



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA DESMITIFICACIÓN DEL TÓPICO DEL AMOR
EN *LA NAVE DE LOS LOCOS*

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con mención en Literatura

CONSTANZA RICHARDS VARAS

Profesor Guía
Cristian Cisternas Ampuero

SANTIAGO DE CHILE

2014

A mi padre, por su último viaje.

Y a todos los que con paciencia y amor han permanecido,

también a los que se han ido.

ÍNDICE

I-	INTRODUCCIÓN	5
II-	LA DESMITIFICACIÓN DE LA TRADICIÓN	10
III-	<i>LA NAVE DE LOS LOCOS</i> , UNA NOVELA DE AMOR	16
IV-	EQUIS Y EL ENCUENTRO CON EL <i>OTRO</i> 20	
	IV.1. LA BELLA PASAJERA, EL JUEGO DE AJEDREZ20	
	IV.2. EL ÁNGEL CAÍDO, LA EMBRIAGUEZ DE EQUIS	23
	IV.3. GRACIELA Y EL FIN DE LA ENSOÑACIÓN	28
	IV.4. LA AUSENCIA DE LUCÍA	35
V-	LA ANDROGINIA Y LA RESPUESTA AL ENIGMA	41
	V.1. MUJER DE LA VIDA: ¿QUÉ HARÍA UNA MUJER CON SU TRISTEZA?	42
	V.2. LUCÍA: <i>NADA SABEMOS DE LOS SERES QUE AMAMOS, SALVO LA NECESIDAD DE SU PRESENCIA</i>	44
VI-	CONCLUSIONES	52
VII-	BIBLIOGRAFÍA	56

"¿Loco? ¡Ojalá! ¡Ojalá me volviera loco! Eso sería lo más maravilloso. El único orden que existe en la vida y el universo es la injusticia y el desorden, y por eso la locura es el único medio de integrarse a la verdad. Ojalá me volviera loco para así no tener que abordar directamente, claramente, a la luz plena y con toda conciencia, el problema de la muerte y de la extinción. ¡Qué maravillosa manera de escamotearse de la necesidad de mirar de frente..., eso..., eso! ¡Y qué misticismo perfecto de la locura, qué don de vivir la verdad!"

(José Donoso – *Coronación*).

INTRODUCCIÓN

La figura de Cristina Peri Rossi¹ se inserta en un período contemporáneo de la literatura hispanoamericana, que surge como consecuencia de una profunda inestabilidad en el mundo. Es precisamente la inconsistencia ante la que los sujetos se enfrentan, la que termina por delatar la incapacidad de ellos mismos, de percibir – y narrar – el mundo tal como es.

Ya no hay certezas totales, ni verdades absolutas, y en base a esa aparente precariedad surge una nueva forma de “configuración de lo real”, que ya no impone al sujeto la tarea de referir la realidad tal como es. En cuanto a la literatura, el narrador contemporáneo no tiene por qué saberlo todo, ni relatarlo todo como lo hacía el narrador de la novela moderna. El realismo ha quedado atrás. Ya no hay sólo *una* visión que retratar, sino que se instala la multiplicidad en el mundo real – y también en el mundo narrado –.

Siguiendo esta misma línea, Cristina Valdivia, señala que después de la novela moderna, el mundo ya no es percibido de manera unívoca e incluso se postula la existencia de “tres tipos de estéticas” presentes en las generaciones literarias: la estética de la binariedad (generaciones 27’, 47’ y 57’), la estética de la fragmentariedad (72’), y la estética de la intersticialidad (87’). Peri Rossi se inscribe en la estética de la

¹Cristina Peri- Rossi es una escritora uruguaya nacida en Montevideo en noviembre 12 de 1941. Estudió biología, pero se licenció en literatura comparada, posteriormente ejercería como profesora de literatura. Su primer libro *Viviendo* fue publicado en 1963, por el cual recibió varios premios en Uruguay, pero su obra fue prohibida en ese mismo país que la había premiado, la razón: la dictadura imperante desde 1973 hasta 1985. Su labor escritural se ha ocupado de varios géneros, siendo los más reconocidos la novela y la poesía. Ha luchado contra las dictaduras, ha estado a favor del feminismo y los derechos de los homosexuales, algunas de estas batallas aparecen retratadas constantemente en sus obras.

fragmentariedad, que a la vez coincide con el esquema generacional de Cedomil Goic, el cual ubica a la uruguaya en la generación del 72’.

Por lo ya dicho, en la labor escritural de la autora se evidencia una variación con respecto al sistema literario anterior, a los que también se refiere Goic – naturalismo, realismo, irrealismo – . La literatura se desliga, ahora, de la idea de ser una “literatura de un continente” y se convierte en algo más lúdico y desenvuelto. Hay más apertura a lo fantástico, a lo irónico y a lo paródico, mecanismos literarios que reconocemos como la cobertura de todo este nuevo periodo de la literatura, que si bien establece constantes e infinitas conexiones con la literatura anterior, sus temáticas evidencian un cambio de visión. Se declara una nueva forma de hacer literatura, una literatura *otra*.

Volvamos a la “estética de la fragmentariedad”. Ésta nos propone la existencia de un sujeto contemporáneo capaz de recolectar experiencias ajenas, que provocan la configuración de una experiencia propia, a partir de esa heterogeneidad experiencial ante la cual el recolector se posiciona, superando así los determinismos reconocidos por autores de generaciones anteriores: la cultura, la política, la naturaleza, etc. En relación con esto mismo, Isabel Quintana señala lo siguiente: “En el del coleccionista, por el contrario, se intenta establecer un vínculo diferenciado con su objeto pero buscando en él el redescubrimiento de una cierta comunidad originaria que en el proceso de mercantilización se ha perdido.” (43).

Este sujeto recolector es también un coleccionista de experiencias *otras*, porque sólo bajo la lógica de la acumulación, logra concebir su experiencia personal, y a la vez comprender sus propias carencias.

Se empieza a dibujar, ante nuestros ojos, el protagonista de la novela que pretendemos estudiar, Equis. La indagación que nos disponemos a realizar respecto a *La nave de los locos* (1984), se estructura en base a una pregunta inicial: ¿cómo se nos muestran las relaciones de carácter “amoroso”, establecidas entre hombres y mujeres, en la contemporaneidad literaria?, y a una hipótesis: la relaciones y amorosas, y por tanto el amor, se encuentran invertidos, para ser precisos, desmitificados. Creemos que esta cuestión, en un primer momento, podría ser considerada una problemática más bien de origen antropológico o social, por ello aclaramos que todo lo que será estudiado y analizado a lo largo de este escrito, se hará siempre considerando aquellas representaciones sociales y culturales como elementos ya ficcionalizados por la narración literaria, y procesados textual y estéticamente por nosotros, los lectores: la imagen de mundo desmitificadora de lo real-referencial-histórico, propia de la generación del 72’.

El mundo ficcional, desplegado en la novela, muestra una realidad formada por múltiples discursos y experiencias. “La novela exhibe la configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas; juega con los significantes, lo que no permite vislumbrar un significado único, causando así el efecto de indeterminación, inestabilidad. De esta manera, el lector recopila los diferentes retazos, los amolda según su enciclopedia de mundo para así, estructurar su propia lectura de la realidad.” (Valdivia, 1-2).

Proponemos que Equis, el protagonista de *La nave de los locos*, no es el mismo personaje a lo largo de la obra. En él percibimos un cambio, una evolución, una metamorfosis, pero esto no depende sólo de él, sino también – y por sobre todo – de las relaciones que establecerá con *otro* – he aquí su carácter de recolector –. Dicho esto, nos

interesa analizar de qué manera las figuras femeninas presentes en el relato, otorgan a Equis la oportunidad de *ser otro* – o volver a ser el que alguna vez fue –. Son precisamente esas *otras*, desde distintos lugares, las que contribuyen en el proceso de desentrañamiento que sufre Equis, que ya desde el inicio de la novela se nos anuncia: “Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir”.

Esta última cita de la novela cobra mayor importancia llegado el momento de señalar la vertiente secundaria que nos disponemos a estudiar: la androginia². Para este apartado recurriremos al filósofo rumano Mircea Eliade, con su obra *Mesfitófeles y el andrógino*(2001). Eliade plantea que la androginia habría sido en un tiempo pasado “la fórmula por excelencia de la totalidad”. Nos centraremos en el último de los episodios – o viajes –*El viaje, XXI: El enigma*, ya que consideramos a este como un punto culminante, no sólo de la novela en general, o de los varios viajes, sino también de los motivos y tópicos imperantes en el escrito.

La novela de Cristina Peri-Rossi podríamos considerarla, simplemente, como una novela de viaje. Está dividida en capítulos que responden a un número de viajes en particular, constituyendo veintiuna secciones - ¿veintiún viajes? - Pero ese viaje o esos viajes tienen un fin último que sólo le será revelado a Equis, e incluso a nosotros, casi llegando al final de la obra, cuando el protagonista encuentra la respuesta al enigma que le ha sido planteado en sueños.

² DRAE (Diccionario de la Real academia española de la lengua) define el andrógino así: “dicho de una persona: cuyos rasgos externos no se corresponden definitivamente con los propios de su sexo”. La androgia es, entonces, “La cualidad de andrógino”. Sobre esto Julia Kristeva plantea que el andrógino, desde la antigüedad grecorromana, ha sido definido el tercer género después del macho y la hembra, “una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino” (*Historias de amor*, 59).

Los lugares que Equis recorre le permiten conocer a distintas personas. Nuestro interés radica, como ya se ha dicho, en las mujeres que conoce en esetrayecto que parece ser eterno. Mujeres que también están en constante viaje. Mujeres que contribuyen, de una u otra manera, a que el enigma final sea resuelto.

La nave de los locos es una novela de viajes, pero es también una novela de amor, que nos muestra a través de *esos* viajes que emprende Equis, una nueva forma de percibir y experimentar el amor, cuestión que se conecta directamente con el encuentro con el *otro*.

“A través del amor, el deseo, el género y la memoria se articularán nuevas relaciones como formas diversas de la experiencia en las que el sujeto se va constantemente redefiniendo y produciendo, al mismo tiempo, un reacomodamiento general en el nivel de las significaciones.” (Quintana, 41).

En una primera lectura de la novela, podemos percibir el carácter fragmentario que ésta posee, pero no debemos olvidarnos que nada en éstas llamadas “novelas contemporáneas”, ha sido puesto al azar. De hecho, es esa misma fragmentariedad la que nos deja ver las nuevas maneras de hacer literatura, las nuevas formas de ver al mundo. El intento por visualizarlas ha sido nuestra primera motivación.

LA DESMITIFICACIÓN DE LA TRADICIÓN

Como ya hemos dicho, Cedomil Goic propone la existencia de la generación del 72', formada por escritores nacidos desde 1935 a 1949. Cuando Goic publica la *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* (1973), estos novísimos, como él les llama, están en plena producción literaria. El más destacado para él resulta ser el peruano Mario Vargas Llosa (1936), de quien Goic alaba el “dominio de varios modos narrativos en novelas de múltiple narración.”(53). Ejercicio que también constatamos en la labor escritural de Peri Rossi, pero de ella es otro elemento el que nos interesa explicitar en este apartado: la particular relación que se establece entre sus obras y la tradición literaria.

No resulta fácil definir – al menos no en un primer acercamiento – la nueva manera a través de la cual, la literatura de Peri Rossi pretende vincularse con las formas tradicionalistas presentes por siglos en el imaginario literario occidental. Respecto a esto, Isabel Quintana señala que, no sólo se trata de recuperar experiencias pasadas, sino también de recrearlas, a lo que añade:

“pero esto supone una determinada relación, siempre tensa, con respecto a la tradición, y, al mismo tiempo, una proyección hacia el mundo objetual. En fin, una práctica intersubjetiva *creativa* que sitúa al “Yo” y su “mundo” de acuerdo con los modos de referencia hacia el pasado y hacia los demás” (15).

Planteamos en este punto el concepto de desmitificación como el mecanismo, a través del cual, la uruguaya construye los mundos ficcionales que estructuran sus relatos, al igual que sus personajes que, en algunos casos, tienen nombres que nos hacen evocar la

tradición con la que Peri Rossi sostiene una relación tensa y, a la vez, tan fructífera: Percival (*La nave los locos*) y Ariadna (*Los juegos*), entre otros.

Respecto al concepto de desmitificación³, su utilización tiene directa relación con nuestra hipótesis, que ha sido evocada en la introducción. En la novela trabajada hay, desde nuestra lectura, una inversión de ciertos tópicos⁴ imperantes en la producción literaria tradicional de Occidente. Esta elucubración se basa en lo siguiente.

La desmitificación puede ser entendida como la acción de quitarle la forma mítica a algo, con el fin de hacerlo real y comprensible. Pero esto implica hallar un sentido nuevo a ese mito que se pretende dismantelar, ya sea ironizándolo, alegorizándolo y/o parodiándolo.

Ahora bien, Luis Martínez-Falero, en su escrito titulado *Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad y reescritura*(2013), plantea que la función primera del mito ha sido, desde tiempos remotos, la configuración de los pensamientos de las sociedades, puesto que nosotros, partícipes de esos grupos sociales, logramos comprender nuestra propia naturaleza a través de la visualización de los arquetipos edificados por esos mitos. Pero esta función puede dejar de efectuarse por causas múltiples, ya sean variaciones en las concepciones de los sujetos o extenuación del mito, lo que traería como consecuencia que el mito fuese sustituido o que incluso dejase de existir.

Estos mitos culturales generados, a su vez, por la misma sociedad, son de dos tipos: mitos de carácter religioso: etno-religioso y mitos literarios, éstos últimos tienen como característica principal que forman parte del imaginario de una determinada sociedad,

³ DRAE (Diccionario de la Real academia española de la lengua), define “desmitificación” así: “Acción y efecto de desmitificar”. “Desmitificar: Disminuir o privar de atributos míticos u otros semejantes. Normalizar, rebajar, vulgarizar”.

⁴ Trabajaremos con la noción de “tópica” propuesta por Robert Curtius, será explicitada más adelante.

insertándose en el “inconsciente colectivo” que constituye – y probablemente diferencia de otras – a esa comunidad. Así se configura el corpus literario de esa tradición, pero no debemos olvidar que el mito va mutando a lo largo de la historia.

Los mitos aparecen periódicamente en la literatura con el carácter de “actante comparativo”, en tanto cada época de creación artístico-literaria tiene sus propias estructuras y visiones, cuestiones que influyen directamente a la hora de efectuar la reescritura de un mito, tarea que implica procesos de intertextualidad y desmitificación. Dentro de este último se distinguen dos tipos: la desmitificación no intencional y la intencional. La no-intencional está constituida por tres fases, la tercera de ellas hacereferencia a lo siguiente:

“la inclusión de la cita referencial en la literatura satírica (...) Este hecho suele ir acompañado de la parodia, en la que se recoge la lectura de la fábula mitológica establecida por los moralistas cristianos, quienes rechazan los arquetipos clásicos y se ocupan en demostrar lo absurdo o inmoral de sus acciones. Otra vía es la alegorización convirtiendo los arquetipos clásicos en modelos cristianos. En ambos casos la desmitificación concluye con la automatización y agotamiento del mito como actante literario” (Martínez-Falero, 490).

Cuestiones todas que señalan la inauguración de procedimientos creativos en la literatura contemporánea, donde vemos la desmitificación de elementos como los tópicos literarios, uno de los cuales este estudio pretende indagar: el amor.

Finalmente señalamos, refiriéndonos aún a Martínez-Falero, que la inserción de los mitos en los nuevos discursos tiene una función formativa y una función semántica, “tanto

en la modificación del texto de origen como en la adquisición de nuevas significaciones de ese texto, para construir o complementar la significación de esa nueva obra literaria en la que se integra” (492).

Por esto, proponemos que nuestra investigación se centrará – al menos en los dos primeros encuentros de Equis – en la desmitificación del tópico amoroso del “amor cortés”, concepción del amor cuyo origen se remonta a la Edad Media.

Para ser más precisos, su aparición se habría dado en el siglo XII, en Francia. Para el medievalista Georges Duby, aquello que surgió como el *fine amour* (amor sublime), y que luego pasó a ser designado como “amor cortés”, es una “forma de conjunción sentimental y corporal entre dos individuos de sexo diferente” (319). El modelo tiene como protagonista a una dama que es jerárquicamente superior al joven soltero que posa los ojos en ella, muchacho que a través de la creación de poemas y melodías trovadorescas lucha incansablemente por obtener el corazón de esa mujer que se encuentra tan lejos de él. Hay entre ellos una lejanía inquebrantable; no sólo ella es superior a él socialmente, sino que está casada, probablemente con el señor del enamorado. Ella es, entonces, su *domina* (su señora).

Nuestra elección de esta concepción del amor por sobre otras se justifica por lo percibido en una primera lectura de la obra de Peri Rossi, y en la inversión de roles que – creemos - existe entre los personajes; si en el amor cortés era el hombre quien – más que seducir – debía encantar a la dama, en algunos de los episodios de la novela es ella, quien ya no representa a esa dama medieval, la que lo seduce – más que encantarlo -. Ese él es Equis, el protagonista de *La nave de los locos*.

Pero no sólo eso, desde nuestra mirada, la novela de Peri Rossimantiene un diálogo innegable con la época medieval. Más allá de la multiplicidad de intertextos que Peri-Rossi nos presenta, percibimos en este diálogo algunos asuntos fundamentales que estructuran la obra. Aquí sólo mencionaremos dos elementos intertextuales que nos parecen evidentes.

En primer lugar nos referimos ala obra pictórica del artista flamenco conocido como El Bosco⁵, cuyo nombre es el mismo que el de novela de Peri-Rossi – claramente no es una coincidencia, nada en la uruguayana parece ser una –; en segundo lugar tenemos el “tapiz de la creación”⁶, creación artística que aparece como sustento material de la novela.

Ahora bien, también nos referiremos a concepciones amorosas planteadas llegado ya el siglo XX. Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso* (1977) dedica un apartado al ausente – es precisamente esa ausencia la que nos hizo esbozar este trabajo por vez primera – “AUSENCIA. Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado – sean cuales fueran la causa y la duración – y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono”. (45) La ausencia *de* Equis. La ausencia *en* Equis. La ausencia con la que todos cargamos. Constructo del que todos somos parte – y del

⁵ “La nave los locos” (1503-1504), es un cuadro del artista flamenco Hieronimus Bosch, más conocido como El Bosco. En la actualidad se encuentra en el Museo de Louvre, en París. La identificación de ambos títulos – el de la novela de Peri Rossi y el de ésta obra pictórica – ha sido desarrollado por Lucía Invernizzi en su texto *Entre el tapiz de la expulsión del Paraíso y el tapiz de la creación* (1987). Ella señala que ésta obra sería la versión pictórica de lo señalado por Sebastián Brand, en una novela con el mismo título. “En el cuadro, la barca a la deriva tripulada por borrachos, el bufón, un novicio goliardo cantando, una monja que toca el laúd mientras desde el mástil, que es un árbol de mayo, espía el diablo y un cráneo pende desde el palo, representa la sociedad europea en su trastorno, dominada por el vicio y la maldad y sin conciencia de su trágica condición”. (Invernizzi, 33)

⁶ “El tapiz de la creación” (siglo XI), es una magnífica pieza artística cuyo nombre consigna lo que en la obra se puede contemplar. Se trata de un relato visual acerca Creación del universo dirigida por Dios. Se encuentra custodiado en el Museo Capítular de la catedral de Gerona, y está incompleto, característica que justifica su inclusión en la novela. Una nota a pie de página en *La nave de los locos* de Peri Rossi, consigna lo siguiente: “el de la creación es mucho más austero, corresponde a esa religiosidad medieval capaz de construir un mundo perfectamente concéntrico y ordenado. Pero cualquier armonía supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es casi siempre simbólica”. (Peri Rossi, 20)

que, también, estamos ausentes—. Pero además nos dice que ha escrito el texto casi por una necesidad, que se sustenta en que para él “el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*” (11). Muchos podrán hablarlo, pero ¿quién lo sostiene realmente? El discurso amoroso está a la deriva, igual que Equis.

Por otro lado, nos interesa la noción del *Otro* que plantea Julia Kristeva en *Historias de amor* (1987). Si bien la obra de Kristeva nos parece importantísima, sabemos también que escapa hacia muchos lugares que en este estudio no tienen cabida. Nos limitaremos, entonces, a la idea del amor desplazado hacia una persona otra, distinta a nosotros mismos, cuya presencia nos hace amarnos, amarlo – o amarla – En conclusión, ese *Otro* nos hacer ser.

Volviendo a lo inicial, trabajaremos la desmitificación entendiéndola como una operación de abertura/apertura, en tanto genera una nueva forma en la que tiene lugar la alteración de roles ya antes mencionada; se desmitifica el juego y sus reglas – con juego nos estamos refiriendo a las concepciones del amor con las que trabajaremos –. La paradoja es que el juego amoroso sigue vigente, pero se presenta y se efectúa de una manera distinta. Es precisamente el dismantelar esas nuevas maneras lo que pretendemos realizar en los siguientes apartados.

LA NAVE DE LOS LOCOS, UNA NOVELA DE AMOR

Resulta interesante el intento por determinar qué tipo de novela es *La nave de los locos*. En primera instancia podríamos decir que se trata de una novela de viajes; nos muestra a un sujeto, Equis, recorriendo distintos lugares, en vagabundeo constante. Sobre un barco, en el pueblo de Dios, en un tranvía, y no sólo él viaja, sino que todos los personajes con los que se encuentra a lo largo de su travesía, también están en permanente – y quizá eterno – viaje.

La nave de los locos es una novela de viajes, pero no se limita a eso, ni tampoco a la noción de viaje tradicional. En la contratapa de la obra se señala “...sucesivas estampas engarzadas configuran un itinerario hacia ese sustrato último de la condición humana cuyo desvelamiento ha sido siempre don y privilegio de la autora.” Peri-Rossi no sólo nos muestra el ir y venir de Equis, sino que, a través de su figura, explora la vulnerabilidad solapada del ser humano, a través de ese protagonista cuyo nombre – Equis – ya nos señala un sustento interesante. Es este el viajero, el extranjero, el exiliado, el desentrañado, el vuelto a parir, en cuya estructuración de su ser ficticio, la autora nos está mostrando esa secreta fragilidad y fragmentariedad intrínseca del hombre contemporáneo.

No sólo hay un viaje físico, sino que hay “un viaje incorpóreo, virtual hacia el despojo” (Cid, 54). Un despojo de ataduras y convenciones, un despojo de esa – no – identidad configurada por la sociedad, que quiere moldear al ser basándose, por ejemplo, en oposiciones binarias: hombre/mujer, masculino/femenino, moral/inmoral, etc.

La narrativa de Peri-Rossi, y en particular la novela en cuestión, intenta precipitar a sus personajes, y quizás a nosotros mismos, a un espacio de libertad auténtica, que, si bien para la autora esa libertad no es absoluta⁷, desde nuestra perspectiva sí daría pauta para iniciar la auto-construcción de Equis, y dejar de lado la configuración ajena que ha hecho el constructo social sobre él.

Ahora, la cuestión que nos compete es señalar las cualidades que tiene ese itinerario del despojo que experimenta Equis y lo interesante que resultan ser las figuras femeninas con las que se encuentra a lo largo de su camino. Nos ocuparemos de cuatro de ellas: La Bella Pasajera, El Ángel caído, Graciela y Lucía. No sólo de ellas como construcciones femeninas, sino, y por sobre todo, respecto al diálogo que Equis enfrenta y entabla con cada una de las mencionadas. Equis no avanza solo, la travesía no se desarrolla en soledad, está presente también aquí el amor en todas sus dimensiones. Por esto, y por todo lo que explicitaremos a lo largo de este trabajo, nos atrevemos a decir que *La nave de los locos* no es sólo una novela de viajes, y de quizás otras tantas cuestiones, es también una novela de amor.

Antes de todo, nos parece pertinente aclarar bajo qué concepción de “tópico” trabajaremos a lo largo de esta exposición. Para Ernest Robert Curtius, la retórica antigua percibía a la “tópica” como un “almacén de provisiones”, dentro del cual se encontraban ideas generales que se podían utilizar en una gran cantidad de construcciones discursivas y

⁷ “Sí, aunque la libertad absoluta es imposible. Yo me comprometo mucho con las situaciones emocionales, afectivas; la emoción siempre es un compromiso para mí. Por ejemplo, este año la Organización de las Naciones Unidas me invitó a dar una conferencia sobre los sesenta años de los derechos humanos, en reconocimiento a mi labor en la lucha por la justicia, la libertad, la democracia y la igualdad. En este sentido, no soy libre, en la medida en que tengo compromisos éticos, que a su vez implican unos deberes. Esos deberes yo los transformo en deseos, ya que la libertad se logra cuando uno consigue convertir los deberes en deseos”. Entrevista revista *Matices*, 2008.

escriturales. El fin último de la utilización de la llamada “tópica” era la creación de una atmósfera ideal para que el estado de ánimo del lector – o auditor – fuese favorable al escritor – o expositor –.

Siguiendo con esto, el amor ha sido un tópico presente a lo largo de la literatura de distintas épocas. Así, por ejemplo, según lo estipulado por C.S Lewis, el Amor en la antigüedad grecorromana era igualado a la figura de un dios. – por eso es su escritura con mayúscula – Así se le dotaba de identidad al término. Además en la Grecia Antigua no existía palabra alguna que pudiese traducir literalmente la palabra latina *amor*. Sólo se contaba con los términos: *eros*, *ágápe* y *philia*; el primero, hacía referencia al deseo erótico, el segundo al cariño, y el tercero al sentimiento surgido en las relaciones de amistad.

Pero sigamos con nuestra primera afirmación, el Amor visto como un dios. Bien sabemos el poder que ejercían los dioses del Olimpo sobre el quehacer de los hombres, la influencia absoluta que tenían sobre sus destinos, al menos así ya lo planteaba Homero, el mayor representante de la literatura de la Grecia antigua. En base a esto, decimos que la analogía realizada entre Amor-dios, nos hace creer que el amor, actuando como un dios, condicionaría la vida de los hombres, en tanto, su presencia o ausencia tendría profunda relevancia para el desarrollo del sujeto.

Lo anteriormente dicho se condice con la noción de “locura trágica” planteada por Lewis. Esta hace referencia a la idea de que es aquella locura la que precipitaría a personas “sanas” - particularmente mujeres - al crimen y a la desgracia. Esta explicación justifica la

existencia en la literatura antigua de figuras como Medea, Fedra y Dido⁸, mujeres quienes caen en esta especie de alteración de conciencia principalmente por efecto de Amor.

Este Amor, igualado a la figura de un dios, “pocas veces se elevaba por sobre los niveles de la mera sensualidad o la comodidad doméstica” (Lewis, 9). La única excepción sería aquella “locura trágica” recién explicitada.

Ahora, la concepción del amor en la época medieval es la que aquí nos interesa, porque ciertos indicios nos hacen pensar que, en *La nave de los locos*, Peri-Rossi en su constante labor escritural desmitificadora, desmitifica también el tópico medieval del “amor cortés”. El medievalista francés, Georges Duby, nos habla del “modelo cortés”, donde posiciona a un personaje femenino en el centro del cuadro: la dama, quien a su vez es percibida por un hombre joven y célibe, quien por medio de la creación de canciones, poemas y pequeños regalos que le hacía a su dama, la corteja.

Basándonos en lo dicho, nos preguntamos: ¿qué lugar ocupa Equis en las relaciones en las que se enfrasca? Equis es el protagonista, a él deberíamos considerarlo en esa posición central que el amor cortés reserva para la dama, pero ¿qué decir de Equis? Su nombre ya encarna en sí una “indefinición genérica”. ¿Será correcto afirmar que esta vez es una figura masculina la que está en el centro de la cuestión? Todo esto pretendemos aclararlo a lo largo de este escrito.

⁸ Medea es la protagonista de una tragedia que lleva su nombre, escrita por Eurípides, su historia tiene un desenlace fatal, cuando luego de enterarse que su esposo Jasón la ha engañado, decide matar a los hijos que tenían en común para así provocar dolor este último. Fedra es un personaje de la mitología griega, quien luego de ser raptada por Teseo y convertirse en su esposa se enamora de su hijastro Hipólito. Éste muere víctima de la ira de Poseidón poco después de rechazar las insinuaciones de su madrastra. Dido aparece designada como la primera reina de Cartago: se suicida luego del abandono y desamor provocado por Eneas. Su historia se encuentra relatada en *La Eneida* de Virgilio.

EQUIS Y EL ENCUENTRO CON EL *OTRO*

- La Bella Pasajera, el juego de ajedrez.

“La sirena del barco había comenzado a aullar exactamente en el verso número dieciocho del canto VI de La Ilíada, “*¡Magnánimo Tídida! ¿Por qué me preguntas sobre el abolengo?*” (...) Sirenas: doncellas fabulosas que moraban en una isla, entre la de Circe y el escollo de Escila, y que con su dulce voz encantaban a los navegantes. Lo recordó porque era el quinto día de navegación y la segunda escala...” (Peri Rossi, 10)

Resulta bastante interesante la mención hecha de la tradición literaria de la Grecia antigua, intertexto que reafirma lo que ya hemos dicho sobre la labor escritural de Peri Rossi. Especificado lo anterior, nos referimos a la siguiente situación: La figura de la sirena es mencionada justo antes de narrar la aparición de la Bella Pasajera, a quien sólo conoceremos por los dos adjetivos expuestos, es bella y es pasajera del barco en donde está viajando Equis. Las mayúsculas en ambas palabras parecieran tener el efecto de formar un nombre – Bella – y un apellido – Pasajera -.

Volvamos a la figura de la sirena. Tradicionalmente ha sido simbolizada como una especie de monstruo marino, quien con su aparente belleza y dulce canto engaña a los navegantes para devorarlos y llevarlos a la muerte.

“Si se compara la vida a un viaje, las sirenas representan las emboscadas, nacidas de los deseos y de las pasiones. Por salir de los elementos indeterminados del aire (pájaros) o del mar (peces), se han convertido en creaciones de lo inconsciente, de los sueños

fascinantes y terroríficos, donde se dibujan las pulsiones oscuras y primitivas del hombre.” (Chevalier, 948-949).

Todo este simbolismo expuesto, y la mención de estas figuras mitológicas antes de la primera aparición de la Bella Pasajera, parecen adelantarnos parte del camino de Equis en esta travesía del despojo, pero antes de eso el narrador nos estaría anunciado, desde el inicio, el carácter de la primera figura femenina que trabajaremos. No por nada la primera mujer con la que se encuentra es ella, quien es descrita como una felina, “con el ronroneo de una gata blanca” (Peri Rossi, 10). La Bella Pasajera es quien seduce a Equis, es quien se acerca primero, es quien le habla primero, probablemente no es una sirena tal y como ha sido configurada a lo largo de la tradición literaria, porque nada en la escritura de Peri-Rossi intenta resguardar a la tradición tal y como ha sido dicha, pero sí encarna en su belleza, en sus palabras y en sus movimientos corporales, la intención de desafiar a Equis, de ganarle a Equis, de *devorar* a Equis.

Ella lo invita a jugar una partida de ajedrez, un juego que antes de iniciarse Equis ya da por perdido: ““He perdido”, pensó él, enseguida. Todavía no había dispuesto las piezas en el tablero, pero ya no tenía posibilidades de triunfo.” (Peri Rossi, 15). La noción de “Juego” ya nos remite al modelo cortés.

“En su intención, el amor cortés, contrariamente a lo que muchos creen, no era platónico. Era un juego. Como en todos los juegos, el jugador estaba animado por la esperanza de ganar. En este caso, como en la caza, ganar era cobrar la presa. Además, no lo olvidemos, los maestros de este juego eran los hombres.” (Duby, 320).

En el viaje II vemos que esta situación se invierte. Como ya hemos afirmado, es la Bella Pasajera quien toma la iniciativa en la interacción seductora, es, ella, además quien invita a Equis a ser parte de este “juego de ajedrez”, que podríamos entenderlo como una metáfora de la relación que se produce entre ellos. Hay una atracción física clara, hay una atmósfera de deseo sexual que, cual estela, invade y estructura todo este encuentro.

“Él, manso⁹, la siguió hasta la sala de juegos, que a esa hora de la noche, estaba vacía. Iba detrás, y el movimiento de sus caderas, felino, lo arrastraba como un olor.” (Peri Rossi, 15) Él la sigue a ella. Ella domina el juego, dinámica que es magistralmente narrada, acercándose cada vez más al preludio del acto sexual; “y las manos largas, finas y delicadas de la jugadora operaban con suma precisión (...) ella hundía el alfil en la casilla vacía y extirpaba el peligro, avanzando, siempre avanzando.” (Peri Rossi, 16) Cada movimiento en el tablero, en *ese* juego de ajedrez, es un movimiento que opera también en *ese otro* juego que Equis siente que ya ha perdido.

“Doblegó su rey antes de que el jaque fuera definitivo.” (íbid, 16) Movimiento final. Movimiento estéril. La Bella Pasajera gana. El rey cae. La Bella Pasajera toma a Equis del brazo, cierra la puerta, se quita el vestido, y suponemos que la relación sexual se efectúa, aunque no se narra.

La Bella Pasajera, cual sirena, logra con sus movimientos y sus sutiles palabras *devorar* a Equis, pero no lo precipita a la muerte de la que las sirenas son culpadas. Al contrario, la Bella Pasajera inicia a Equis en este trayecto. “¿De modo que es la primera vez

⁹ El subrayado es nuestro.

que viajas? –le dijo, como si reiniciara una vieja conversación, y ahora estuviera dispuesta a seguirla en el camarote.” (íbid, 16).

- El ángel caído, la embriaguez de Equis

Equis es un sujeto variable, en permanente desarrollo. Ese desarrollo se ve simbolizado por el eterno viaje del que es parte. Uno de los lugares al que llega es el llamado “Pueblo de Dios”, que es el espacio en el que se encontrará con “El Ángel caído”, segunda figura femenina que abordaremos.

“Cuando Equis está borracho –cosa que no le sucede a menudo: el alcohol le hace mal al hígado- le ocurren cosas maravillosas.” (Peri Rossi, 74). Así se inicia el viaje XII: El Ángel Caído. Se aduce, en primer lugar, a la influencia que el alcohol provoca en Equis, a quien la bebida pondría sentimental y amoroso; “en ese estado incubaba líricos amores por seres que no conoce...” (íbid, 74). Es aquello exactamente lo que le ocurrirá cuando vea desde cierta distancia la figura de una dama, “de una vieja dama”. He aquí su encuentro con el “Ángel Caído”.

La primera cuestión de la que nos ocuparemos es el concepto y estado de “embriaguez”. Nietzsche en *Elnacimiento de la tragedia*, nos habla de Apolo y Dionisio, dos divinidades artísticas reconocibles en el mundo griego. La primera divinidad, Apolo, se liga al arte apolíneo, el cual hace referencia al arte escultórico: la bella disposición de los elementos; por su parte, Dionisio, se establece en el arte dionisíaco que simboliza el arte de la música, ese “arte no-escultórico”, ese arte que excita e incita las pasiones. Avanzan uno

al lado del otro, oponiéndose siempre mutuamente, pero también excitándose y provocándose, hasta que finalmente por una “voluntad helénica”, como la llama Nietzsche, estos dos impulsos opuestos aparecen *apareados*. Esta conjunción de los dos componentes contradictorios, lleva consigo la producción de la tragedia, género del exceso, de la *hybris*.

Dicho esto, el filósofo alemán distingue dos cuestiones: el sueño y la embriaguez; el primero de ellos lo relaciona con lo apolíneo y nos indica que es el estado de sueño, ese espacio onírico, el que precipita al hombre a la creación de imágenes agradables y bellas, es en el sueño donde todo sujeto es el artista de su propia creación. La embriaguez, por su parte, “es ante todo un estado fisiológico del hombre que responde al instinto estético dionisiaco.” (Madrid, 2). El influjo de la bebida narcótica lleva al embriagado al olvido de sí mismo, y también a la visión del mundo tal cual es, allí es precisamente donde el sueño-apolíneo y la embriaguez-dionisiaca se sintetizan, el hombre se desprende del velo lleno de bellas imágenes, y es capaz de ver el mundo como es realmente. Ya no hay sólo contemplación, hay ahora, también, acción. A lo que Madrid agrega:

“Podríamos decir que tanta es la intensificación de las energías físicas del embriagado, tanto el aumento de fuerza, tanta es la exacerbación de los sentimientos y de los instintos, que éste generalmente termina volcándose en la danza. Así también ocurre, de modo análogo cuando la embriaguez se desata sobre los instintos sexuales volcándose en la creación de la vida.” (Madrid, 3)

Dicho esto, y a diferencia de lo sucedido con la Bella Pasajera, es Equis y no la “vieja dama”, el que se dispone al acercamiento, pero recordemos que se encuentra bajo los efectos del cognac, se encuentra en ese estado de embriaguez que Nietzsche nos señalaba, y

es precisamente su borrachera, la que lo precipita a la atracción y a ese “armarse de valor”, ese olvidarse de sí, o bien del que ha sido hasta ahí, para dedicarle una sonrisa como *gesto* de algo.

La mujer es descrita con características bastante distintas a las que imaginamos en un ángel, o en un ser humano que se le pudiese comparar con un ser de aquellos;

“era una vieja dama rubia y gruesa, de tez muy blanca, labios delgados y ojos claros, pequeños, rodeados por pestañas largas y sedosas. A pesar de la edad, de los años que habían acumulado grasa a ambos lados del cuerpo, dándole esa apariencia compacta, rotunda.” (Peri Rossi, 76).

Hay aquí, desde nuestra perspectiva, una desmitificación de la figura de los ángeles. Se habla de estos como figuras espirituales o mitológicas, dependiendo desde el lado del que se les mire. Dentro de los mismos existiría una jerarquía, distinguiendo a los serafines de los querubines, los segundos nos interesan porque en la obra se dice que lo que más llamaba la atención de Equis era el rostro de “querubín envejecido” de la vieja dama por la que se siente atraído. Los querubines han sido representados como niños con alas, como impúberes que para Equis calificarían como “ángeles caídos”. En él se genera toda una reflexión respecto a una cuestión: la edad de los ángeles; aquello radicaría en que históricamente se había pensado que sólo niños de género masculino podían llegar a ser considerados “ángeles”. Él niega aquella tradición creyendo que los verdaderos ángeles no eran niños, sino que tenían más edad, eran ángeles viejos y, además, “chocheaban”.

Peri-Rossi nos muestra, una vez más, que toda su obra se construye en base al proceso de desmitificación. Equis en ningún momento dice no creer en los ángeles, pero sí

cuestiona a la tradición, e incluso compara a esta vieja y gruesa dama con la figura de un querubín. “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.” (Peri Rossi, 77). Cita que confirma lo expuesto por Linda Hutcheon: “pero esta repetición del pasado del arte no es nostálgica, siempre es crítica” (187)

Al tercer cognac, Equis se puso a recordar versos del dulce stil novo¹⁰, con una cita de Guido Cavalcanti¹¹ bajo el brazo, Equis decidió finalmente acercarse a la dama, pero en ese preciso instante es ella quien le dirige la palabra preguntándole por una cuestión bastante práctica: el horario de salida de los trenes. Él va a averiguarlo y de regreso lleva consigo un ramo de flores para ella. Toda esta situación parece bastante cliché¹², cuestión que se reafirma con la siguiente frase: “y su sonrisa es la pauta de la armonía, del orden del universo.”

La comunicación entre ambos se torna compleja, reiteradas veces se nos dice que la dama habla un español extraño, una lengua que Equis no comprende bien, pero esto que “en circunstancias normales lo habría deprimido”, ahora lo estimula y lo hace hablar. Esta vez Equis es quien corteja; “es usted una mujer bellísima –agregó, dándose cuenta de que había encontrado un estilo de seducción anticuado que se adecuaba perfectamente al caso. “Y muy antiguo y muy moderno”, citó, para sus adentros.” (Peri Rossi, 78).

¹⁰ El Dolce stil novo (“dulce estilo nuevo”) es el nombre con que se conoce una generación de poetas italianos, cuya labor escritural se desarrolló la primera mitad del siglo XIII. Dentro del grupo destacan nombres como Dante Alighieri, Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti.

¹¹ *Voi, che per li occhi mi passaste al core e desaste la mente che dormía guardate a l'angosciosa vita mia che sospirando la distrugge Amore.* Traducción al español: “Ustedes, que por los ojos me pasaron al corazón y desataron la mente que dormía, miren mi angustiada vida que suspirando destruye Amor.”

¹² Para Hermann Broch, el cliché resulta ser la cristalización de lo kitsch. Ambos conceptos responden a una misma cuestión: la “negación de lo auténtico”, en tanto, la aplicación del cliché involucra la utilización de lugares comunes, de frases ya hechas que tienen el valor de ser reconocidas universalmente.

A pesar de esa confusión para entablar una comunicación adecuada, a Equis parecía no importarle entender lo que ella le decía, ni tampoco que ella escuchara lo que él decía. Ahora, a diferencia de lo relatado con la Bella Pasajera, la situación no se limita a un juego de seducción basado en la pura atracción física, hay también una cuestión de diálogo, de palabras, de encanto y conquista a través de ellas; “inesperadamente la mujer introducía temas nuevos, hacía preguntas o reflexiones que encantaban a Equis.” (ibid, 78). El lenguaje comienza a cobrar una importancia relevante, aunque no sea comprensible del todo. Pero no nos olvidemos, el embriaguez está latente.

Cuando ella bebe su té y se dispone a marchar, Equis no duda, ni por un segundo, ir en su compañía, e incluso en un acto de caballerosidad le ofrece el brazo a la vieja dama, cortejándola. Así se dirigen a la habitación en la que ella se está hospedando. Esta vez el acto sexual se nos hace explícito. El uso de la palabra “apareamiento” para definirlo nos parece interesante, en tanto este término hace referencia al encuentro, en el mundo animal, de una hembra y un macho, relación que como fin inicial y último tiene la procreación. Según la tercera y última acepción que menciona la RAE, el “aparear” correspondería a “juntar las hembras de los animales con los machos para que críen.” Pero este verbo va acompañado de otros dos adjetivos: lento y difícil, “pero lleno de esas pequeñas delicadezas e intimidades que tanto seducían a Equis.” (Peri Rossi, 81).

La relación que se genera en este segundo encuentro sexual es notoriamente distinta a la que vimos antes con la Bella Pasajera. Varias veces el narrador nos dice, terminando alguna de sus frases “y la amó”, refiriéndose al – supuesto – sentir de Equis por el ángel caído. Creemos que en este episodio el amor comienza recién a internarse en el trayecto que

está caminando el protagonista. El amor se posiciona como un tópico fundamental, que no podemos negar, porque a partir de ahora, y particularmente en los últimos dos encuentros que aquí abordaremos, el amor es parte importante, el amor por ese *otro*, entendiéndolo desde las palabras de Julia Kristeva: “amor centrado en sí mismo, aunque atraído hacia el *Otro* ideal. Será un amor que magnifique al individuo como reflejo del *Otro* inaccesible al que amo y me hace ser” (51).

- Graciela y el fin de la ensoñación

Cristina Valdivia afirma que nuestra construcción como sujetos está en permanente diálogo con un *otro*, más precisamente dependería de la interacción de un *yo* con un *tú*, todo esto a través del lenguaje. Este lenguaje se refiere, particularmente, a las narraciones que construimos y que comunicamos a ese *otro*. Ahora bien, ese *otro* también nos narra sus propias construcciones, por tanto el diálogo constante que somos capaces de articular ante ese sujeto que se nos presenta, nos hace ser, a él y a nosotros, sujetos cambiantes, siempre en desarrollo.

“Sólo en su relación con el *otro* por medio del lenguaje, el ser humano puede encontrar su identidad múltiple de sujeto.” (Valdivia,3). En esto coincidimos sin lugar a dudas con Valdivia, sobre todo con la noción de que la identidad del sujeto no es uniforme, al menos no la – no – identidad que lleva consigo Equis.

Hemos planteado esto de la relación con el *otro* en este punto y no antes, porque consideramos que sólo a partir del encuentro con Graciela esa interacción se hace más

patente. No queremos decir con esto que los dos encuentros ya consignados más arriba sean menos dignos de analizar, sino que, más bien, creemos que La Bella Pasajera y El Ángel caído son quienes inician a Equis en este viaje, pero con cada una de estas mujeres hay ciertas condiciones especiales que propician el encuentro.

La Bella pasajera sólo es descrita desde sus características físicas, de ahí el calificativo de Bella, y no otro. Además, como ya hemos mencionado anteriormente, el contacto que se da entre Equis y ella no llega a ser nada más que en un encuentro sexual que pudiese consignarse como “convencional”, aquí sólo hay presencia del *eros*. Pero no debemos olvidar que es precisamente ella la que genera y dirige todo el encuentro. Es ella quien gana el *juego* de ajedrez. Es Equis el cazado.

En el caso del Ángel caído, si bien es Equis quien parece posicionarse como quien corteja a esta vieja dama, cada acción que realiza y cada frase que sale de su boca, está sujeta a la influencia del alcohol, del cognac para ser precisos. Estado de embriaguez que opera como condicionante de esta nueva forma de manejarse y desenvolverse ante la figura femenina.

Son La Bella Pasajera y El Ángel caído dos figuras femeninas importantísimas para Equis y su peregrinaje. Son ellas dos quienes lo inician en este itinerario del despojo, trayecto aquel que sólo cobra sentido cuando el *yo* se relaciona con el *tú*. Cuando Equis se vincula con ese *otro*, en este caso con esa – esas – otra – otras.

Precisado lo anterior, es momento de ir a nuestra tercera figura femenina a estudiar: Graciela. Ya se nos introduce su presencia en El viaje II: El Ángel caído. Es ella quien

observa atentamente lo que está ocurriendo entre Equis y la vieja dama, cuestión que Equis nota y que al momento de ser interpelado por Graciela, le producirá vergüenza.

El narrador nos dice que Graciela es una muchacha joven, para ser más precisos que está “en el esplendor de la edad” (Peri Rossi, 85). Su descripción física, en general, es de índole erótico; se hace mención al balanceo de sus “anchas y morenas caderas” (ibid, 85), a su cabello húmedo, a sus “espléndidas curvas” (Peri Rossi, 86) y a sus “senos tensos” (ibid, 86) que la blusa húmeda que lleva puesta, devela. Entendemos aquella descripción como una ironía, como una parodia¹³ de la idea de la mujer salvaje, de la mujer amazónica, propia de la literatura anterior a la de Peri Rossi.

Pero aquí no termina la caracterización de Graciela; “se podrá ser más inteligente – quizá-, pensó Equis. Más sensible o dúctil. Pero es seguro que no se puede ser un animal más espléndido.”¹⁴ Afirmación que nos lleva a plantear que Equis se limita a categorizar a esta mujer a partir netamente de su apariencia física, situación que ya percibimos con la Bella Pasajera. Pero no sólo eso, piensa incluso antes de hablar con ella que claro que hay alguien más inteligente, y claro, también, que alguien en el mundo es más sensible que esa muchacha, cuestiones que pueden ser ciertas, pero que dejan ver las ideas pre-concebidas que Equis entreteje en su cabeza. No hay diálogo, no hay intercambio de narraciones, no

¹³Con parodia nos referimos al mecanismo que es tan propio de la literatura de la época que aquí abordamos – generación del 72 -. La parodia comienza siendo un diálogo que se sustenta en lo satírico y en lo irónico, para pasar luego a ser un discurso bastante serio; la parodia se basa en tomar cierta obra, cierto autor, ciertas formas de narrar el mundo, para imitarlo burlescamente. Pero ésta nueva manera trae consigo un doble hacer: lo tomado puede ser absolutamente burlado, como puede también ser elevado a una alta categoría. En la parodia puede existir la burla, pero a través de esa burla se puede estar intentando reconocer positivamente el elemento que se está parodiando.

Para más sobre este carácter paródico la creación artística posmoderna, consultar: “La política de la parodia posmoderna”. (1993) de Linda Hutcheon. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>

¹⁴El subrayado ha sido agregado por nosotros.

hay lenguaje, no hay relación todavía con ese *tú* y Equis ya ha hecho su propia construcción acerca de la muchacha, basándose solamente en lo que ha visto, porque aún no ha oído nada.

Ella se sienta ante él. Acto seguido, el narrador nos dice que en ese momento Equis estuvo a punto de relinchar, tal y como hubiese relinchado un caballo en presencia de una yegua. No lo hace porque hay un impedimento inquebrantable: es un ser social; cuestión que radica en que sabe – o debería saber – manejar sus impulsos, toda clase de impulsos, sobre todo los de índole sexual.

El término “relinchar” no está puesto porque sí, sino que hay una cuestión animalesca e irracional implícita, categorías que no deberían estar presentes en el comportamiento del hombre civilizado que se piensa Equis. Porque la sexualidad y por sobre todo, el deseo sexual, deben guardarse para sí. Respecto a esto más adelante veremos cómo Graciela transgrede estos esquemas, estas construcciones sociales y culturales. Graciela y no Equis, el sujeto social, que más que ser parte, de sentirse parte de esa sociedad, está atado a ese constructo social y sus acciones están siendo limitadas – constantemente – por preceptos que esa misma sociedad le impone.

Volvemos a Graciela. Es mostrada por el narrador como un estereotipo de muchachita rebelde; no vive en la casa paterna porque no se lleva bien con sus padres, no tiene un lugar fijo donde vivir, básicamente su vida es un ir y venir constante. Pero ella va más allá de eso. Durante el diálogo que se genera con Equis, Graciela le pregunta directamente si le gustan las viejas, porque como ya se ha dicho, la muchacha fue espectadora de la situación generada entre Equis y la vieja dama. La respuesta de Equis hace referencia al poco interés que le provoca la cuestión de la edad, por tanto no tiene

preferencias determinadas. La conversación sigue hasta llegar a una descripción que hace Equis respecto a Graciela:

“Tú estás antes de la contaminación, no sé si me explico. Antes de los choques en alta mar de grandes petroleros; antes del plástico, la ortopedia, la gasolina y los yates. Antes de la loción bronceadora, los tratamientos para rejuvenecer el cuerpo y la marihuana en los quioscos. Como un pensamiento exonerado del tributo de su circunstancia, si me permites.” (Peri Rossi, 89)

Frase artificiosa, armada y hasta profunda. Su descripción no es más que un cliché, que tiene – quizá – el valor de ser “elevado” literariamente. La respuesta que da Graciela a todo esto culmina con una pregunta: “¿lo harías también conmigo?” (ibid, 89), haciendo referencia a lo sucedido el día anterior con la “noble dama” como Equis ha llamado a la vieja mujer. “Equis se sobresaltó” (ibid, 89).

A esto nos referíamos cuando dijimos que Graciela transgrediría esta norma social dentro de la cual, la sexualidad, ya sea masculina o femenina, cae dentro de la categoría de “tabú”, aquello de lo que no se habla.

“Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura” (Foucault, 13).

Pero su discurso no sólo es transgresor porque se atreva a hacer una propuesta sexual, sino que también, hay en ella, un reconocimiento de su condición de mujer, y de

cómo esa condición ha sido categorizada por otros: “Me parece que a mi cabeza le hace mal pensar. Estuve demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña, y por haber nacido mujer.” (Peri Rossi, 90), a lo que Equis responde: “Dos esclavitudes difíciles de llevar (...)” (ibid, 90). Equis también es consciente de lo que significa ser mujer, pero aún así continúa sintiéndose un sujeto civilizado, dominador de sus impulsos y de sus deseos, lo cual resulta ser paradójico. Se ha nombrado a sí mismo Equis quitándose toda marca de género, pero sabemos que el proceso de despojo del que él es parte, es profundamente más complejo y largo que la acción mencionada.

En cuanto a esto, Graciela le hace caer en cuenta a Equis – tal como a nos hizo caer en cuenta a nosotros – que todas las ideas que se ha hecho acerca de la “vieja”, tienen que ver con sus propios deseos, con su ensoñación, y no con lo que realmente aquella dama es. No olvidemos que el diálogo con la Bella Pasajera fue bastante escuálido, y que el Ángel Caído hablaba otro lenguaje, otra lengua que Equis en muchos momentos no comprendió.

Quizás por éstas mismas circunstancias no se nos presentan esas dos mujeres con un nombre de pila, sino como una mujer atractiva y seductora que probablemente alimenta su apetito sexual relacionándose con hombres desconocidos con los que se encuentra en los viajes que emprende en soledad. Y como una “noble dama”, como un ángel que ha caído ante Equis para maravillarlo y para ser amado por él, pero en el terreno de la ensoñación, provocado por el alcohol.

Gastón Bachelard trabaja el concepto de “ensoñación”, pero lo que él hace está más bien ligado a la ensoñación poética, que es siempre positiva porque le permite al poeta crear. Pero al inicio de su obra hace referencia a un corolario que lleva consigo la tesis que

propone: “Una conciencia que disminuye, una conciencia que se adormece, una conciencia que desvaría ya no es una conciencia. La ensoñación nos lleva por el mal declive que desciende.” (16).

“Nunca sabrás si lo que llegaste a pensar – ¿o a imaginar? – interrogó – acerca de la vieja – ¡pero qué vieja era, eh! – o de mí, tiene que ver con nosotras mismas o sólo es tu ensoñación, tu deseo.” (Peri Rossi, 90) Probablemente Equis, hasta este punto de la narración, ha estado sumergido en un estado de ensoñación del que está despertando poco a poco. Pero este proceso de “despertar” o dicho en otras palabras, de volver a ser parido respondiendo a su carácter de desentrañado, aún no ha finalizado.

Este viaje lleva consigo, no tanto un perfeccionamiento moral, como el despojo, el abandono que hará Equis de lo que hasta allí ha sido, más bien de una parte de lo que hasta ese punto ahí sido, cuestión en la que contribuye, sin lugar a dudas, la relación dialógica que se plantea con *otro* o con esos varios – varias – *otros* – otras.

La nave de los locos efectúa ese encuentro con el *otro*, otro distinto a mi pero que es indispensable para mi (auto)construcción; ese *otro* es “imprescindible para el descubrimiento y afirmación de la propia identidad, porque el encuentro y relación con ella permite, como en el espejo, mirarnos donde estamos ausentes y tener acceso a nuestra propia visibilidad.¹⁵” (Invernizzi, 52). Ese *otro* que amo y que me hace ser.

Graciela es el personaje que por mayor tiempo permanece al lado de Equis. El narrador nunca dice explícitamente si entre los dos se efectuó o no el acto sexual, pero esta cuestión pasa incluso a segundo plano cuando se percibe la relación que entre ellos existe.

¹⁵El subrayado ha sido agregado por nosotros

Graciela, esta especie de Lolita rebelde y desinhibida, es tanto más que eso. Ella es la primera quien le plantea el estado de letargo en el que Equis ha estado sumido. Ella finalmente se convierte en una amiga, en palabras de Cristina Valdivia, es una compañera – y no acompañante - de travesía.

Ella observa, se sienta, habla, oye, critica y propone, es quien lleva sin lugar a dudas el manejo de la conversación. Es quien lo lleva a conocer a personajes tan interesantes como Morris, aquel enigmático escritor extranjero, habitante del Pueblo de Dios, que en un viaje a la urbe termina enamorado de un inteligente y perverso niño, Percival. Es Graciela quien conduce a Equis a conocer a Gordon, aquel exiliado del espacio, quien luego de viajar a la luna sólo siente una “perpetua nostalgia” en la tierra. La conversación que se produce entre ellos dos es muy importante, porque propicia una de las reflexiones de Equis que, para nosotros, constituye una de las más bellas y desoladoras de toda la novela:

“Todos somos exiliados de algo o de alguien – contemporizó Equis – En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre.” (Peri Rossi, 106)

“Equis, cauteloso, pensó que había viajes de los cuales no se podía volver.” (Peri Rossi, 111) ¿Volvería Equis de su próximo viaje?

- **La ausencia de Lucía**

“Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza, igual que los iniciados, experimento la imposibilidad de escapar a las ceremonias transmitidas por los brujos a través de los años, de palabras y de imágenes; luego de someterme a

los ritos y a las convenciones, a los juegos, a las danzas, y a los sacrificios, no puedo retroceder. El castigo, para la iniciada que huye, es el desprecio, la soledad, la locura o la muerte (...)" (Pero Rossi, 153).

Este llamado "Fragmento de Eva, sus confesiones, inédito.", opera como prefacio de la aparición de Lucía en la novela. Pero antes de esto hay una nueva mención al "tapiz de la creación", a través del cual se nos narra el nacimiento de Eva. Respecto a éste elemento, diremos que su presencia en la obra es interesantísima, porque se genera una relación dialógica entre la historia del viaje emprendido por Equis y este tapiz que se nos presenta por partes, no como una pieza unívoca, cuestión que probablemente tiene como fin último la representación de la fragmentariedad intrínseca del ser humano, no olvidemos que no estamos hablando de cualquier tapiz, sino del "tapiz de la creación", cuyo nombre contiene bastante. Su inclusión en la novela también delata el interés de Peri-Rossi por el trabajo que los lectores harán sobre la novela. Somos, los lectores, también tejedores de ese tapiz; "es posible reconstruir todo, si no en el muro de la catedral, sí en el bastidor de la mente." (Peri Rossi, 21).

En palabras de Lucía Invernizzi, toda la obra está construida con múltiples elementos, algunos pueden ser más evidentes que otros que debemos ir descubriendo, rastreando como lectores, para finalmente construir el sentido de totalidad; "incluso cuando faltan partes y la obra presenta en su fractura o mutilación"(Invernizzi, 30). Otra vez el tapiz. Otra vez Equis fragmentado.

Ahora bien, si hemos dicho que las menciones a Eva funcionan como el prefacio de la integración de Lucía al relato, hay otro elemento que es también la antesala de la aparición de la última de las cuatro figuras femeninas.

Antes de conocer a Lucía, Equis tiene un sueño, pero ese sueño tiene una particularidad, en el está presente un enigma:

“¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?” (Peri Rossi, 163)

Un enigma es una pregunta que requiere de una respuesta, sólo así el sentido último de su elaboración se consigue. Para Andre Jolles, el enigma, es una más de “las formas simples” que se dedica a estudiar en su libro del mismo nombre. En su análisis, Jolles, hace referencia a la idea que se implanta en la conciencia de quien debe adivinar: sabe que el enigma tiene que tener una respuesta, y que existe, en el presente, o existió, en un tiempo pasado, alguien que conoció esa respuesta, “porque un enigma sin solución, no es un enigma”. (Jolles, 120) Pero no sólo eso, el interrogado posee el saber, y es precisamente el descubrimiento de la respuesta del enigma que se le ha planteado, la acción que provocará el desvelamiento de ese saber. “Uno está en posesión del saber; es, como persona, el conecedor, el sabio” (ibid, 120). La respuesta siempre está en el interior del adivinador, el adivinador de este enigma es Equis.

La parte del viaje que vendrá a continuación es el espacio en donde Equis será capaz de dar una respuesta a ese enigma, más bien de *encontrar* una respuesta a esa pregunta. Aquí entra en escena Lucía.

Equis consigue trabajo en una agencia de viajes muy particular. Su labor radica en encargarse de un grupo de mujeres, quienes, pasajeras de un autobús, se dirigen a Londres a abortar. El narrador nos presenta las condiciones de esos viajes; el silencio era imperante, la angustia se apoderaba de cada una de las muchachas y las hacía hostiles mutuamente. Toda esta cuestión recae en el ser mujer y decidir abortar, determinación que tiene una carga social-moral enorme. Se culpa a la mujer de ser una homicida, o más bien de cometer infanticidio. En el autobús predominan la tristeza, la vergüenza, el asco, el temor.

Lucía llega a la agencia queriendo abortar, la situación es más compleja de lo que parece, porque tiene más de lo meses permitidos. Por más que ruega a José, dueño de la agencia, este le niega la ida a Londres. La muchacha se va con los ojos vidriosos, pero Equis sale detrás de ella hasta que logra alcanzarla, le propone llevarla a Londres de todas maneras, para esto le ofrece su asiento en el autobús. Cuando ella le dice que no tiene donde ir, le ofrece también su habitación. No hay más preguntas, ni más diálogo de por medio, la muchacha acepta y con eso basta.

Por primera vez se nos muestra a un Equis protector, protección que en sí misma es un acto de amor, un acto de amor hacia *otro*, hacia *otra* que aún no conoce. La protección que Equis le entrega a Lucía constituye la *salvación* para ella, pero no nos referimos a una protección de macho fuerte a hembra débil, sino una protección basada en el carácter de exiliados que ambos comparten; exiliados de un mundo que los ha dejado atrás.

Camino a Londres, con Lucía ya a bordo, el narrador declara que, por primera vez, Equis sentía ganas de hablar en ese angustioso trayecto, en ese terrible autobús. Él habla primero. Le habla sobre el teatro y define a este como “un lugar donde se representan cosas.

Como en la vida.” (Peri Rossi, 173), y le habla de sus sueños, más bien de unas pesadillas que lo ponen dentro del teatro, pero en un lugar que no es su lugar, en un sitio que no le es adecuado. “Entro al teatro y en lugar de sentarme frente al escenario, estoy de espaldas o de costado.” (ibid, 173). Relata otras pesadillas, todas coinciden en una cosa: nunca logra llegar al lugar exacto. Lucía también habla de sus sueños, en los que se ve a sí misma convertida en una niña.

Esas pesadillas que tanto angustian a Equis nos permiten percibir que aún no conoce cuál es su lugar, cuál es el lugar exacto. Este itinerario que ha recorrido, estos viajes que ha hecho, tienen como fin último, como ya hemos dicho, el encuentro de Equis con el *otro*, y ese *otro* al que tanto nos hemos referido es también él mismo. Equis es un exiliado, un extranjero, un desentrañado, y una parte de ese Equis al final de este trayecto dejará de existir, morirá, pero esa muerte, ese fin no es estéril; es un fin necesario. Sólo cuando logre reconocerse a sí mismo, logrará constituirse como un ser, como el *ser* que él busca *ser*.

“¿Desde qué ángulo estamos mirando en los sueños como para vernos desde afuera, nuestras ropas, nuestro aspecto, si no hemos dejado de ser nosotros mismos?” (ibid, 173) Interrogante de Lucía que cobra mucho sentido más adelante, cuando ella está a punto de marcharse:

“Ella lo miró con sus suaves ojos de gacela azul y dijo que no con la cabeza. Equis tuvo la insoportable certidumbre que no iba a olvidar más esa mirada (...) Hay recuerdos así, aparentemente sin importancia. Escenas que se fijan en la memoria sin que haya intención previa de retenerlas. Porque como en los sueños, Equis la

miraba y se veía a sí mismo mirarla y de lejos miraba a los dos.” (Peri Rossi, 176-177).

Equis *se* sueña con ella, ya no *se* sueña solo.

Luego de la partida de Lucía, Equis pasa por un bar, allí se generan una serie de reflexiones que nos confirman, otra vez, la multiplicidad de cambios que han operado en las concepciones de Equis respecto a las mujeres. Ya no son pensadas como “animales domésticos”, ni como “animales espléndidos”, sus pensamientos denotan un profundo pesar. Mujeres de la vida. Mujeres que “no eyaculan sus tristezas en otros culos”. Y se pregunta “¿Adónde ha ido Lucía?”. Equis ama a Lucía.

Llega a casa y Graciela le informa que ha decidido irse a África a realizar una investigación sobre la “infibulación”, aquella práctica propia de ciertas comunidades africanas en donde se mutilan los genitales femeninos, para ser más precisos el clítoris, para así impedir que la mujer sienta placer durante el acto sexual, reservando ese placer exclusivamente para el hombre.

Graciela lo invita a ir con ella y Morris. “Creo que esta vez me quedo” contesta Equis. Su respuesta nos está llevando hacia el final del trayecto, al menos de este trayecto. ¿Volverá Equis de su último viaje?, a lo que parece que la novela nos respondiese: “Hay viajes de los cuales no se regresa”.

LA ANDROGINIA Y LA RESPUESTA DEL ENIGMA

Graciela se marcha, pero antes de irse en la nave blanca, parece anunciarnos lo que ocurrirá más adelante con Lucía: “Podría haber hecho strip-tease en un espectáculo de travesties, en el distrito quinto. Parece que vestida de varón y con galera resulto muy seductora, ¿tú qué opinas? (Peri Rossi, 178). Al despedirse besa a Equis en la frente, como un *gesto* de amor, de ese amor que generan las despedidas.

Amor como elemento constitutivo de ese vínculo inquebrantable que entre Equis y Graciela ha surgido, relación que se genera entre quienes comparten una misma condición: ser exiliados, sin limitar el término exilio a una cuestión política.

Son exiliados de algo o de alguien como proponía Equis a Gordon. Son exiliados de un espacio, de un lugar, de un mundo que no ha hecho más que enjuiciarlos, condenarlos, enloquecerlos y, a la vez, llamarlos locos. “Son seres desarraigados, que viajan sin rumbo ni finalidad fija.”(Blanco-Arnejo, 443). Equis y Graciela son amigos, son compañeros, compañeros de viaje, compañeros extirpados, que probablemente vieron en el *otro* lo que eran y también de lo que carecían.

Graciela marca en la novela un momento importantísimo. Graciela es quien *salva* a Equis. Graciela es quien muestra a Equis una nueva dimensión del ser. Éste comprende que está en constante ensoñación estructurando en su cabeza quiénes son y qué quieren aquellos que sólo ve.

Con la aparición de Graciela el lenguaje se posiciona en un lugar destacable. Equis logra comprender – paso esencial en la metamorfosis que sufre – que es la comunicación el único camino hacia el *otro*, y hacia él mismo. Se crea – un adorable – puente entre los dos.

- **Mujer de la vida: *¿qué haría una mujer, con su tristeza?***

“Ser mujer de la vida quería decir no ser mujer de nadie, ni de Equis, ni de la cocina, ni de los niños. Pertenecían a la vida, que es a quien pertenecemos todos, es decir, los hombres.” (Peri Rossi, 177).

Durante la búsqueda de Lucía – cuestión que abordaremos en el siguiente apartado – Equis entra a un comedor público, el único lugar libre para comer se encuentra al lado de una mujer que es descrita como pobre y madura. Su piel muestra claras marcas de haber sido golpeada, los ojos están hinchados y uno de ellos lagrimea. Lo interesante de su aparición radica en varias cuestiones que pasaremos a enunciar.

La primera de ellas tiene que ver con la descripción que se hace de la madura mujer. Aquí ya no están presentes los movimientos felinos de la Bella Pasajera, ni las caderas morenas y seductoras de Graciela. Ahora el interés está puesto en otros elementos: “Pero sus movimientos eran delicados, sumisos, sus movimientos tenían suavidad, como si toda ella se empeñara en negar las huellas oscuras de sus mejillas y de su cuello.” (Peri Rossi, 184). “Pero los movimientos de las manos reclamaban *una cierta dignidad*¹⁶.” (ibid, 184).

¹⁶La cursiva es nuestra.

El intercambio de palabras es poco. “¿Vienes conmigo? (...) No te costará casi nada (...) (Peri Rossi, 186). La mujer es una prostituta, “mujer de la vida” respecto a la que Equis reflexionaba. Es interesante que sea precisamente una prostituta – con toda la carga y el juicio social que cae sobre ellas – a quien Equis pueda concederle esa “*cierta dignidad*” que el narrador menciona.

Es ella, además, la que necesita de Equis:

“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. Equis la acompañó sin hablar” (ibid, 186).

Es un acto efectuado por él, la posibilidad de *salvación* de la mujer. No sabemos si son dificultades monetarias, o si quien la golpeó la noche anterior volverá, sólo sabemos que *necesita* a Equis, con eso basta.

Una vez en la habitación ella se desviste, como costumbre, como rutina, sin entusiasmo, sin pasión, sin fingimientos. “Tenía el cuerpo magullado, grandes varices viscosas, hematomas estampados como lacre. *Pero había, en medio de todo, una oscura dignidad*¹⁷.” (Peri Rossi, 187) ¿te quedarás vestido?, le pregunta a Equis, a lo que él responde: “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.” (Peri Rossi, 188) Ella dice que la impotencia le parece “una clase de armonía”. Finalmente Equis se desviste y se acuesta al lado de la mujer. No hay sexo, hay resolución. Al salir de esa

¹⁷La cursiva es nuestra

habitación Equis sintió que se acercaba a la respuesta de su enigma, algo se había aclarado, la iluminación había llegado con esa *oscura dignidad* que salía de la mujer.

No sólo había asumido, ante otra, su impotencia – defendiendo la idea de que el lenguaje crea realidades – si no que se había otorgado a sí mismo la defensa de su propio ser “no me importa”. No hay sexo, no hay erección, hay un pene flácido que “no merecía ninguna observación de parte de nadie”. Es portador de una “relativa claridad” que lo está acercando a la respuesta: *¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?*

- Lucía. *Nada sabemos de los seres que amamos, salvo la necesidad de su presencia.*

¿Adónde habrá ido Lucía?

“SENSACIONAL ESPECTÁCULO

TRES PASES CONTINUOS

PORNO-SEXY:

SENSACIONALES TRAVESTIS

¿HOMBRES O MUJERES?

VEÁLOS Y DECIDA USTED

MISMO” (Peri Rossi, 189).

Eso llevaba inscrito el cartel que se encontraba a las afueras del recinto al que Equis se acerca. Observa algunas fotografías en blanco y negro que allí se encuentran, reconoce un rostro, el de Lucía y compra la entrada. Al ingresar, el show ya está por terminar, pero logra ver a Lucía travestida, con ropas y gestos propios de un hombre, con su cabello rubio corto y con una corbata en el cuello.

El narrador nos dice que está imitando a Charlotte Rampling, en la cinta que la hizo convertirse en una especie de mito erótico, *Portero de noche*, quien a su vez está imitando a Helmut Berger, quien imitaba a Marlene Dietrich, siendo esta última actriz alemana “el origen y desenlace de toda simulación¹⁸.” (Peri Rossi, 191)

Merlene Dietrich y Dolores del Río¹⁹ representadas, simuladas, por una Lucía y por *otro* – u otra – de quien no se podía definir sexo:

“(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, Dolores del Río hace muchos años.” (ibid, 191).

Se nos introduce, entonces, la androginia. Trabajaremos este concepto por ser una figura que ha estado presente en varios periodos históricos-creacionales; desde la antigüedad se hace mención a ella. Sin ir más lejos, en *El banquete*, Platón le otorga el

¹⁸Recurrimos a Severo Sarduy: “Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la *teatralidad* animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es “una desaparición, una pérdida facticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible” y que supone “inmovilidad e inercia.” (57-58).

¹⁹Marlene Dietrich (1901-1992), fue una actriz de cine alemana, quien luego adoptó la nacionalidad estadounidense. Es considerada una de las figuras femeninas más influyentes e importantes del séptimo arte. Dolores del Río (1905-1983), reconocida actriz mexicana, considerada una de las estrellas más reconocidas del mundo actoral latinoamericano.

carácter de “bisexual” al hombre primitivo; bisexualidad dentro de la cual no hay definiciones certeras. Aunque debemos decir que la androginia no es lo mismo que la bisexualidad.

Muchas divinidades también responden a la categoría de andróginas; Mircea Eliadenos habla de Hera y Dionisio. En la época, la androginia era percibida como un “atributo de la divinidad.”, por ser ésta la fórmula perfecta de la totalidad.

“La androginia es un signo distintivo de una totalidad originaria en la cual todas las posibilidades se encuentran reunidas, el hombre primordial, el antepasado mítico de la humanidad, es concebido en numerosas tradiciones como andrógino.”(Eliade, 151)

Durante el siglo XIX, Honoré de Balzac publica *Serafita* (1835), novela en la que se despliega la noción de que el ser andrógino, en este caso Serafitus/Serafita, es la imagen del hombre perfecto: el ser-total. Ahora bien, del relato se desprende que Serafitus/Serafita no puede irse del mundo, sin antes haber experimentado el amor. Evocamos a Equis.

La concepción recién explicitada se pierde en la segunda mitad del siglo XIX, momento en que el hermafroditismo es considerado como “mórbido, hasta satánico”, cuestión que delata una degradación del símbolo.

En este punto se hace necesario exponer la distinción que plantea Eliade respecto al hermafrodita concreto y el andrógino ritual; la diferencia principal radica en que el primero era visto como una “aberración de la Naturaleza”, en contraposición con el andrógino ritual, que constituía un modelo por estar en él implicado “simbólicamente la totalidad de las potencias mágico-religiosas solidarias de ambos sexos”. (Eliade, 127).

En el Romanticismo alemán, Friedrich Schlegel señala que el fin último de los humanos debía ser apelar por la reintegración progresiva de ambos sexos, que como resultado formarían el andrógino, quien había ya existido en el inicio de los tiempos, y que volvería cuando estuviésemos llegando al fin. La imagen divina original, probablemente refiriéndose al cuadro formado por Adán y Eva, sería el fin último de la integración interior de la imagen humana, en el hombre y en la mujer – recordemos que según la tradición cristiana, Eva habría nacido de la costilla de Adán –. Eliade menciona que el amor sexual es el que ayudaría en aquella tarea a los sujetos, nosotros optamos por el amor, en su totalidad.

Volvamos a la androginia ritual, principalmente al ámbito del rito, entendiendo este último como un acto ceremonial que celebra un mito. La androginia, como mito, es reactualizada simbólicamente mediante ciertos ritos. Estos ritos son múltiples, dependiendo de las estructuras culturales y sociales de los lugares en donde se efectúen. Eliade señala como ejemplo “el intercambio intersexual de vestimentas” propio de la Grecia antigua, que se realizaba como una costumbre nupcial, pero también en ciertos contextos de celebraciones dionisiacas. La función de dicho rito tenía un claro fin para Eliade:

“de salir de sí mismo, de trascender una situación particular, fuertemente historizada, y de recobrar una situación original transhumana y transhistórica, puesto que precede a la constitución de la sociedad humana; una situación paradójica, imposible de mantener en la duración profana, en el tiempo histórico, pero que interesa reintegrar periódicamente a fin de restaurar, aunque sólo sea por un instante, la plenitud inicial, la fuente intacta de la sacralidad y de la potencia.” (144).

La inversión del vestido puede ser entendida, también, como travestismo, tal y como anunciaba el cartel del local donde Lucía está presentando un show *travestida* de varón, siendo parte de un ritual orgiástico, porque no sólo están implicadas la Marlene Dietrich y la Dolores del Río representadas, sino que las acompañan un grupo de hombres – los espectadores – que ante la performance parecen aullar cual bestias.

“Se trata de una supresión de las leyes y de las costumbres, ya que la conducta de los sexos se transforma en lo opuesto de lo que normalmente debe ser. La inversión de los comportamientos implica la confusión total de los valores y constituye la nota específica de todo ritual orgiástico.” (Eliade, 144).

En base a lo dicho, nos atrevemos a afirmar que Equis está siendo espectador de un ritual donde se constataría la integración de los contrarios, un regreso a la diferencia primordial. Equis – y nosotros como lectores – estamos ante una “suprema reintegración”. Pero al igual que los otros elementos de los que nos hemos ocupado en las secciones anteriores, sobre el ritual también se ha ejercido una acción desmitificadora, en tanto es un espectáculo que tiene lugar en la modernidad urbana, en un establecimiento que nada tiene de sagrado, ni de divino, pero que aún así conserva su carácter revelatorio.

Se hace manifiesta “una profunda insatisfacción del hombre por su situación actual, por lo que se llama la condición humana. El hombre se siente desgarrado y separado.” (Eliade, 155)

Equis es un exiliado. Equis es un desentrañado. Equis es, casi llegando al final de la novela, un metamorfoseado, un Equis distinto del que conocimos como pasajero de aquel barco. Ha sido tripulante de una nave de locos, locos cuya locura y cuyo amor, lograron

enfascar a Equis en un despojo real de convenciones sociales, ideas preconcebidas e incluso de la imposibilidad de amar – la imposibilidad de *amarse* –.

Hay en Equis nostalgia de un paraíso perdido, de un estado anterior y primordial en donde existía la posibilidad de esa misteriosa unidad de opuestos. Ahora requiere de ese *otro*, que se le ha despegado. Presencia a ese *otro* al ver el show montado por Lucía y su compañero – o compañera – ve en ese ritual la posibilidad de ser-total, pero también se despoja de eso, se despoja por amor a Lucía.

Se enfrenta a ella. Le cuenta el sueño. Le menciona el enigma cuya resolución lo hará digno de la hija del rey que se lo ha impuesto. Ha fallado una vez en su respuesta “no hacer nada”, pero al verla reconoce su equívoco, asume 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 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*²⁰ y podré pronunciarla en el sueño. La respuesta es: su virilidad.” (Peri Rossi, 196).

Equis se desprende. Equis es vuelto a parir al entregar su virilidad a la mujer que ama. Se desprende de su definición, de su masculinidad. En él no hay un ser-total, no está el andrógino, no es el hombre perfecto de quien Balzac nos hablaba. El amor que siente por

²⁰La cursiva es nuestra.

Lucía – esa que estuvo tanto tiempo ausente – hace que la posibilidad que se ha desplegado ante sus ojos, se la otorgue a ella.

“Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes *existe lo femenino*)” (Barthes, 47).

Biológicamente el ordenamiento de los cromosomas masculinos se plantea así: XY, en oposición a las mujeres: XX. Si Equis entrega su virilidad a Lucía, le estaría entregando Y, quedándose con X: Equis.

El enigma está resuelto, debe inscribirlo en su sueño.

“El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad.” 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, derrotado, desaparece. Gime antes de morir.” (Peri Rossi, 197).

“En otras palabras, la consecuencia del amor es la transformación, la metamorfosis, la pérdida de identidad” (Blanco-Arnejo, 447). Equis ha nacido, otra vez.

¿Pero para qué ha nacido? Desde nuestra perspectiva, Equis ha sido parido – lo que implica la figura de la mujer pariendo – para nacer una y otra vez. Equis no es el mismo y

no será el mismo. Él se ha feminizado, porque extraña a ese – esa – que se haya ausente, porque se sabe “exiliado de algo o de alguien”, y esa certeza llega sólo cuando la transformación, el itinerario del despojo que resulta ser éste viaje, se encuentra en un estadio superior.

Equis ama a Lucía, pero en ese amor no hay posesión, hay unión. Es ese amor el que hace efectivo el desentrañamiento.

CONCLUSIONES

La nave de los locos relata la larga travesía de Equis, personaje que ha sido concebido por Cristina Peri Rossi en tiempos dictatoriales. Es la propia experiencia del exilio que ha vivido la escritora, la que le permite evocar en su poética la figura del “exiliado”. Equis es un exiliado, pero el término no se limita al ámbito político, Peri Rossi va más allá. El exiliado es extranjero, desentrañado, extraño, vagabundo, errante, y esas condiciones hacen que, una vez que vuelva a la patria – si es que logra volver – no sea el mismo. El exiliado, entonces, vuelve a nacer.

En esta exposición hemos postulado que en el interior de Equis se genera una metamorfosis, en tanto, no nos enfrentamos al mismo sujeto a lo largo de toda la novela. Lo que nos resultó más interesante de todo esto es que la transformación a la que nos referimos es más bien un desentrañamiento, término que se encuentra expresado casi al inicio de la obra: “Desentrañado: vuelto a parir”. Lo que nos hace decir que Equis, en su condición de exiliado, nace otra vez.

En los viajes que realiza se encuentra con distintos personajes con los cuales comparte el carácter de viajero. Nuestro interés, como ha sido expresado en este escrito, se fijó en las figuras femeninas con las que el protagonista interactuó. Nos ocupamos de cuatro de ellas, porque consideramos que en esos encuentros era posible notar más claramente la metamorfosis que creíamos, Equis, había experimentado.

La pregunta que inauguraba nuestro trabajo hacía referencia a la manera en que eran estructuradas las relaciones de índole amorosa entre mujeres y hombres, en la contemporaneidad literaria. A partir de esta interrogante acudimos al término de

“desmitificación”, en tanto creíamos que el tópico amoroso se mostraba revertido en la novela.

Sobre esto, diremos que no se concibe una novela contemporánea sin intertextos en su estructura. Peri Rossi logra, magistralmente, mantener un diálogo constante y crítico con la tradición literaria occidental, ya sea parodiando, ironizando, alegorizando, desmitificando formas que han sido concebidas y utilizadas en el pasado. Optamos trabajar con la desmitificación, porque sentimos que si bien es un concepto muy utilizado, las definiciones concretas son escasas.

Postulamos que, en *La nave de los locos*, es constante el proceso desmitificador, que es definido como el mecanismo a través del cual se quita la forma mítica de algo, con el fin de racionalizarlo y hacerlo así comprensible. Nosotros hemos desarrollado la desmitificación del tópico del amor, pero también han sido mencionados otros elementos que sufren la misma acción, por ejemplo, el rito.

Es a través de este recurso que la novela presenta la posibilidad de la existencia de un nuevo tipo de relación entre el hombre y la mujer. Dejando atrás el machismo y la diferencia, y transformando a esta última en compatibilidad, en unión. Hemos postulado que el amor es un elemento constitutivo en la metamorfosis que vive Equis, amor que sólo puede ser experimentado cuando el encuentro con el *otro* es efectivo, real, auténtico, total, porque es en el *otro* donde nos encontramos, también, a nosotros mismos.

Coincidimos con Isabel Quintana cuando postula que los personajes de Peri Rossi nunca tienen una identidad fija y unívoca, sino que siempre están propensos al cambio. Equis experimenta ese cambio y son La Bella Pasajera, El Ángel Caído, Graciela y Lucía

quienes lo precipitan a aquello. Equis sólo es capaz de resolver el enigma final luego de que ha vivido todo lo que ha vivido; no hay que olvidar que la primera respuesta a esa interrogante en la que pensó fue: “no hacer nada”, que es precisamente la inacción que se plantea en los primeros apartados de la novela.

Son esos encuentros los que le permiten nacer de nuevo, porque Equis se renueva en cada experiencia.

Sólo a través de *La Bella Pasajera*, *El Ángel caído* y *Graciela*, Equis logra experimentar el amor real, amor basado en la unión y no en la posesión. Equis toma conciencia total de que ama Lucía una vez que ve el show andrógino del cual ella, travestida, es protagonista. Esto porque en ella logra verse. Y, a través de ella y del amor que siente por la muchacha, logra también amarse a sí mismo y superar así la imposibilidad contemporánea del amor.

Nuestro primer acercamiento a *La nave de los locos*, resultó ser del todo desafiante, dado que la lectura de un libro como éste requiere un pacto implícito entre autor, narrador y lector. Desde nuestra propia lectura, consideramos que Cristina Peri Rossi logra plasmar en su escritura, y en esta novela en particular, la fragmentariedad sobre la cual está construido el mundo contemporáneo. Una obra donde no hay un cierre total, como esta, hace explícito el interés autorial por exigir algo más del lector.

No sabemos si Lucía y Equis se quedan juntos, pero eso que podría importar tanto en otra novela que hablase de amor, aquí sólo aporta al fin último de la autora. Somos nosotros, también, figuras constitutivas de esta novela, porque debemos recolectar los

retazos que Peri Rossi se ha encargado de dejarnos. Somos nosotros, también, tejedores de ese tapiz de la creación.

Para finalizar diremos que Cristina Peri Rossi logra, a través de Equis, reinventar el amor. Ni la dama, ni el joven trovador figuran en el centro de esta nueva reinención, que no catalogamos como mito, porque consideramos que nada en la escritura de Peri Rossi tiene la pretensión de generar una postura cerrada y unívoca, sino todo lo contrario, solo hay – infinitas – aperturas. El exiliado, el loco, el olvidado, el ausente, ellos son los que constituyen este nuevo cuadro. He ahí el valor de la labor escritural de Peri Rossi. He ahí la desmitificación del tópico del amor.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus:

- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Peri Rossi, Cristina. *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Bibliografía general:

- Almeida, Lélia. “Um tapete, uma viagem e um enigma: aproximacon a la nave de los locos de Cristina Peri Rossi”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad complutense de Madrid, 2005. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/naveloc.html>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2014.
- Bachelard, Gastón. *Introducción*. En: *La poética de la ensoñación*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 9-48.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1998.
- Blanco-Arnejo, María. “Un desafío para el lector: Metamorfosis e identidad en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi”. En: *Revista Hispania* (80), 1997, pp. 441-449.
- Cid, Juan. "Exilio y migración en *La nave de los locos* de Cristina Peri-Rossi. Un viaje por los espacios otros” .*Revista Co-herencia* (17), 2012, pp.51-70.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 2003, pp.948-949
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Duby, Georges. “El modelo cortés”. En: *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid : Ed. Taurus, 1975, pp. 319-339.
- Eliade, Mircea. “Mefistófeles y el andrógino”. En: *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1969, pp. 98-158.
- Foucault, Michel. “Nosotros, los victorianos”. En: *Historia de la sexualidad*. México: Siglo 21, 1991, pp. 5-11.

- Goic, Cedomil. *La novela hispanoamericana*. Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1975.

- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. En: *Revista Criterios*. Edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 187-203. <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>. Fecha de consulta: 30 de octubre de 2014.

- Invernizzi, Lucía. “Entre el tapiz de la expulsión y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a borde de la nave de los locos de Cristina Peri-Rossi”. En: *Revista chilena de literatura*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades, 1987, pp. 29-53.

- Jolles, Andre. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. 1972, pp. 118-137.

- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo 21, 1993.

- Lewis, C.S. *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2000.

- Madrid, Raúl. *El estado de embriaguez en Nietzsche*. Tesis de grado, a cargo del profesor Cristóbal Holzafpel Ossa. Santiago de Chile: 2004. Recurso electrónico: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/madrid_r/html/index-frames.html. Fecha de consulta: 22 de octubre de 2014.

- Martínez-Falero, Luis: “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. En: *Revista Signa* (22). Universidad Complutense de Madrid, 2013. pp. 481-496.

- Millington, Mark. “Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska”. En: *Dossiers Feministes* (6). Maculinitats, Mites, De/construccions/mascarades. Universidad de Nottingham. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/736>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2014.

- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid; México; Buenos Aires: EDAF, 2001.

- Prinz, Ulrike: “Libertad es libertad”. Entrevista a Cristina Peri Rossi En: *Revista Matices*. Uruguay, 2010. <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm>
Fecha de consulta: 5 de julio de 2014.

- Quintana, Isabel: “Introducción: La “experiencia” como punto de mira a este fin de siglo”. En: *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Argentina: Ed. Beatriz Viterbo editora. 2001, pp. 13-20.

- Quintana, Isabel: “Alegoría, colección e identidades en tránsito. Las formas de la experiencia cultural en la obra de Cristina Peri Rossi”. En: *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Argentina: Ed. Beatriz Viterbo editora. 2001, pp. 32-57.

- Sarduy, Severo. “La simulación”. En: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 53-84.

- Valdivia, Cristina. *La presencia del mito del andrógino en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*. Tesis de grado a cargo del profesor Francisco Aguilera. Santiago de Chile: 2003. Recurso electrónico:
http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2003/valdivia_c/html/index-frames.html.
Fecha de consulta: 10 de agosto de 2014.

- Verani, Hugo. *Una experiencia de límites: La narrativa de Cristina Peri Rossi*. California: University of California press, pp, 303-316.

