestra el primer paso hacia la constitución de un sujeto andrógino o neutro, en la medida, en que el signo "X" nos remite a una incógnita, a una indefinición o neutralidad. Desde el tercer capítulo, se ve como para Equis, el tener que dar cuenta de la propia sexualidad, el tener que afirmarla constantemente, es algo sin mayor importancia:

***En cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes, igual que***

---

<sup>44</sup> Cita de Zamboni, Ch. Encontrada en Mayobre, P. "Decir...". Op. Cit.

<sup>45</sup> Castillo, Miguel. Tesis de Magíster: Erotismo como tema de primera fundación y programa de encuentro en la poética de Octavio Paz. Universidad de Chile, Santiago, 1991. p. 22.

<sup>46</sup> Céspedes, D., y Norambuena, J. "La nave de los locos: 'Pérdida de la Identidad que afecta al sujeto equis y su travesía' ". Tesina para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, 2000. p.62.

***el sexo, aunque en ambos casos, hay gente que se esfuerza por merecerlos. (25).***

Equis cuenta como perdió su nombre, a través del relato intercalado -que en su disposición nos remite a un poema-, llamado "Las leyes de la hospitalidad". En esta secuencia, Equis relata la relación amorosa que una vez mantuvo con una extranjera, a pesar de la diferencia de idiomas; al marcharse ella, Equis pierde su nombre:

***Cuando se fue me quedé muy solo, mi lengua ya no era la mía, balbuceaba palabras raras, vagaba por los alrededores de una ciudad vacía y en la hospitalidad, perdí mi nombre. (40).***

Es interesante señalar la relación que se puede percibir entre este relato, y el primer capítulo de la novela, en la medida en que remite al capítulo al señalar la presencia de otro sujeto -femenino-, con el cual, Equis interactúa. Ambos tienen una lengua propia, distinta a la del otro; al igual que en el primer capítulo ambos sujetos perciben, nombran la realidad de diferente manera. Al marcharse el sujeto femenino, Equis queda solo, confuso; la paja queda mezclada con el grano en el primer capítulo, como la lengua de Equis ya no es la suya, y se queda balbuceando palabras raras. Y es en este momento, que Equis pierde su nombre original, lo que puede traducirse como la pérdida de una marca que lo estigmatiza, que lo mostraba como una identidad genérica, con un origen, una nacionalidad.

De acuerdo con la lectura que se pretende realizar a lo largo de este trabajo, la pérdida del nombre, ocurriría en la medida en que luego de relacionarse con el otro, el protagonista ya no puede ser el mismo sujeto de antes; a integrado en su interior otra visión, la de su opuesto, de ahí que su nombre original ya no pueda representar plenamente la identidad que está comenzando a constituirse en su interior. Por eso, debe buscar otro nombre, el cual no lo delimite con cargas semánticas impuestas por constructos sociales, que en nada representan su identidad. De ahí que se apropie del signo "X", letra del letrero del cine Rex, que constantemente visita para ver las películas protagonizadas por Julie Christie:

***Equis descubrió, en el baldío cercano, el resto del rótulo luminoso del cine, precisamente la letra X. Todavía conservaba algunas lamparitas y alambres, los cables se habían desflecado y era inútil pensar que iluminara nada, pero Equis se abrazó a ella como a un rencor, y la arrastró hasta su apartamento. (26).***

De este modo, la adopción del nombre Equis, se muestra como emblema de indefinición genérica, en la medida que es aplicable a personas de cualquier sexo<sup>47</sup>, y que da cuenta de una identidad neutra que se comienza a perfilar en Equis.

## 4.1 Al encuentro del otro: encuentros sexuales de Equis

Equis, sujeto inmerso en la soledad viajará constantemente; sin saberlo de manera consciente, caminará al encuentro del otro, pues "la soledad es estar dividido en dos"<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Céspedes, D., y Norambuena, J. Op. Cit. p.63.



Es en el sueño donde estas revelaciones aparecerán, pero sólo al final de la novela comprenderá:

***Como todas las revelaciones, las de los sueños se brindan a un hombre o a una mujer ingenuos, incapaces de entenderlas y, especialmente, de ser fieles a ellas. Porque el hombre mientras sueña es un ser ingenuo, poco capaz y falto de discernimiento. Por lo tanto, sólo podrá olvidar esa revelación o ignorarla. (46).***

Este ir al encuentro con el otro, propone lo ya dicho por Benveniste, que el yo se constituye en la medida en que se relaciona con un tú, y con las interacciones de distintas narraciones. Por eso el hecho de que Equis haya sido expulsado del Paraíso, se relacionaría bastante con el hecho de perder a la presencia femenina, pues luego de ambos sucesos, queda desorientado en el mundo, emprendiendo la búsqueda de lo que perdió. De esta manera, ya se podría proponer como lectura, que sólo en el encuentro con el otro Equis encontrará lo que poseía en el Paraíso: ser un sujeto íntegro, en la medida que en su interior se han abolido los contrarios masculino/femenino, al unir ambos polos. Es decir, lo que postularía la novela va más allá de establecer una "relación intersubjetiva", como diría Irigaray; más bien se acerca al ideal del andrógino: que el sujeto encuentre lo que perdió en el Paraíso, es decir, la unión de los contrarios, la abolición de los opuestos.

Equis, a pesar de la neutralidad que se percibe en su nombre, es producto de una sociedad patriarcal, machista, en donde la mujer "...es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa pero jamás puede ser ella misma. Entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen (...) dictada por familia, clase, escuela, religión, etc." <sup>49</sup>. De esta manera, la mujer aparece siempre como un objeto; en el plano sexual, el deseo sin amor la convierte en objeto erótico: "...la mujer se convierte en un instrumento, en objeto de deseo y nunca -por presentar una imagen ya prejuiciada- puede develar su propia feminidad porque ésta se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre" <sup>50</sup>.

Es así, como la relación con el otro se reduce a la sensación, al simple afecto, lo que lleva a que el otro pierda sus cualidades de sujeto, y aun siendo activo, se convierte en objeto: "En una concepción de la sexualidad centrada en el instinto, la pulsión, el afecto, los protagonistas, hombres y mujeres, llegan a ser definidos como poseedores o no de 'objetos' corporales, capaces de producir o de experimentar el goce. Ya no son considerados como sujetos. Interpretada de manera tan instrumental, la sexualidad resulta inculta, o es asimilada a una técnica que no tiene en cuenta la intersubjetividad" <sup>51</sup>.

Equis, en un comienzo muestra un comportamiento sexual como el anterior, pero a lo largo de la novela va progresivamente cambiando. Esto queda evidenciado en las

<sup>48</sup> Castillo, M. Op. Cit. Íbid.

<sup>49</sup> Cita de Beauvoir en: Castillo, M. Op. Cit. p.41.

<sup>50</sup> Castillo, M. Op. Cit. p.40.

<sup>51</sup> Irigaray, L. Op. Cit. p. 53.

relaciones que mantiene con distintos tipos de mujeres, y en general, en la concepción que tiene de la mujer (en especial de la mujer-esposa, a la cual iguala con un perro, definiéndola como: "*animal dócil que ama el hogar y la rutina*"<sup>52</sup> )

La primera mujer, con la que Equis realiza un acto sexual, es una viajera que va a bordo en el mismo barco<sup>53</sup> que él: la Bella Pasajera. Con ella, se da un encuentro dominado por la seducción, a través de un sutil coqueteo en las pocas palabras que intercambian, como también en el juego de ajedrez. La descripción de ella se remite exclusivamente a su físico. Equis, en este primer encuentro sexual "... es exponente de una sexualidad normal que cumple con sus deberes 'tradicionales' frente a la Bella Pasajera..."<sup>54</sup> .

Admirador de Julie Christie, Equis, en una de las ciudades por las que pasa, se repite las funciones de sus películas en el cine Rex, para contemplar sólo su físico, es decir, la mujer puesta como objeto, instrumento de las sensaciones varoniles:

***Los años que le faltan hasta entonces, Equis, quisiera pasarlos sentado en la butaca del cine Rex, función continua, desde las dos de la tarde, contemplando (con detrimento de su coxis, pero la belleza exige alguna clase de sacrificio) las evoluciones de Julie Christie en la pantalla, lugar donde estará a salvo, siempre, del paso del tiempo, de la celulitis, el cáncer y la bomba de neutrones. (22). Transpira por los bellos ojos de Julie Christie, en los que el miedo aletea como un pájaro enjaulado; por los cabellos de Julie Christie que comienzan a despeinarse; por las piernas de Julie Christie que buscan, afanosas, un camino de salida; por su pelo rubio, por su boca carnosa, por sus senos firmes, por sus brazos torneados... (23).***

Al aparecer el monstruo infame -dispuesta a violarla con sus máquinas secretas como una "*cosmogónica deflagración del orgasmo macho*"-, Equis ve reflejadas en la pantalla sus fantasías sexuales, a pesar del deseo de querer salvarla:

***Solo y anhelante, a la espera (...) de la máquina implacable que se lanzará sobre la bella Julie Christie con el furor y la inmisericordia de los mecanismos, (...) solo con el temor de que sus propias fantasías aparezcan ahora en la pantalla, y dividido entre el amor a Julie Christie, el deseo de salvarla y la secreta, maligna complacencia con lo que va a ocurrir, la máquina rompiendo, destructora e implacable, todos los objetos de la habitación; la máquina perforando las paredes; la máquina resoplando mientras reduce a escombros los obstáculos que ella, pone a su paso; la máquina convirtiendo en hojarasca el vestido de Julie Christie, riendo cuando ella queda desnuda, indefensa y en el colmo de su atracción... (23).***

Su segundo encuentro sexual, lo realizará con una mujer mayor que él, "la vieja dama".

---

<sup>52</sup> Peri Rossi, C. Op. Cit. p. 54.

<sup>53</sup> Nave como elemento Neobarroco, en la medida que aparece como maqueta de la realidad: "...el barco es una réplica, una maqueta del otro mundo (...); una réplica mezquina, como todas las reproducciones a escala, pero igualmente regido por leyes, igualmente centrado en la cacería; con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado". (12).

<sup>54</sup> Céspedes, D., y Norambuena, J. Op. Cit. p. 73.

La descripción física de la vieja dama, la sitúa como una especie de "ángel caído":

***Era una vieja dama rubia y gruesa, de tez muy blanca, labios delgados y ojos claros, pequeños, rodeados por pestañas largas y sedosas. (...) Lo que más maravillaba a Equis de la dama era el rostro de querubín envejecido, de ángel que ha engordado entre los placeres de la gracia. (...) Su rostro expresaba tal serenidad y placidez que Equis confirmó enseguida que en efecto estaba frente a uno de esos ángeles de edad madura que los teólogos y pintores ignoraron. (...) "Sonríe porque es un ángel -se dijo Equis- y los ángeles no necesitan pretexto alguno para sonreír, dotados, como están, de impunidad. Sonríe desde la gracia celestial y su sonrisa es la pauta de la armonía, del orden del universo". (76-77-78).***

Como bien lo señala la tesina de Céspedes y Norambuena, la atracción por la vieja dama, es una mezcla de atracción sexual y pasión teológica; sin embargo, considero que también en la vieja dama, Equis busca a una madre, en la medida en que ella es mayor que él unos treinta cinco años<sup>55</sup> :

***Por las calles del pueblo iban caminando, despacio, como un hijo solícito que acompaña a la madre anciana; como un huérfano que ama a la madre... (82-81).***

Al igual que en la relación donde Equis perdió su nombre original, en ésta, ambas personas hablan en lenguas diferentes. En este encuentro, se puede percibir un cambio en Equis, pues contempla a la vieja dama como un ángel caído único en su especie, que se sale de los cánones de belleza establecidos:

***...Equis la contempló como a una de esas maravillosas criaturas mutantes, como a los seres imaginarios que aparecen en los sueños y en las láminas. (83).***

Equis aún no puede contemplar al sujeto femenino como tal, es decir, tal como es. Sino que siempre le está imponiendo sus deseos, sus fantasías, o su percepción patriarcal. Esto queda claramente evidenciado con Graciela, quinceañera que ha sido testigo del suceso con la vieja dama. Graciela, físicamente, es descrita como animal, comparada con una excelente yegua; en cambio, Equis aparece como un hombre civilizado:

***"Se podrá ser más inteligente -quizá-, pensó Equis. Más sensible o dúctil. Pero es seguro que no se puede ser un animal más espléndido." Cuando ella se sentó frente a él (sin excusarse ni temor a interrumpir), Equis estuvo a punto de relinchar. Pero era un hombre civilizado, un ser social, reprimido, acostumbrado a domar sus impulsos, como este otro potro (una sana y robusta yegua salvaje) no debía ser. (86).***

Sin embargo, al entablar un diálogo con ella, Equis experimenta cierto descolocamiento, pues el discurso de Graciela no es el que normalmente se espera de una quinceañera, menos después de igualarla con un animal; además es ella quien directamente le

---

<sup>55</sup> Llama la atención la edad de Equis: "Ella le sonrió y Equis pensó venturosamente que por lo menos le llevaba treinta cinco años, es decir que cuando él tuvo -sí: una vez tuvo- quince años, ella ya tenía cincuenta. Ahora debería tener por lo menos sesenta y ocho."(77-78). Por lo tanto, Equis tiene treinta tres años, edad que nos remite al contexto bíblico: Jesús habría sido crucificado a esa edad. Esta relación con Jesús, podría ser explicable en relación con el ideal del andrógino, pues como señala Eliade: "Escoto Erígena cita a Máximo el Confesor, según el cual Cristo había unificado los sexos en su propia naturaleza, pues, al resucitar, no era 'ni varón ni hembra, aunque nació y murió como varón.'" (Op. Cit. p.132). Otro personaje de la novela, Vercingetórix, sale de la Fábrica de Cemento -campo de desaparecidos-, también a los treinta tres años; "resucita" a la realidad exterior mundana.

propone un encuentro sexual -"¿Lo harías también conmigo?"-.

La interacción con Graciela, le permite a Equis salirse de su visión machista, patriarcal; Graciela resulta ser más inteligente y más culta de lo que él esperaba, e incluso posee una increíble rapidez para exponer sus ideas. Ella es capaz de hacerlo sentir culpable por tener un comportamiento sexual típico de "machos":

**...¿Tienes preservativos?. Equis volvió a sobresaltarse y contestó que no. -Me lo imaginaba -suspiró ella-. ¿Eres de los que pretenden que una se arruine la salud tomando píldoras o abortando en una clínica sólo-para-mujeres? ¿O acaso haces el amor nada más que con viejas? (91).**

E incluso se siente humillado cuando ve que Graciela guarda una caja de preservativos, en su estuche de guitarra que utiliza como maleta de viaje.

En la novela no hay descripción del apareamiento entre Equis y Graciela, sólo se enuncia que Graciela lo lleva a una cueva, entre las rocas.

De esta manera, Equis conoce a Graciela en una isla de M., y desde ese momento ella se convertirá no en una acompañante, sino en una compañera de viaje de Equis; cada compañero de viaje, respetará los intereses del otro. Esta relación de camaradería entre Graciela y Equis, marca la transición que vive éste con respecto a su concepción sobre las mujeres, la cual influye en la constitución de su identidad sexual.

#### 4.1.2 Percival: el caballero del Santo Grial

---

Equis y Graciela, tienen un amigo en Pueblo de Dios: Morris, un coleccionista apasionado. Morris debe viajar al "ombigo del mundo", es decir, a una ciudad-metrópoli<sup>56</sup>. Es en ella, donde conoce a un niño de nueve años, Percival: niño sabio, tierno y hermoso. Morris al verlo intuye que este niño "... poseía otra clase de dominio, que ordenaba y configuraba el mundo a su alrededor" (139).

Este pequeño, aparece realmente como un caballero del Santo Grial. Su lenguaje, al igual que el de Graciela, no corresponde al de un niño de nueve años, y termina sus discursos con preguntas inesperadas e insólitas para Morris. Percival es un niño que refiere al personaje del caballero puro, en la medida en que está consciente que "...nombrar las cosas es apoderarse un poco de ellas" (139), por eso, le aclara a Morris que deben ponerse de acuerdo en el lenguaje a utilizar, él prefiere un lenguaje menos arbitrario -característica que hereda de su madre, mujer "*inteligente y sensual*"-.

Percival es capaz de ver a su madre como un sujeto femenino, con defectos y virtudes; como un semejante del sujeto masculino:

**-Heredé la inteligencia de mi madre (...) Ella se casó joven, pero se divorció al poco tiempo. Mi padre, en realidad, sólo quería tener una cocinera y una amante**

<sup>56</sup> Interesante es el apéndice intercalado llamado: *La metrópoli, según Morris*, en donde asimila a las grandes urbes con un ombigo; ciudades llenas de pliegues, de fragmentos de realidades, en las cuales el sujeto humano se siente en medio de un laberinto, limitándose sólo a "*mirarse el ombigo*". Ciudad caótica, en donde los sujetos se sienten solos, desarraigados del mundo; ejemplo claro de esto es el texto intercalado sobre Kate, muchacha que se suicida, después de pasearse por las calles de Nueva York con un conmovedor mensaje, al que se hizo caso omiso: "*Me siento muy sola, por favor, hable usted conmigo*."(63).

##### **a su lado, no a un semejante". (145).**

Percival habla de la unión de los seres, del ser humano con la naturaleza; la cual ve reflejada en el estanque donde nadan los patos. Percival aparecería como sujeto andrógino, en la medida en que representa en cuanto niño y héroe, el centro y la armonía, en medio de la vertiginosa urbe. Por esto, Morris se enamora de él:

**...¿Qué hace tu madre? -le preguntó. -Me ama -fue la sorpresiva respuesta de Percival, emitida con perfecta naturalidad. (...) -Creo que todos te amamos -afirmó Morris. (142). ... Yo creo que Percival, en realidad, amaba a Lancelot. -Es muy posible -confirmó Morris-. ¿Qué opina tu madre? -¡Oh! Ella tiene una versión más tradicional de las cosas -respondió Percival-. En cuanto sus criterios hayan madurado un poco más, se lo diré. (...) Me gustaría mucho que tú también fueras un caballero del Santo Grial -le dijo Percival a Morris, mientras abandonaban el quiosco. Él lo sujetó de la mano, lo alzó en brazos y suave, muy suavemente, lo besó en la boca. (145).**

Este amor por Percival, recuerda el amor efébo de los griegos; según Eva Cantarella: "El amor ligaba un adulto a un muchacho que era amado, en primer lugar por su belleza: y la belleza para los griegos (...) era pareja de la virtud. (...) Un muchacho (...) era un compañero de experiencia, que con el amante y gracias a él conseguía disfrutar el modo justo y en la justa medida de los placeres de la vida: el canto y la danza, el vino y el amor. (...) Para un muchacho ser amado era signo de honor, prueba de su excelencia, confirmación de sus virtudes."<sup>57</sup>

Llama la atención que el capítulo que narra el encuentro entre Morris y Percival - *El Viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial*- esté entre dos particulares descripciones del Tapiz de la Creación<sup>58</sup>. La primera descripción señala a Adán en un estado de soledad, sin poder hallar aún a su semejante. Y la segunda descripción, una vez terminado el capítulo ya indicado, describe a Adán ya junto a su semejante, justo después de que Morris ha encontrado la armonía y el centro en Percival; justo cuando comprende que "*El infierno es no poder amar*" (148), pero él ya tiene a quien amar.

### 4.1.3 Equis y el enigma

---

Después de conocer a Graciela, en el texto no se vuelve a encontrar un juicio cosificador de las mujeres por parte de Equis; al contrario, poco a poco el protagonista irá reflexionando sobre el rol de la mujer en la sociedad, y por las injusticias a las que se ve constantemente sometida. Esto último, se ve dispuesto textualmente en la novela, especialmente en la segunda parte denominada "Eva", en donde diversos tipos de discursos hacen referencia a la imagen de Eva, y del sujeto mujer. En estos diferentes discursos, se muestra como la mujer desde el inicio de los tiempos está condenada al

<sup>57</sup> Cantarella, Eva. *Según Natura: la bisexualidad en el mundo antiguo*. Ed. Akal, Madrid, 1991. p.34.

<sup>58</sup> A lo largo de todo el texto, entre capítulos, se intercalan once segmentos descriptivos del Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona; metáfora de Adán y Eva en el Paraíso en el momento de la creación. Este Tapiz de la Creación, aparece como el "...espacio en el que reuniendo la pluralidad en un orden, se recupera el perdido sentido del centro y de la unidad y se recompone la totalidad fragmentada y dispersa." Invernizzi, L. "Entre...". Op.cit. p.51.

desprecio, a la soledad, debiendo "...colaborar en la extensión de los mitos que sostienen la organización y el espíritu de la tribu, sus ideas dominantes y ocultar para siempre los conflictos que esta sujeción plantea"<sup>59</sup> ; tribu patriarcal que la juzga culpable por el nacimiento de un ser, para el cual se necesitan de dos.

Este progresivo cambio en Equis, como ya se ha dicho, también se ve reflejado en sus sueños, en donde las revelaciones son oscuras según el protagonista. Es en uno de ellos, donde un rey le plantea un importante enigma a resolver, el cual será zanjado sólo al final del texto :

***En el sueño, Equis escuchaba la pregunta: "¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?". (163).***

Equis consigue trabajo en una compañía de viajes, en un autobús que traslada a mujeres embarazadas a abortar a Londres<sup>60</sup> . El debe acompañar a las pasajeras hasta la clínica, y luego terminada la operación devolverlas a la ciudad de origen. A Equis no le agrada este trabajo, pero se ve obligado a vivir de eso: "no son épocas para elegir".

En este trabajo, Equis es testigo de las humillaciones que tienen que pasar las mujeres que acuden a este servicio, además del momento amargo que se vive en cada trayecto de ida y de vuelta.

En este contexto, Equis conoce a Lucía, mujer que acude a la compañía en busca de un pasaje para ir a abortar a Londres, pero es rechazada por tener más de tres meses de embarazo, y por encontrarse el servicio repleto. Ante esta situación, Equis se conmueve, y le ofrece ayuda a Lucía, arriesgando su puesto de trabajo: le cederá su asiento junto al conductor durante el viaje, y la hospeda en la pequeña habitación que comparte con Graciela.

Concuerdo con Céspedes y Norambuena<sup>61</sup> , en que la descripción física de Lucía remite en cierta forma a Percival:

***Era un niño de ocho o quizá nueve años, de cabellos color ceniza, finos y cortos, que apenas llegaban al lóbulo de la oreja; extremadamente delgado, tenía las piernas muy flacas, bajo el pantalón corto, de color indescifrable. (...) Tenía unos ojos cenicientos, pero de ninguna manera apagados: ráfagas verde y pequeños haces azulados se mezclaban en el iris de una extraordinaria vivacidad. (139). La muchacha era rubia, tenía los cabellos muy cortos que se detenían a la altura del lóbulo, la piel de una blancura similar a la de los niños y unos bellos ojos azules, penetrantes. (168).***

En el trayecto hacia Londres, Equis conversa con Lucía. Uno de los temas que tratan, es el

---

<sup>59</sup> Peri Rossi, C. Op. Cit. p. 153.

<sup>60</sup> Autobús que representa los viajes de la nave de los locos de los siglos XVI y XVII, descritos en la novela, al igual que los cargamentos con judías embarazadas, destinadas a experimentos de una compañía en la Alemania nazi, como también la Fábrica de Cemento que funciona como campo de desaparecidos. Es decir, todos estos como "...inhumana práctica de la sociedad moderna que excluye y extermina a todos aquellos cuyo comportamiento se interpreta como desviación de la norma imperante...". En Invernizzi, L. "Entre...". Op. Cit. p.35.

<sup>61</sup> Céspedes, D., y Norambuena, J. Op. Cit. p.74.

del "gran teatro del mundo". Nuevamente aparecen los sueños como reveladores de las identidades de ambos personajes. Mientras Lucía sueña que en el teatro es una niña, Equis sueña que va al teatro, y que es el único que queda en distinta posición que el resto de los demás, ya sea de espaldas o de costado. Otras veces sueña que no da con el lugar exacto, o que aparece en plena escena, como un actor, pero sin saberse el libreto. Este último, aparece como uno de los sueños más angustiantes de Equis; sin embargo, éste podría revelar que Equis no desea ser dominado por un libreto, sino ser él mismo, conducido por sus propias reglas; su angustia es porque no sabe como enfrentar esta situación en el sueño, pues aún no ha encontrado sus propias reglas.

Equis considera el teatro como un viaje sin traslado, para Lucía el teatro aparece en Londres luego de un imperceptible orificio en el condón. La cadena del condón, la del azar: cualquier accidente lleva al comienzo de una función de teatro, querámoslo o no. Sin embargo, Lucía se niega a que el azar vuelva a entrar en su vida:

***-No. Nunca más permitiré que el azar se deslice en una gota. Pero, ¿hay algo que yo pueda impedirle? La humillación no es sólo 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 propaga, se difunde, nos encadena. Jamás, jamás. (176).***

Lucía logra cautivar a Equis, y aparece en sus sueños, como el sujeto femenino buscado, el otro que le permitirá acceder al Paraíso perdido: "*Porque como en los sueños, Equis la miraba y se veía a sí mismo mirarla y de lejos miraba a los dos.*" (176-177). Sin embargo, Lucía agradeciéndole la ayuda, se marcha:

***Cuando bajaron del autobús, Lucía no quiso aceptar su compañía. Le dio la mano (una dulce mano larga y rubia, pálida), le agradeció la ayuda, le prometió que un día vendría a visitarlo. Que jamás, jamás. Equis la miró irse con expresión sombría. Nada sabemos de los seres que amamos, salvo la necesidad de su presencia. (177).***

Luego de este suceso con Lucía, Equis muestra un considerable cambio con respecto a su concepción sobre las mujeres; ya no las percibe como objetos, o animales, sino como seres humanos sometidas a un orden que ni siquiera les permite desahogar sus penas:

***Se metió en un bar, donde no había mujeres, y pidió una cerveza. ¿Qué hacían las mujeres cuando estaban tristes? ¿A qué lugares iban? ¿Dónde ventilaban su melancolía? Había pocos lugares públicos para las mujeres: seguramente debían consumir su estado de ánimo en soledad, junto a los trastos y la máquina de lavar (...). ¿Qué haría una mujer, con su tristeza? Había códigos y ritos para muchas cosas y un hombre triste entra a un bar, pide una cerveza, mira deslizarse las bolas plateadas de los bumpers, de soslayo encuentra su perfil en el espejo y hace como que conoce a ese intruso, a ese huésped del reflejo, es posible que termine la noche con cualquier mujer de la vida, eyaculando tristezas en otro culo, porque para eso tiene falo y paga, ¿dónde eyaculan las mujeres, en qué culo se descargan? ¿Adónde había ido Lucía? (177-178).***

Equis intenta encontrar a Lucía en diversos lugares de la ciudad, no la encuentra, y él se lo explica, porque "*...sólo en nuestra imaginación o en los sueños los seres que amamos*

*ocupan el lugar que les corresponde.*"(184). Mientras espera encontrarla, Equis sigue soñando con el sueño del enigma, el cual comienza a obsesionarlo.

Un día, Equis, entra a un comedor público a comer un almuerzo. Se sienta junto a una mujer pobre, madura, a quien habían golpeado brutalmente. Entablan una conversación sobre el menú del local, la cual se desarrolla al mismo tiempo que Equis piensa en el enigma del sueño.

La descripción de la mujer, hace suponer que se trata de una prostituta: en las manos varios anillos llamativos, pulseras, un escote exagerado, pantalón lila de raso, y zapatos negros muy altos y gastados.

La mujer sale junto con Equis, y le pregunta sin mayor entusiasmo: "*¿Vienes conmigo? (...) Tengo una habitación.*" (186). Equis, ante la posibilidad de concretar un encuentro sexual, -a diferencia de las anteriores ocasiones ya analizadas- responde que no. Ella insiste sin muchas ganas, diciéndole que no le costará nada. Pero Equis, nuevamente responde que no. Ante esta doble negativa, la mujer le dice:

***-Estoy en dificultades -declaró la mujer, al fin, hablando de manera entrecortada-. Sólo es necesario que nos vean subir...-estaba vencida, y no le importaba suplicar-. Hasta la habitación...-dejó la frase sacudirse en el aire como el escudo del herido. (186).***

Equis acompaña a la mujer, a su habitación. Ella se desviste con desgano, y se echa en la cama:

***-¿Vas a quedarte vestido? -preguntó ella, por fin, inquieta, sublevada. Él la miró firmemente a la cara. Después habló: -Hace mucho tiempo que no tengo una erección -declaró, con voz neutra-. Y no me importa. No voy a hablar de eso ahora ni en ningún otro momento. (...) -Por si te importa, te diré que encuentro en la impotencia una clase de armonía. No le importaba, la frase era oscura, pero la entendió. Incomprensiblemente, la entendió. Es más: se le ocurrió estar de acuerdo. -Igual voy a desvestirme -declaró Equis-, porque no hay ninguna razón para que no lo haga y porque en este cuarto hace mucho calor. (188).***

Claramente se puede ver el cambio ocurrido en Equis: al proponerle, la mujer, subir a su habitación, Equis se niega, y sólo sube al enterarse que ella esté en problemas. Luego, frente a la mujer desnuda, es capaz de reconocer su impotencia, es capaz de mostrarse tal cual es, sin las ataduras de una sexualidad impuesta, sin tratar de ser lo que no es.

Este acontecimiento es de gran importancia, pues le permite a Equis ir esclareciendo sus dudas con respecto al enigma del sueño:

***Bajó del cuarto con la sensación de que algo se había aclarado en su mente. No sabía bien por qué, pero le parecía estar más cerca de la resolución del sueño. (188-189).***

Frente a un local de espectáculos "porno-sexy", Equis reconoce en las fotos del cartel a Lucía. Entra al antro, y ve en un número de conjunto a Lucía, quien estaba vestida de varón, con chistera y pantalones anchos; aparece imitando a Marlene Dietrich:

***Y Lucía imitaba a Marlene y alguien (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 determinado a ser) era Dolores del Río...(191).***

Lucía junto al travesti, realizan su espectáculo pornográfico, ante los gritos y chillidos del público. Concluido este show, Equis busca el camerino esperando el encuentro con Lucía:

***Ella lo miró con fijeza por un instante. Luego dijo, firmemente: -Jamás. Jamás. Equis quedó de pie, junto a la puerta, con la penosa sensación de que las mujeres lo miraban sin curiosidad, sin sorpresa, como si fuera un objeto. Una mesa o un ropero junto a la puerta, obstaculizando el paso. (195).***

Nuevamente, se señala en la narración que los cabellos de Lucía no cubren el lóbulo; esto, porque es parte de la imagen del ser andrógino que comienza a percibir Equis en ella:

***Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, 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. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera. Como si dos pares de ojos lo miraran, cuatro labios murmuraran, dos magníficas cabezas lo envolvieran con su ritmo. La revelación era casi insoportable. (195).***

Equis le cuenta de su sueño, en donde el rey enamorado de su hija, propone una adivinanza a los pretendientes. La hija es Lucía, Equis es quien debe resolver el acertijo si quiere ser digno de la hija del rey:

***Ahora he encontrado la respuesta. Viéndote, la he sabido: tú has sido la comprobación que esperaba. Esta noche podré tener el sueño, y en él, inscribir la solución. Es curioso: la respuesta estaba en mí desde hace mucho tiempo, pero en el sueño no me animaba a pronunciarla. Porque seguramente es a la princesa a quien debo dársela primero, puesto que ella ha inspirado el enigma. De modo que si tú recibes la contestación adecuada, yo me habré liberado de la opresión y podré pronunciarla en el sueño. La respuesta es: su virilidad. (196).***

El último capítulo de la novela, termina con el sueño de Equis, en donde este anuncia la respuesta al enigma:

***Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo, animales extraños huyen por los cerros, "¡Su virilidad!", grita Equis, y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir. (197).***

La respuesta al enigma estaba dentro de él, la cual se le revelaba en el sueño, pero él no podía comprenderla, pues debía pasar por todo un proceso evolutivo para llegar a ella. A lo largo de la novela, vemos como progresivamente va cambiando Equis, y al ver el show de travestismo, logra comprender la revelación de sus sueños. Esto es en la medida en que en el travestismo, ve a los personajes actuar con su propio libreto, es decir, siendo lo que ellos desean ser, no lo que debieran ser, lo que les impone la sociedad ser.

Al ver vestida a Lucía de varón, Equis comprende en qué consiste la armonía que ha estado buscando: la abolición de los opuestos, la integración de lo masculino y lo femenino, sin ser ni lo uno ni lo otro, sino ambos.

Para superar el dualismo, Equis comprende que debe despojarse de su virilidad, y al despojarse de ella, le rinde a la mujer que ama el mayor homenaje. Esto, en la medida en que la virilidad representa todos los constructos patriarcales a los que se ve sometida la mujer; la virilidad es la que sitúa a la mujer como objeto sexual, la que la humilla, y no le permite realizarse plenamente como ser humano. Por esa razón, en el sueño el rey muere, pues al despojarse Equis de la virilidad, destruye el poder del sujeto masculino que impera y que somete a la mujer a la esclavitud. El despojarse de la virilidad, es dejar de instalarse como un sujeto machista, como un sujeto que sólo se relaciona con el otro en cuanto carnalidad<sup>62</sup>.

De esta manera, Equis alcanzaría una identidad sexual neutra, alejada de cargas semánticas culturales, en la medida que comprende que la armonía está en la disolución de los contrarios, en alcanzar la *coincidentia oppositorum*, que plantean las religiones de la India.

Por eso, si se aplica el mito del andrógino a la novela, se puede postular que el Paraíso perdido, es el estado andrógino; en la medida en que en lo divino, en lo trascendental, es donde están superados los contrarios. Así, el Tapiz de la Creación -en la medida en que aparece como el espacio donde convergen todos los fragmentos de la pluralidad, formando una unidad totalizadora, centrada- representa la armonía, en cuanto "*...supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es simbólica.*"(20). Faltan fragmentos del Tapiz, sin embargo, "*...aún habiendo desaparecido casi su mitad, es posible reconstruir el todo, si no en el muro de la catedral, sí en el bastidor de la mente. Allí se despliegan los metros que faltan, como fragmentos de una armonía cuyo sentido es la metáfora del universo.*" (21).

Es decir, si el Tapiz de la Creación aparece como metáfora de la disolución de los opuestos, y esto es sólo un simbolismo, se estaría diciendo que la androginia no es posible en la realidad, pues siempre existirán elementos que se opongan. De ahí que la androginia, aparezca como un ideal a alcanzar, como las partes que faltan del Tapiz, las cuales sólo se pueden reconstruir con la mente; es decir, en la imaginación.

Un ejemplo de esto, se ve en la conversación que mantiene Morris con una empleada de la editorial Albión:

***-Bueno, en fin, le diré -farfulló Morris-: Estoy completamente seguro de que mi obra es andrógina. (...) -No está bien que sea yo quien se lo sugiera, pero puede poner que su obra es de sexo masculino. Así por lo menos la examinarán. En algunos casos es preferible fingir... -Pero, ¿no estaré cometiendo una traición a la esencia profunda, a la verdadera naturaleza de la cosa, atribuyéndole un sexo que no tiene? -¡Bah! (...) Todo el mundo se atribuye un sexo, ¿no es cierto? Nos pasamos la vida afirmándolo. ¿Se da cuenta? Gastarla así. La vida entera procurando convencer a los demás y a nosotros mismos de que poseemos un sexo, con identidad propia, y de que lo usamos, lo mimamos, lo blandimos con***

<sup>62</sup> De ahí que para la prostituta golpeada, la impotencia aparezca como una armonía.

***propiedad. (129).***

Así, la ficción aparece como un espacio en donde es posible instalar la androginia, a pesar de que la realidad concreta le exigirá a la obra definirse con un sexo o género<sup>63</sup>, como a los seres humanos.

---

<sup>63</sup> Morris debe señalar a qué género pertenece su obra que quiere publicar: novela, cuento, poesía o ensayo. Ante esto, Morris explica que su obra integra todos los géneros, pero la mujer que lo atiende le exige que señale lo uno o lo otro. (127).



## CONCLUSIÓN

La novela hispanoamericana contemporánea surge a partir de la crisis que experimenta el ser humano, al ver que la conciencia humana se ve imposibilitada de percibir el mundo tal como es. Esto sucede en la medida en que la unicidad del mundo se ve rota, presentándose distintos tipos de experiencias, las que pueden tener diversas y nuevas interpretaciones.

Es así, como en la novela hispanoamericana contemporánea, aparece un narrador que no cuenta con un dominio total del mundo, sino que posee, desde su interioridad, un limitado conocimiento de la realidad que lo rodea.

De esta manera, adelantándose a la filosofía y a la ciencia, se perfila una nueva configuración de lo real; el mundo ya no se percibe de manera unívoca como en la novela moderna, sino que se vislumbra desde tres tipos de estéticas a través de sus distintas generaciones: la estética de la binariedad, la estética de la fragmentariedad, y la estética de la intersticialidad.

La nave de los locos, como se ha visto en el presente trabajo, se inserta en la estética de la fragmentariedad, la cual sitúa al ser humano como recolector de experiencias. La fragmentariedad supone al sujeto como el constructor de la noción de mundo, a través del registro de una experiencia que emerge a partir de múltiples experiencias de otros sujetos.

Dentro de la generación del 72, o del anti-Boom, La nave de los locos se presenta como novela fragmentaria, tanto de manera temática, como técnicamente. Esta novela

despliega constantes desplazamientos, producidos por una situación de descentramiento; la realidad aparece como la configuración de diversos discursos, diversas experiencias. Es decir, es posible percibir en ella un significado múltiple, en la medida en que juega con los distintos significantes; cada lector recopila los diferentes retazos, los amolda según su enciclopedia de mundo para así, estructurar su propia lectura.

Sus intertextualizaciones de carácter religioso son constantes, las cuales se ven tanto en la descripción del Tapiz de la Creación, como en las constantes alusiones a la expulsión del Paraíso, a Eva, o citas textuales de la Biblia.

El Neobarroco hispanoamericano -que remite al Barroco de los siglos XVI y XVII, y al Manierismo-, revela una crisis en la identidad del sujeto, producida por el progreso humano en el ámbito científico, tecnológico, y del pensamiento. Los adelantos en estas materias, inestabilizan al ser humano, en la medida en que el mundo, la realidad, aparece como desunificada; la lectura coherente del universo se rompe, dejando al sujeto humano en una realidad descentrada.

La nave de los locos se inserta dentro de este movimiento, en la medida en que muestra una visión fragmentada de la realidad: un sujeto que entra en crisis al ser expulsado del Paraíso; esto le provoca un descentramiento con la realidad, la cual, a su vez, se presenta como el espacio fragmentado, laberíntico, por el cual debe transitar este sujeto, buscando aquello que perdió.

Esto se presenta con recursos estéticos propios del Neobarroco: intertextualidades a modo de parodias, ironías o revelaciones (citas de la Biblia y La Ilíada), construcción de cuadros superpuestos, fragmentariedad discursiva mediante la mezcla de distintos géneros discursivos (descripción del Tapiz de la Creación, cartas, diario de a bordo, notas, etc.), representación del mundo y del universo a través de maquetas espaciales (barco, y Tapiz de la Creación).

Entendiendo el contexto en que se encuentra la novela, el lector puede dar cuenta de ella, comportándose de manera activa, en este caso, como un recolector de fragmentos discursivos, para así postular su propia lectura. De este modo, y consciente de que no se encuentran estudios sobre el tema del andrógino -sólo enunciaciones sobre la construcción de un sujeto neutro-, es como decidí, en este trabajo, adentrarme en el mito del ser andrógino; en la medida en que éste permite dar cuenta de una lectura coherente de la novela. "Lectura andrógina" que considero de real importancia para poder comprender el sentido de la novela, presente en sus distintos fragmentos e intersticios.

Para el desarrollo de esta interpretación, fue necesario comprender que la noción de sujeto, está unida al acto de comunicación, pues es en la productividad del lenguaje donde nos identificamos como personas, como "yo", o como "ego" según Benveniste. Esta identificación se da por contraste, es decir, la construcción del sujeto depende de la interacción que un yo tiene con un tú a través del lenguaje; ambos términos (*yo* y *tú*) no se conciben el uno sin el otro, pues son complementarios, y reversibles: el sujeto surge cuando como yo se relaciona con un tú.

De esta manera, es a través del lenguaje como cada sujeto se narra a sí mismo, narra a los demás, y a la sociedad. Esto es lo que llaman Golishian y Anderson, el *self* como narrador: el sujeto se va co-creando a través de los diálogos que mantiene con los

---

demás sujetos, y con el medio que lo rodea. A esta dependencia del mundo externo, es lo que Morin llama la auto-eco-organización: el ser humano, toma la organización de la realidad que habita para organizar su propio comportamiento; de ahí la idea de que los individuos producen la sociedad, la que a su vez produce a los individuos. La interacción con las narraciones de otros y con el medio que lo rodea, van variando, reflejando un sujeto cambiante, inestable, permanentemente en desarrollo. Sólo en su relación con el otro por medio del lenguaje, el ser humano puede encontrar su identidad múltiple de sujeto.

Mircea Eliade, con respecto al mito del andrógino, habla de la *coincidentia oppositorum*, la cual está presente en mitos, ritos y teorías tradicionales; y sirve para designar la unión de los contrarios, y el misterio de la divinidad. Es decir, la *coincidentia oppositorum* define a la perfección divina, en la medida en que ésta supera al bien y al mal, conteniendo a los dos, pero a su vez anulándolos en sí misma.

Es así, como el misterio del mal, en la divinidad, ha atraído profundamente al ser humano; lo cual se vislumbra en los innumerables mitos y leyendas que muestran la estrecha relación entre Dios y Satán. Ejemplos de esto se ven en el zervanismo iranio, el folclore religioso del sudoeste europeo, y en especial las religiones y tradiciones del espíritu indio; estas últimas muestran una obsesión por explicar el ser unitario presente en la divinidad.

De esta manera, la mitología y religión védica de la India, muestra a dioses y demonios irreconciliables, pero que antes de la creación mantuvieron una entrañable relación; o también a dioses terribles, que luego pueden mostrarse bondadosos.

Es así como "lo malo", el aspecto negativo de la realidad, aparece en la espiritualidad india como un complemento, como un elemento fundamental para la constitución de la divinidad. De este modo explican la realidad: los contrarios se reabsorben, y las oposiciones se anulan, para alcanzar un principio único.

Pero esta visión sólo se puede dar en lo trascendental, en la divinidad, pues el sujeto humano está constantemente obligado a seguir el bien, y a luchar contra el mal en su realidad concreta. Es sólo en ésta donde existirían los opuestos bien y mal, de ahí que el *leit motiv* del espíritu indio sea superar la dualidad, los contrarios; anular los opuestos, reuniendo lo que fue dividido, para lograr restablecer la unidad primordial.

De este modo, la divinidad aparece como bisexual, como el modelo y principio de toda existencia, según la espiritualidad india. Así, la bisexualidad universal, o el sujeto andrógino, aparece como el ser perfecto por excelencia, pues porta en sí mismo la *coincidentia oppositorum*, llegando a presentarse como la imagen humana completa que refleja la imagen divina original.

Como modelos ejemplares para el comportamiento humano, aparecen los ritos y mitos en las culturas ya citadas, como reflejo del deseo de recuperar la unidad perdida a través de la anulación de los contrarios, para ascender a la realidad única.

Teniendo claro las ideas sobre la construcción del sujeto, y la teoría del mito del andrógino, es posible hacer una lectura coherente de La nave de los locos aplicando este mito desde la noción del sujeto.

Así, la primera propuesta de unión de los contrarios en la novela, surge en el primer capítulo, cuando a Equis se le asigna en el sueño la tarea de nombrar el mundo, de distinguir lo significativo de lo insignificante. Pero, necesita de la presencia femenina para llegar a tener una comprensión integradora de la realidad, pues es "Ella" quien le permite percibir lo que él ha considerado insignificante, como significativo.

Esta revelación del sueño, Equis no logra comprenderla pues habita en un sistema patriarcal bivalente, donde todo ha sido nombrado por el hombre, y organizado a través de pares contrarios: el hombre lo positivo, lo superior, y la mujer lo negativo, lo inferior.

De esta manera -al igual que en los mitos y religiones antes citadas-, la realidad en que habita Equis, aparece como el espacio concreto que no le permite trascender a un estado donde los polos se anulen; por lo cual, es el Paraíso perdido el que aparece como lugar en donde se posibilita la unión de los contrarios, es decir, el espacio donde se da el ideal del andrógino, por ser un espacio trascendente, en el que ni lo femenino ni lo masculino se sobreponen al otro.

Equis, como sujeto lanzado a la nada, en su trayecto irá en busca de lo que ha perdido, es decir, en busca del otro, de la neutralidad, pero de manera inconsciente; sin embargo, sospechando siempre de lo que le tratan de decir sus propios sueños, los cuales le entregan revelaciones que él no comprende. El primer paso de Equis hacia una sexualidad neutra, es el abandono de su nombre original, en la medida que está cargado de cargas semánticas impuestas que no lo identifican; Equis no puede volver a ser el mismo sujeto que era antes de interactuar con un sujeto femenino, antes que la paja quedara mezclada con el grano, antes de que su lengua quedara mezclada con la del sujeto femenino. De esta manera, es como adopta el nombre "Equis", librándose de lo que le impone ser su propio nombre, en la medida en que "X" remite a una neutralidad, a una incógnita, a una indefinición genérica.

Como proceso para lograr encontrar lo perdido, Equis tendrá que despojarse de la concepción cosificadora que tiene de la mujer, heredada del sistema patriarcal, a través de las experiencias que va viviendo con distintos sujetos femeninos. En un comienzo sitúa a la mujer como un animal, como un simple objeto sexual; su propia sexualidad la centra en el instinto, en el goce. Esta visión cosificadora de la mujer, se ve en sus encuentros con la Bella Pasajera, Julie Christie, y su primer encuentro con Graciela. Esto de a poco va cambiando, y ya en su encuentro con la vieja dama, Equis no la verá como un animal, sino como un ángel caído, como una madre. Es con Graciela, con quien comienza a entrar en una etapa transición con respecto a su relación con las mujeres, pues es ella, con su particular personalidad, quien comienza a abrirle los ojos frente a este tema, y se transforma en su compañera -no acompañante- de viaje. Desde el momento en que conoce a Graciela, Equis inicia todo un proceso, el cual le permitirá visualizar a la mujer como su semejante, como un ser humano que ha sufrido constantes injusticias y humillaciones a lo largo de la historia.

Esta transición que comienza a manifestarse en Equis, queda reflejada en sus sueños, en especial en el que trata sobre el enigma que debe resolver: "*¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?*". (163). Este sueño, ocurre paralelamente mientras Equis conoce a Lucía, mujer que lo cautivaré,



---

y que le hará encontrar, finalmente, la respuesta al enigma. Lucía logra conmoverlo, y Equis es capaz de exponer su puesto de trabajo, con tal de ayudarla a que tome el bus que la llevará a abortar a Londres.

En el diálogo que mantiene Equis con Lucía, ambos comentan sus sueños, en donde se ven en un teatro. Llama la atención que Equis se vea a sí mismo en pleno escenario, y sin libreto. Es decir, la revelación del sueño mostraría como, en el fondo, Equis no desea ser dominado por un libreto, sino ser él mismo, regirse por su propio libreto, el cual aún no encuentra; de ahí la angustia que sentiría en el sueño.

La descripción de Lucía remite claramente a la descripción de Percival, lo cual se explica en la medida en que ambos personajes aparecen como sujetos andróginos. Podría decirse que Percival aparece como andrógino en cuanto "presencia", al integrar en sí mismo, la sabiduría de un caballero del Santo Grial, junto con su belleza y niñez; es decir, representa un orden centrado y armonioso. Su dominio del lenguaje, su concepción de la mujer como un semejante del hombre, su físico que remite a un efebo, lo perfilan como sujeto andrógino; Morris se enamora de Percival, como un griego de un efebo; encuentra el equilibrio, como Adán encuentra en Eva a su semejante.

Antes de que Equis encuentre en Lucía al sujeto andrógino, y con eso descifre el enigma, tiene otro importante encuentro con una prostituta. Es con ella, que Equis es capaz de mostrarse tal cual es, con su impotencia a cuesta, sin tratar de imponerse ser lo que no es. Con este suceso, Equis siente que sus dudas relativas al enigma del sueño se van disipando.

Lucía representa el sujeto femenino buscado por Equis, quien le permitirá acceder al Paraíso perdido, en la medida en que aparece como sujeto andrógino, ya sea por "ausencia" y por "presencia": Lucía al decidir no acostarse jamás con un hombre, simbolizaría un ser andrógino por "ausencia", puesto que estaría anulando su femineidad, constituyéndose, así, como sujeto neutro sexualmente. Sin embargo, al travestirse lo sería por "presencia", ya que abarcaría en sí misma lo femenino, y lo masculino.

El travestismo aparece como símbolo de la androginia, y es en él, donde Equis encuentra la respuesta al enigma de su sueño: el mayor tributo que puede entregarle a la mujer que ama es su virilidad. Es decir, deshacerse de la virilidad, en cuanto ésta aparece como el poder que abusa del sujeto femenino, no dejándolo realizarse de manera plena; y en la medida en que significa para Equis, una sexualidad impuesta, que no representa su identidad sexual. En el sueño el rey muere, es decir, muere el poder masculino que esclaviza a la mujer. Por lo tanto, Equis aparecería como un sujeto andrógino por "ausencia", en cuanto abolición de los contrarios; es decir, como su nombre lo remite, como un sujeto neutro.

Este ideal del andrógino, propio de lo trascendente, del Paraíso, no sería posible de realizar de manera concreta en la realidad, en la medida en que sería imposible que un sujeto humano integrara los dos contrarios<sup>64</sup>. Por eso, esta androginia que la novela propone sería simbólica, lo que se ejemplifica con el Tapiz de la Creación, el cual representa el espacio integrador, unificador de lo fragmentario, el espacio armónico

---

<sup>64</sup> Con la excepción de los casos hermafroditas.

donde siempre se querría permanecer. Sin embargo, este Tapiz está incompleto, por lo cual hay que recurrir a la imaginación para completarlo. Con la androginia ocurriría lo mismo, en la medida en que sólo puede darse en la divinidad, o en la ficción, como es el caso de la novela de Morris.

De esta manera, realizar una lectura "andrógina" de la novela puede resultar bastante pertinente, en la medida en que se cumplen varias características del mito del andrógino, de manera clave, para darle todo un sentido a la novela. Por otra parte, es evidente la crítica que hace La nave de los locos a la obsesión de las personas por atribuirse un sexo, y demostrárselo a los demás, debido a la presión que ejerce la sociedad patriarcal binaria; lo cual lleva a las personas a no ser quienes realmente quieren ser, sino quienes deben ser, trayendo como consecuencia una inestabilidad en el ser humano, ya analizada a lo largo de este trabajo.

# BIBLIOGRAFÍA

## Principal

Peri Rossi, Cristina. La nave de los locos. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984.

## Secundaria

## Sobre la autora

---

Arróspide, Amparo. "Cristina Peri Rossi: El puente hacia lo otro". En:  
<http://www.elcritico.es/consulta.php?id=52&inicio=50&verSec=0>

"Cristina Peri Rossi" En: [http://www.angelfire.com/art/safolesbos/cristina\\_peri\\_rossi.html](http://www.angelfire.com/art/safolesbos/cristina_peri_rossi.html)

## Sobre la obra

---

Céspedes, D., y Norambuena, J. *La nave de los locos: 'Pérdida de la Identidad que afecta al sujeto equis y su travesía'*. Tesina de pregrado, Universidad de Chile, 2000.

Invernizzi, Lucía. "Entre el tapiz de la expulsión y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 30, 1987.

Valenzuela, D. *El Tapiz de la Des-creación: dilucidación de los mundo creados en La nave de los locos: despejamiento de la "Equis" y pérdida del paraíso: mortalidad, expulsión y lenguaje*. Tesina de pregrado, Universidad de Chile, 2002.

## Sobre literatura hispanoamericana actual

---

Aguilera, Francisco. "El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales". En *Revista de Humanidades*, n° 7, 2000.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ed. Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.

Solotarevsky, Myrna. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación". En *Revista Hispamérica*, n°75, 1996.

## Sobre Barroco y Neobarroco

---

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Ed. Paidós, Barcelona, 1989.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1983.

Martínez, Luz Ángela. "El mito-máscara en la obra de Severo Sarduy". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 54, Santiago, 1999.

## Sobre la noción de sujeto

---

Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística General*. Tomo I. Siglo veintiuno editores, México, 1974.

Goolishian, H. y Anderson, H. "Narrativa y *Self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia". En: Fried Schnitman, Dora. comp. *Nuevos Paradigmas: cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

Krysinski, Wladimir. " 'Subjectum comparationis': Las incidencias del sujeto en el discurso". En: Angenot, M. et Al. Comp. *Teoría literaria*. Siglo veintiuno editores, Madrid, 1993.

---

Morin, Edgar. "La noción de sujeto". En: Fried Schnitman, Dora. comp. Nuevos Paradigmas: cultura y subjetividad. Buenos Aires: Paidós, 1995.

### **Sobre erotismo y sexualidad**

---

Cantarella, Eva. Según Natura: la bisexualidad en el mundo antiguo. Ed. Akal, Madrid, 1991.

Castillo, Miguel. Tesis de Magíster: "Erotismo como tema de primera fundación y programa de encuentro en la poética de Octavio Paz". Universidad de Chile, Santiago, 1991.

Eliade, Mircea. Mefistófeles y el andrógino. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

### **Sobre género y cultura**

---

Irigaray, Luce. Ser dos. Ed. Paidós, Bs. Aires, 1998.

Mayobre, Purificación. "Decir el mundo en femenino" En: Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía. Ed. Universidad de La Coruña de Publicaciones. La Coruña, España, 2001. Encontrado en: <http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicedearticulos.htm>

### **Complementaria**

---

Peri Rossi, Cristina. El museo de los esfuerzos inútiles. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.

----- La tarde del dinosaurio. Ed. Grijalbo, Barcelona, 1988.

----- Solitario de amor. Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1985.