



Vol. 10, No. 1, Fall 2012, 59-87
www.ncsu.edu/acontracorriente

**El legado del exilio de Cristina Peri Rossi:
un mapa para géneros e identidades¹**

María Rosa Olivera-Williams

University of Notre Dame

Cuando en 1984 Cristina Peri Rossi (1941-) publicó, en la editorial Seix Barral de Barcelona, *La nave de los locos*, la crítica reconoció casi de inmediato en esta novela la madurez narrativa de su autora. La precoz uruguaya, había sido galardonada desde temprano con importantes premios nacionales, que legitimaban la originalidad revolucionaria de su voz. En 1963 publicó la colección de cuentos *Viviendo*; en 1968, *Los museos abandonados*, libro de relatos reconocido con el Premio de los Jóvenes de Arca; en 1969, la novela *El libro de mis primos*, que recibe el Premio de Novela Biblioteca de Marcha, siendo la primera vez que el semanario que

¹ Este artículo se basa en el capítulo ocho de mi libro de reciente aparición, *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur* (2012). El libro es un estudio teórico y analítico de los movimientos sociales de mujeres y de la ficción femenina durante la segunda mitad del siglo veinte en el Cono Sur, enfocándose en los periodos del pos-sufragio, de las dictaduras militares de los 70 y 80, y de la pos-dictadura.

reunía a los intelectuales y escritores más importantes del país organizaba un concurso en dicha categoría. Peri Rossi nació al mundo de las letras con la fuerza e innovación de la juventud, pero con el dominio de la madurez en el arte de la escritura. Con los relatos de *Indicios pánicos* (1970), Peri Rossi plasma el horror ante la inminencia de un mundo que se desmorona. La violencia política de Uruguay y el Cono Sur de esos años se alegoriza en textos que subrayan tanto el poder de las palabras como el peligro que el poder de aludir y simbolizar de las mismas presentaba para el Estado que, gobernando de manera absolutista, se había adjudicado la función de censurar todo lo que se publicaba y transmitía a la población. Esta característica marcará a una generación de escritores conosureños que vivieron la violencia de la historia que intentó marginarlos de la política, de lo social e inclusive del ámbito simbólico, tanto los que fueron forzados a abandonar la nación, como los que se quedaron dentro de las fronteras nacionales en situación de insilio. En 1971 se publica el último libro de la producción uruguaya de la autora, *Evohé*, poemario de amor, donde el deseo erótico lesbiano crea desde múltiples perspectivas el cuerpo de una mujer. La mujer se nombra en los poemas y surge nueva y enriquecida porque esa mujer, como la palabra que la nombra, es la proyección del deseo de la hablante. La obra de esta autora que se autodefine como “escritora total”, ya que los géneros literarios no le imponen barreras al poder y la libertad de su escritura, y que se destaca tanto en la ficción como en el ensayo y la poesía, continuó, en su producción en España, país en el cual se exiló en 1972 y tomó la ciudadanía española en 1975, indagando las pasiones humanas dentro de un contexto histórico que si bien orienta su performance no las determina. Asimismo, continuó experimentando con el lenguaje como único campo de batalla desde el que participa en el debate intelectual, académico y político sobre las maneras en que nos vamos identificando como nación, como individuos que pertenecemos a determinado sexo o género, religión, etnia, cultura, en un presente de radicales dislocaciones. Poemarios tan importantes como *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1976), y *Lingüística general* (1979) y los libros de relatos: *La tarde del dinosaurio*, con prólogo de Julio Cortázar (1976), *La rebelión de los niños* (1980), y *El museo de los esfuerzos inútiles*

(1983) antecedieron e hicieron posible *La nave de los locos*. Esta novela que coloca a su autora entre los mejores novelistas del siglo veinte, originando una abundante producción crítica, es la que propongo analizar en este trabajo ya que presenta la fuerza de los proyectos políticos de la juventud uruguaya y conosureña de los 60 y 70, los que fueron abortados con el fracaso de las revoluciones de las izquierdas aún antes de la asunción de la dictadura militar (1973-1985). Esta novela asimismo plasma la dinámica entre el deseo de pertenencia, lo que podría traducirse como el deseo utópico y nunca creído de una ciudadanía global, y el constante estado de exilio de quienes no se ajustan a las arbitrariedades del poder. La querrela simbólica, existencial e histórica entre el arraigo y el desarraigo lleva a cuestionar todo, especialmente el lenguaje.² Peri Rossi seguirá profundizando en estos temas a lo largo de su extensa obra.³

La juventud y su rebelión contra los valores, costumbres y moral de la hegemonía burguesa se encarnó en un año, 1968, y en las imágenes de jóvenes, estudiantes y obreros, que ocuparon los espacios públicos y tomaron las armas contra el Estado como metonimia de esa hegemonía. La política que se unía a la violencia de las pedradas y los tiros, exteriorizando la urgencia de sus demandas, no se había visto en el escenario uruguayo desde los comienzos del siglo veinte con el último levantamiento del

² En uno de sus grandes cuentos “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, se subraya la falsedad de todo lo que se dice y se ve como lo real. Falsedad y fracaso parecen marcar a una generación víctima de múltiples violencias. Sin embargo, en el desfase entre lo simbólico y lo real palpita la mirada crítica de esa generación, como lo indica el parlamento final del relato en las palabras de la protagonista niña : “Estoy segura de que lo que piensas acerca de nuestra generación es completamente falso” (Peri Rossi 52).

³ Después de *La nave de los locos*, publica las colecciones de cuentos: *Una pasión prohibida* (1986), *Cosmoagonías* (1988), *La ciudad de Luzbel y otros relatos* (1993), *Desastres íntimos* (1997), *Por fin solos* (2004), *Cuentos reunidos* (2007), volumen en que los cuentos editados cobran significados diferentes por la nueva estructura interna del mismo, *Habitaciones privadas*, al salir y ganador del premio “Mario Vargas Llosa NH” de relatos inéditos de 2010; los poemarios: *Europa después de la lluvia* (1987), donde la mirada melancólica de una extranjera hace surgir la ciudad de Berlín, *Babel bárbara* (1990), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Poemas de amor y de desamor* (1998), *Las musas inquietantes* (1999), *Estado de exilio* (2003), *Estrategias del deseo* (2004), *Poesía reunida* (2005) y *Habitación de hotel* (2007); las novelas: *Solitario de amor* (1988), *La última noche de Dostoievski* (1992), y *El amor es una droga dura* (1999); y los libros de ensayo: *Fantasías eróticas* (1990), *Julio Cortázar* (2000), y *Cuando fumar era un placer* (2002). La cosmovisión literaria de Peri Rossi plasma todas las pasiones humanas.

caudillo blanco Aparicio Saravia en 1904. Sin embargo, la militarización y consecuente jerarquización de los cuadros revolucionarios que replicaron la organización de las Fuerzas Armadas que los reprimían,⁴ así como “la zona gris” del colaboracionismo hizo que una de las propuestas más subversivas de esa juventud quedara sin efecto. Esa propuesta que podría haber realizado una verdadera revolución era la destrucción del monopolio del poder patriarcal, proyectado en la hegemonía del poder heterosexual, en la que se continuaba con el concepto de una identidad fuerte basada en las coordenadas de nación, cultura y sexo.⁵ Es precisamente el deseo de esa otra manera de relacionarse, de ver y sentir al otro, lo que narra esta novela desde el no-lugar del exilio, desde el no-lugar del constante movimiento, que es desde el no-lugar del narrador que “siempre piensa *desde afuera* de la experiencia” (Sarlo 166).

¿Cómo se leyó *La nave de los locos*? La riqueza y complejidad tanto de la historia como del discurso de esta novela que construyen una alegoría de múltiples y ambiguos significados de la vida contemporánea como un viaje marítimo circular y “ya leído” (Peri Rossi 11), por medio de la fragmentación, la intertextualidad, la yuxtaposición de sueños con

⁴ Este fenómeno se dio también en Argentina y Chile. Para el caso argentino, Calveiro explica cómo la militarización se enfocó en aptitudes bélicas y disciplinarias, y en “el desinterés por el militante en tanto individuo... La guerrilla había comenzado a reproducir en su seno las formas y las técnicas del poder establecido, antes que generar su cuestionamiento y desarrollar variantes alternativas de práctica y participación política” (Calveiro 2005: 134-135).

⁵ Es interesante notar el uso de la bandera nacional para los Tupamaros en los años de militancia y guerra sucia y en posdictadura, cuando ex-integrantes del movimiento paulatinamente ocupan puestos de importancia en la administración del país hasta que el 1ero. de marzo de 2010 José Mujica asume la presidencia, habiendo ganado las elecciones con el 52.39% de los votos. En un país donde los símbolos nacionales tienen valor sagrado, los Tupamaros desde muy temprano se opusieron a reconocer la bandera bicolor uruguaya como símbolo de la patria, ya que según ellos esta bandera reconocía el triunfo de los intereses económicos del imperio británico en la creación de la república independiente de Uruguay. En la guerra de símbolos, los Tupamaros optaron por las banderas tricolores (azul, blanca y roja) tanto la de los Treinta y Tres Orientales como la de José G. Artigas, las que les sirvieron de modelo para su propia bandera. Desde la posición marginal de revolucionarios no se sentían representados en los símbolos dados de la nación. Tampoco ellos eran aceptados por el Estado que les quitó su posición de ciudadanos y adversarios políticos al identificarlos como “subversivos”. Sin embargo, cuando Mujica asumió la presidencia de Uruguay, la bandera nacional bicolor más grande que se haya hecho sirvió para representar a la patria. Cabe preguntarse si se trata de un cambio en el concepto de nación e identidades o un compromiso con la antigua identidad nacional representada en la bandera bicolor.

descripciones detalladas de *El tapiz de la creación* de la Catedral de Gerona, recortes de diario, programas de actividades de un barco que lleva a personajes marginales a lugares indefinidos, notas al pie de página, fue estudiado por un temprano trabajo de mi autoría.⁶ Mi lectura de la relación entre el protagonista Equis, el hilo conductor de la historia, y el tapiz como espejo que *por momentos* le permite a Equis creer encontrar la imagen unificada de su identidad dentro de un sistema cósmico completo pero cercenado, cuya original armonía sólo se percibe en el ámbito del deseo de Equis, encontró inteligente recepción en los trabajos de Elia Geoffrey Kantaris (1989; 1995), dando origen a lo que se podría llamar la crítica lacaniana de la novela. Asimismo la originalidad narrativa de *La nave de los locos* permitió que se la leyera en el contexto de los debates del posmodernismo en América Latina, en su carril de “resistencia” (Foster xii), cuestionadora de las formas de “representación sociales, políticas y estéticas engendradas en el seno de la tradición humanística”, tal como lo plantea Raúl Rodríguez Hernández (122). Dentro de estos mismos debates y atendiendo a los postulados teóricos que de ellos se originaron, cabe destacar el trabajo de Gabriela Mora, quien encuentra el concepto de “rizoma” de Deleuze y Guattari esclarecedor para la novela de Peri Rossi. Mora explica la estructura de la misma “como un tubérculo capaz de producir numerosos e inesperados brotes” (Mora 343), donde lo erótico, lo histórico, lo lúdico, lo político pasan a tener múltiples significados, representando la realidad en su condición inestable y móvil. Finalmente en un período en que el estado de exilio pasó a ser una condición generalizada para un amplio sector de conosureños, los trabajos que se enfocan en el exilio como metáfora de la condición humana y de la historia latinoamericana contemporánea tal como se presenta en la novela son numerosos. Entre ellos importa señalar el de Sophia A. McClennen así como el de Parizad Tamara Dejbord, quien da un panorama amplio del tratamiento del exilio por críticos y teóricos, así como de los debates y aproximaciones sobre la producción literaria que se da durante los procesos militares rioplatenses, tanto dentro de fronteras nacionales como en el

⁶ Ver “*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi” de 1986 (81-89).

extranjero, para luego analizarlo en la obra de Peri Rossi (Dejbord 1997; 1998). ¿Por qué volver entonces después de más de dos décadas a *La nave de los locos*?

Podría responder parafraseando el comentario de Equis personaje frente al *Tapiz de la creación*, que en esta novela el lector que siente el placer de la lectura como impacto que lo lleva a reaccionar y actuar sobre los desafíos que la misma ofrece en su representación de la realidad, “podría vivir [en ella], si se tuviera la suficiente perseverancia” (Peri Rossi 20). Asimismo, una gran novela, y *La nave de los locos* lo es, nunca agota sus posibilidades de significación. En un momento en que, como Elizabeth Jelin argumenta, el mundo occidental vive una explosión memorialista, “cultura de la memoria” de acuerdo a Andreas Huyssen, volver al pasado remoto y al contemporáneo que recrea Peri Rossi como cuestionamiento de certezas internalizadas y naturalizadas será útil para pensar en nuevos espacios para la memoria (Jelin 9).

Estar fuera de lugar

Linda McDowell en *Gender, Identity and Place* (1999), desde la perspectiva de una geógrafa feminista, explica que uno de los temas centrales que absorbe el interés de su disciplina es el estudio de distintos tipos de lugares, diferenciados por las relaciones de poder que construyen fronteras entre ellos. Uno de esos lugares es el cuerpo. El cuerpo no sólo tiene materialidad y ocupa un espacio, sino, en palabras de McDowell, es: “the place, the location or site...of the individual, with more or less impermeable boundaries between one body and another” (34). El cuerpo como lugar en contacto con otros cuerpos, o sea otros espacios, lo que crea sus límites, es una construcción social y cultural que origina diferencias así como los significados de los géneros. Las diferencias que se inscriben en el cuerpo más allá de lo femenino / masculino incluyen entre otras, raza, edad, peso, capacidades físicas, clase social, todo lo que hace posible ciertas opresiones sociales e imposiciones culturales (McDowell 40). El cuerpo, como argumenta Foucault, es un mapa que se va inscribiendo. Y Elizabeth Grosz complementa este argumento proponiendo que el mismo cuerpo es también una construcción cultural, que no existe como una página en

blanco antes de su inscripción. Para Grosz: “Bodies are not inert; they function interactively and productively. They act and react” (xi).⁷

Estas aproximaciones teóricas sobre el cuerpo como espacio y sus relaciones de poder con otros cuerpos a través del tiempo y el espacio incitan a nuevas lecturas de *La nave de los locos* de Peri Rossi, en el contexto de una ficción que desde la perspectiva del exilio y del fracaso de un proyecto político cuestiona los valores del mundo occidental. Esta tendencia de la obra de Peri Rossi: su cuestionamiento profundo de valores occidentales que habían llegado a naturalizarse, desde el espacio cosmopolita, desde Europa, es una característica que comparten los integrantes de la generación del 72 y que los distingue de la generación del boom, quienes nunca fueron tan críticos de los idilios cosmopolitas.

Los personajes de esta novela como los orates medievales abandonados en alta mar en una nave sin capitán ni destino, de acuerdo a la alegoría medieval que sirvió de marco al libro de Sebastian Brant y éste a la famosa pintura de Bosch “La nave de los locos” son cuerpos fuera de lugar. En el segundo capítulo de la novela, “Equis: el viaje II”, se califica al protagonista como “extranjero”, el que por definición está fuera de lugar:

Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis. Vosotros sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. Cómo el alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del errante. ¿Alguien lo sabía? ¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del extranjero? ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero? *Ya que extranjero fuisteis en la tierra de Egipto.* (Peri Rossi 10)

Equis, en el relato, se hace extranjero. Renace (ha sido parido nuevamente por el exilio que lo expulsó de su círculo) en un viaje sin destino a través de la cultura occidental, la cual por ser hombre le había dado las posibilidades de un rey (Rex). El personaje sin nombre, previo a adquirir el nombre indeterminado de una incógnita en una fórmula matemática, la “x” (equis), aparece como un asiduo cliente del destartalado cine Rex donde experimenta el placer de ver la imagen de Julie Christie en la película de

⁷ Aquí Grosz no piensa el cuerpo en el sentido foucaultiano de “cuerpo dócil”, sino un cuerpo que responde a sus propias proclividades, como queda demostrado en los recientes informes de la neurociencia.

1977 *Demon Seed* del director escocés Donald Cammell. Como argumenta Kantaris, el deseo de Equis de salvar a Julie Christie, en su papel de Susan Harris, de la poderosa computadora que la viola para poder reproducirse y el secreto placer de observar esa violación dejan al descubierto cómo dos códigos aparentemente disímiles (la caballerosidad y el poder de la posesión) están íntimamente unidos (Kantaris 1995: 62). Si bien es cierto, como anota Kantaris, que Equis se siente “uncomfortable whenever he is put in the traditional role of the powerful male” (61), su incomodidad y conocimiento gradual de cómo su posición masculina hegemónica afecta a los otros comienza justamente cuando se convierte en Equis, en “ex”, en “extranjero” que “empieza a saber” las angustias de quien está a punto de ser violado, como Julie Christie por una “máquina brutal”, cuyo poder invisible y omnipresente reproduce el de “las dictaduras”, como observa el amigo de Equis, Vercingetórix, o como “Leda por el cisne”, metonimia del poder masculino (Peri Rossi 23-24).

Equis comienza a poder mirar el mundo desde una perspectiva más libre a la reglada por el centrismo occidental (universal) que en la novela se representa en la metrópolis del “Gran Ombligo” cuando encuentra en un baldío la letra “x” del rótulo lumínico del antiguo cine “Rex”. La “x”, como valor cambiante y dependiente de otros valores, es lo único que Equis rescata de las ruinas de la masculinidad tradicional representada en el título de rey, el nombre en latín del cine (Rex), donde sentía el placer del gran falo omnipotente en su ataque a la atrayente Julie Christie así como el llamado al deber caballeresco de proteger o salvar a los débiles (Susan Harris/Julie Christie). Es el acto simbólico de no aceptar un “nombre” lo que hará posible su performance de una masculinidad más amplia que la dominada por las reglas genéricas de la heterosexualidad. El descubrimiento de la “x” aparece en una nota de página, contribuyendo al proyecto de Peri Rossi de desjerarquizar todos los conceptos que aceptamos como naturales:

Años después—cuando Julie Christie ya se había convertido en monja de una congregación de Hermanas Descalzas—Equis descubrió, en el baldío cercano, el resto del rótulo luminoso del cine, precisamente la letra “X”. Todavía conservaba algunas lamparitas y alambres, los cables se habían desflecado y era inútil pensar que iluminara nada, pero *se abrazó a ella como a un*

rencor, y la arrastró hasta su apartamento. (Peri Rossi 26; el énfasis me corresponde)

El ex rey en sus dos códigos (el poder de la posesión y la caballerosidad de la defensa) abraza otra forma de devenir masculino. Es interesante que Peri Rossi introduzca la famosa línea del tango de 1930 de Antonio Miguel Podestá con música de Rafael Rossi, “Como abrazado a un rencor”, ya que los primeros versos de este tango presentan las limitaciones del ser “varón”. Las comadres, mujeres que asistían como parteras cuando una mujer iba a dar a luz y, por lo tanto, anunciaban luego del nacimiento el sexo de la criatura, yuxtaponen sus funciones con las mujeres que preparan el cuerpo de un difunto. El varón, este “varón” del tango de Podestá y Rossi, perteneciente a una clase social baja (“una infancia sin juguetes, un pasado sin honor, / el dolor de unas cadenas que me queman las muñecas, / y una mina que arrodilla mis arrestos de varón”), vivió su vida prisionero a las performances de la masculinidad de su clase y época. Tales performances se presentan desde su nacimiento como un destino funesto, anticipando el legado existencial que deja al morir:

“Está listo”, sentenciaron las comadres y el varón,
ya difunto en el presagio, en el último momento
de su pobre vida rea, dejó al mundo el testamento
de estas amargas palabras, piantadas de su rencor... (Podestá y Rossi)

La “x” final de la palabra “Rex” a la que se abraza Equis, como se abrazara el varón que canta al rencor de una vida infructuosa: la vida del varón, es metonimia de la muerte de esa vida, de esa performance de lo masculino.⁸ La extranjería de Equis es salirse de las imposiciones culturales a su género. Esta condición se presenta como una actitud ética que trata de “entender” la otredad en sus múltiples versiones. Son los “Vosotros” que saben cómo se siente el extranjero porque ellos, como dice el *Éxodo* bíblico, fueron también extranjeros y ahora hay un “Nosotros” que empieza a saber cómo se siente ser extranjero porque comienzan a serlo. Este estar “fuera de lugar” hace posible que Equis encuentre la respuesta correcta al acertijo

⁸ Amanda Holmes, sin mucho argumento, relaciona la “x” con el signo usado por los analfabetos como firma. Esto ciertamente es cuestionable ya que Equis subraya siempre su acervo cultural. “Los locos de Babel o la ciudad imaginada de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”: 180.

medieval que se le aparece en el sueño: “¿Cuál es el tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama?” (Peri Rossi 195), al final de la novela.

Poder político / violencia sexual: Vercingetórix y Equis

Cuando Vercingetórix, el amigo de Equis, ve en el cine Rex la escena de la violación de Susan Harris/Julie Christie por la poderosa computadora compara el poder silencioso y omnipresente de la máquina con el de las dictaduras. Ante el horror de la escena, horror que anticipa el de su propia desaparición en una fábrica de cemento, donde el poder concentracionista uruguayo, al igual que el de las dictaduras en Argentina y Chile, hacía desaparecer a todos los que se le oponían, abandona la sala: “—No la aguanto más. Me voy. Ya tuve bastante” (Peri Rossi 23). Los dos hombres sienten el poder como la violencia que en el caso que se proyecta en la pantalla se ejerce sobre el cuerpo de la mujer. Sin embargo, mientras Vercingetórix entiende ese poder como violencia política, sin prestar atención a que esa violencia sea una violencia sexual, Equis se siente atado a los dos códigos del poder heterosexual patriarcal. Dicho de otra manera, su atracción al cuerpo palpitante de Julie Christie ante el poder agresor del gran falo mecánico le hace prestar atención al aspecto sexual.

Equis y Vercingetórix podrían leerse como dos aspectos de la masculinidad revolucionaria. Peri Rossi en esta gran alegoría que es *La nave de los locos* da importancia a los nombres. De Equis dijimos que su nombre o la ausencia del mismo marca simbólicamente la muerte de un tipo de masculinidad, la que se basa en el poder binario de la posesión, en cualquiera de sus formas: la brutal o la caballeresca. Por otro lado, Vercingetórix evoca la fuerza del rey de los galos, su valor que le sirvió para unirlos y atacar al imperio romano. El Gran Rey Guerrero de los galos se enfrentó al ejército de Julio César y fue vencido por éste en la Batalla de Alesia (52 AC), entregándose al Gobernador de la provincia de Gallia Narbonensis, Julio César, quien lo hizo prisionero y finalmente ordenó su muerte. El Vercingetórix de Peri Rossi, quien quiere un mundo de

libertades,⁹ también fue vencido y obligado a exilarse por las Fuerzas Armadas en el poder. Vercingetórix quiere reformas y también busca justicia pero desde una estructura de poder que no cuestiona la violencia entre los sexos. Su idea de justicia sigue obedeciendo a una estructura patriarcal de poder.

Al lado del cine Rex, en un edificio público unas mujeres habían colgado un cartel que en letras mayúsculas leía: “EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER” (Peri Rossi 24). Vercingetórix que no soportó la escena de violación y se retiró de la sala cinematográfica antes que la película finalizara, después de haberse emborrachado en un bar cercano, con la conciencia turbada por el alcohol, deshace el cartel. El ambiguo mensaje, ya que parecería indicar un devenir histórico lineal a la manera hegeliana, en que el presente siguiendo la ideología del progreso tiene que ser mejor que el pasado, devenir que niega la narración en su insistencia por los tiempos circulares y saltos que mueven la historia tanto hacia atrás, como hacia adelante y los lados, se carga de significados cuando se compara los efectos que el mismo tuvo en los dos hombres. Para Equis, seducido por la escena de la violación en la pantalla, el mensaje le hace reflexionar sobre las relaciones de poder basadas en la violencia de una fuerza superior sobre un individuo inerme: “*el hombre es el pasado de la mujer*, un pasado tosco, anterior a la conciencia, deplorable como todos los pasados” (Peri Rossi 24). La hegemonía del poder heterosexual, la virilidad como poder privilegiado en las sociedades occidentales,¹⁰ todo lo que está simbolizado en el poder absoluto del gran falo mecánico debe cambiar. Mientras la descripción de la escena en la que Vercingetórix destroza el cartel parecería

⁹ En un episodio paródico en que Equis es multado por un guardia al haberse quedado dormido en un banco de una plaza pública y él pretende instruir al guardia y a la gente que aprueba el comportamiento del representante de la autoridad sobre “las libertades, el individualismo, los derechos humanos y la noción de autoridad”, Vercingetórix, rescatando a Equis con su fuerza física (lo levanta en vilo por un brazo) le dice: “—A mí me parece que también el agua, la luz, los autobuses y los cines deberían ser gratis” (Peri Rossi 66-67). El equilibrio de poder será un tema que se cuestiona constantemente a lo largo de la novela.

¹⁰Aunque como observa McDowell, no todas las sociedades occidentales basan su poder en la hegemonía heterosexual. Ver: “In and Out of Place: Bodies and Embodiment” (34-70).

indicar un deseo de no tener que atender las relaciones de poder basadas en diferencias sexuales y de género:

Vercingetórix estaba medio borracho, en la puerta del bar. Se había empeñado en destruir el cartel golpeándolo con sus grandes manazas de orangután. Mojado y todo, el cartel resistía, a pesar de que Vercingetórix había conseguido perforar la H de hombre y la S de pasado.

—Pero, ¿qué estás haciendo?—le reprochó Equis, cuando lo vio, el brazo derecho amarrado a una A y una D al hombro, como un disfraz de payaso.

—Estoy haciendo pedazos el futuro del hombre—dijo Vercingetórix, con esa rapidez que caracteriza al borracho con un largo ejercicio en rescatar palabras del lago del alcohol. (Peri Rossi 25)

Retirarse del cine Rex para Vercingetórix no es abandonar la casa del “rey patriarca” buscando otro tipo de masculinidad. En verdad, la abandona para “hacer pedazos” el proyecto de un cambio social que destruyera las bases del sistema falocéntrico. Vercingetórix bufonescamente y no del todo consciente de su accionar destruye el cartel que proponía un futuro diferente, impensado para él como líder de los oprimidos. Hay que recordar que el personaje histórico Vercingetórix a quien el personaje de Peri Rossi integra en la historia por medio de su nombre, organizó un ejército de pobres después de haber sido expulsado de Arvernia, su ciudad natal, por los nobles e incluso su tío, y debido a sus dotes de mando fue aclamado rey.¹¹

El dejar de lado la dominación masculina en la revolución de una generación, la uruguaya, que en un principio quería luchar contra todas las maneras que el Estado—dirigido en los 70 por la dictadura militar—ejercía el poder se critica por medio de Vercingetórix. Este personaje que se caracteriza por su fuerza física y código caballeresco para con las mujeres: una enana de circo, pequeña y delicada como una muñeca y niñas, representa al militante. Vercingetórix había entendido el poder “monstruoso, invisible y omnipresente” de la máquina violadora, como el poder “de las dictaduras”, indicando de esta manera la fuerza de un poder feroz contra todo aquél que se le opusiera. La mujer, representada por Julie Christie, es metonimia de los grupos subyugados y no necesariamente una

¹¹ Julio César escribió sobre este episodio en el Libro VII de *Commentarii de Bello Gallico*, sección 4ta.

representación de la violencia contra un sexo y género determinados. En la militarización revolucionaria que se dio en el Cono Sur y de la que el Uruguay no fue excepción, las cuestiones de género y sexo fueron abandonadas. Por eso Vercingetórix representa a un desaparecido, a un posible revolucionario.

Este personaje, como Sophia A. McClennen indica, le sirve a Peri Rossi para denunciar las desapariciones y los campos de concentración donde se torturaban y mataban prisioneros sin que el resto de la población supiera o viera lo que allí pasaba (104). La existencia de los campos de concentración en una ciudad, así como en sus suburbios y el campo de un país que en el mes de agosto es muy frío, alude a Uruguay. Cárceles y cuarteles se convirtieron en centros concentracionistas en el caso uruguayo. En la novela, una fábrica de cemento representa el campo de concentración a donde llega Vercingetórix. El relato en tercera persona, en estilo indirecto libre, del impacto de la fábrica de cemento y del mecanismo desaparecedor del Estado en Vercingetórix le permite al lector entender la expansión y perversidad con la que el poder dictatorial hizo, simbólicamente, prisioneros a la totalidad de la población. Se podría hablar de la expansión de la “zona gris”, fenómeno sobre el cual reflexionó Primo Levi en *I sommersi e i salvati* (1986). Levi se enfoca en los prisioneros-funcionarios del Lager, los campos de concentración nazi, quienes movidos por el terror de su situación, la presencia del “musulmán”, prisioneros con la apariencia de muertos en vida, que en cierta manera ya habían dejado su calidad de humanos por la inanición, el hacinamiento y las torturas, y que devenían en un recordatorio constante y tortuoso de lo que les esperaba al resto de los prisioneros, comenzaban a colaborar con los oficiales nazis en un programa que tenía por fin exterminar a los judíos, o sea exterminarlos a ellos también. Esa colaboración que Levi llama, sin hacer ningún juicio de valor, “la zona gris” o área de colaboración surge, de acuerdo al químico y escritor judío italiano y prisionero por un año en el campo de concentración nazi en Auschwitz, de: “multiple roots. In the first place, the more the area of power is restricted the more it needs external auxiliaries” (27). Esa zona de colaboración, cuyos límites son borrosos, se expande en *La nave de los locos* a la gran mayoría de la población, que teme ser desaparecida y como

los prisioneros del Lager que cerraban los ojos para no ver al “musulmán” y cerraban los ojos para no ver que la cámara de gases también los esperaba a ellos, cierran los ojos, las puertas y las ventanas, para no ver “la fábrica de cemento” ni los desaparecidos:

Vercingetórix no sabía si la fábrica de cemento existía antes de que ellos llegaran, o fue construida después cuando los primeros desaparecidos ya habían sido desplazados allí... Nadie conocía la existencia de la fábrica de cemento que volvía cenicientos y espectralmente los árboles del lugar, que cubría de polvo amarillo las ropas, los ojos, que tapaba las montañas como si fueran de cartón. Nadie conocía, tampoco, la existencia de los desaparecidos, en ese lugar, atrapados entre el polvo del olvido y el polvo de la muerte... (Peri Rossi 58)

La creación de la zona gris, la colaboración consciente o inconsciente con un régimen desaparicionista, (campos de concentración, exilio, muerte), movida por el deseo de sobrevivir, lleva a que existan dos mundos paralelos, dos ciudades que funcionan independientemente la una de la otra: “Había gente que iba al cine y otros a las fábricas, y las mujeres preparaban la comida o leían...y sin embargo, hombres y mujeres desaparecían, un día de la ciudad, en la casa vacía quedaba el perro rumiando su soledad...mientras el polvo de cemento los iba ahogando, los debilitaba, los aturdió” (Peri Rossi 60).

Estos mundos paralelos que se ignoran mutuamente tienen un nexo en la retórica patrioter dictatorial. En un pasaje paródico, Vercingetórix observa que los oficiales y soldados que controlan la fábrica de cemento tienen “predisposición a la poesía y al relato”, con temas que hablan del “amor a la patria, la belleza de la bandera, el honor de las Fuerzas Armadas, la encarnizada lucha contra los Oscuros Enemigos...las buenas costumbres y el espíritu cristiano” (Peri Rossi 62). Estos temas, típicos de todas las dictaduras que se asignan la tarea de restaurar el orden basado en una estructura de corte patriarcal, debían inculcarse en todos los ámbitos de la nación. Los sobrevivientes de los campos de concentración, como los prisioneros-funcionarios de los campos nazis, tenían que pasar por esta reeducación nacional si es que salían con vida del campo. Los que estaban afuera, en el mundo donde aparentemente la cotidianidad seguía su curso sin mayores obstáculos, tenían que saber que la única manera de escaparse del caos era permitiendo que el discurso oficial “pro patria”, aunque vacío

de los valores fundacionales de la misma, obliterara cualquier reclamo de justicia.

En 1975, en Uruguay, la dictadura cívico-militar celebró el “Año de la Orientalidad”, donde en medio de discursos que recuerdan la crítica paródica de la “predisposición poética” de los militares de la fábrica de cemento se definió la ética patriótica e impulsó el desarrollo del cuerpo por medio de un régimen militarista de educación física. La Comisión Nacional de Educación Física hizo varias publicaciones sobre la importancia del control del cuerpo en la juventud. Así, en 1976, declaraba que: “La práctica organizada y sistemática de la educación física se inserta en el proceso del país forjando una juventud físicamente apta, moralmente sana y mentalmente capaz, protagonizando con su patriótico esfuerzo la afirmación de una vida mejor para todos los orientales” (CNEF 2). El poder, como estudió Foucault a lo largo de toda su obra, no es verticalista ni aún en los sistemas más centralizados, como las dictaduras. El poder es una red de poderes. De esta manera, el poder sobre el cuerpo para fortalecerlo, limpiarlo, hacerlo sano, ocupó los espacios de la polis suspendida uruguaya. La dictadura cívico-militar había prohibido todo tipo de reunión en su afán por aniquilar la revolución y el espíritu “subversivo” de los jóvenes militantes. Sin embargo, en el año del sesquicentenario de la Cruzada Libertadora de 1825, las competencias deportivas ocuparon todos los espacios públicos del país. La disciplina sobre cuerpo y mente en un intento de “naturalizar”/“orientalizar” a sus ciudadanos, erradicando toda traza de extranjerismo que sería cualquier idea y acción que los moviera a quebrar el orden establecido salvaría a la nación y aseguraría el poder a la dictadura. Esta política así como una crítica a la misma aparecen en *La nave de los locos* en ese lazo que indica que los aparentemente paralelos y autónomos mundos de la cotidianidad y la desaparición estaban unidos por las redes del poder que los hacían posibles. Esta extensa “zona gris” de la complicidad explica también el fracaso revolucionario, ya que como Foucault argumenta no puede triunfar una revolución en que persistan las mismas relaciones del poder anterior.

El último comentario de Vercingetórix sobre el campo de concentración que lo desapareció por dos años es el relato de su mirada al

exterior del lugar, umbral donde precisamente la política del control del cuerpo y la mente se hace explícita, uniendo el afuera y el adentro en una inamovilidad de piedra. Esta inamovilidad será quebrada por Equis en su viaje de exilio el que como viaje soñado, leído, circular por un mapa sin coordenadas de espacio ni de tiempo es un viaje por la microfísica del poder. Aquí la mirada de Vercingetórix:

Vercingetórix señala que a la entrada del campo, había un cartel, en grandes caracteres de imprenta: CUERPO SANO EN MENTE SANA. El polvo amarillo de la fábrica de cemento cubría los escasos árboles, la plataforma de madera donde eran atados los prisioneros, la base de la montaña y tapaba las letras del cartel. Una desaparecida estaba encargada de limpiarlo. Como el polvo se extendía rápidamente y era imposible detenerlo, la desaparecida no podía moverse de allí, porque las letras eran continuamente tapadas por el polvo. (Peri Rossi 63)

La leyenda que proclama que en un cuerpo sano habita una mente sana, hace desaparecer a todos aquéllos que se oponen al régimen dictatorial que se enfoca en los trabajos del cuerpo para que la mente quede inerte. La “desaparecida”, como un Sísifo del siglo veinte, está condenada a limpiar el cartel, desapareciendo ella así como la memoria de las catorce jornadas y competencias de atletismo que se llevaron a cabo en distintos lugares del país entre 1975, el Año de la Orientalidad, y 1976,¹² a las cuales las palabras del cartel en sus grandes letras mayúsculas aluden. La “Desaparecida” y el cartel son borrados por el polvo amarillento de un programa educativo que considera al individuo, especialmente a los niños y los jóvenes, como piezas

¹² En 1975 se realizaron los siguientes eventos: Jornadas Docentes de integración en todas las Regiones; Juegos Atlético-Deportivos Estudiantiles del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, donde se obliga a participar a 50.000 estudiantes; Campeonato Atlético Escolar Nacional del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, que contó con un total de 80.000 estudiantes; Certamen Nacional de Danzas; Campeonato Nacional Interplazas de Deportes de Fútbol de Salón del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, con 1.200 estudiantes; Festival Gimnástico-Atlético en el Estado Centenario; Juegos Atlético-Deportivos de Instituciones Militares. En 1976: Jornadas Docentes de integración a nivel Pre-escolar; Campeonato Atlético Escolar Nacional de los 250 años de la Ciudad de Montevideo, con 90.000 estudiantes; Festival de Multiactividad en Explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo en adhesión a los 250 a “los del Proceso Fundacional de Montevideo, con la participación de 2.400 estudiantes; Festival Nacional de Educación Física en el Estadio Centenario, con una participación de 90.000 estudiantes; Campeonato de Baby Fútbol; Campeonato del 40 aniversario de PLUNA (la compañía de líneas aéreas uruguayas) y Campeonato Nacional Interplazas de Deporte de Fútbol de Salón. Comisión Nacional de Educación Física, 1976.

que se deben amoldar para que sirvan dentro de las redes del poder. A los inadaptables se les desaparecen, pero al hacerlo, la meta de construir una nación fuerte física e intelectualmente también desaparece. Si bien las competencias deportivas (la preparación del cuerpo) abundaron bajo dictadura asimismo lo hicieron las publicaciones y competencias literarias (la preparación de la mente) corriendo con la misma suerte.¹³ La imposición de un programa mecánico cuyo verdadero fin es anular la libertad intelectual del individuo, libertad de reflexionar, de cuestionar, de disentir, no podía tener éxito ni larga duración. La novela se refiere a este intento de desarrollo literario de los miembros de las Fuerzas Armadas de manera paródica en una nota al pie de página:

La afición [a la literatura] se extendió tanto que las Fuerzas Armadas crearon, al poco tiempo, una pequeña editorial destinada a publicar los poemas de los esforzados servidores del orden. *Como nadie compraba sus libros*, obligaron a los diarios del país a publicar, en los suplementos del domingo, selecciones de poesía militar, *con lo cual la venta de periódicos disminuyó sensiblemente.* (Peri Rossi 62; el énfasis me pertenece)

Nueva mirada al Tapiz de la Creación de Gerona

La originalidad con la que Peri Rossi intercala las descripciones y reflexiones del *Tapiz de la Creación* de la catedral de Gerona en la estructura fragmentada de *La nave de los locos* ha hecho que todos los trabajos críticos sobre la misma se detengan en el simbolismo del bordado de tema religioso más importante e impresionante del arte románico que se conserva. La simetría, la representación del cosmos, siguiendo la doctrina del teocentrismo medieval, con figuras abstractas y simbólicas que buscaban impactar al espectador por medio de su expresividad y no por la belleza, de la que generalmente las figuras del arte románico carecían, cumplían en los siglos once y doce, fecha que se atribuye a la creación del famoso tapiz anónimo, una función esencialmente didáctica. En un mundo en que la mayoría de la población era analfabeta, las imágenes planas, ingenuas y desproporcionadas, bordadas con vivos colores de lana enseñaban a los fieles los dogmas y principios del Cristianismo. Dos

¹³ Esta crítica al poder de corte eurocéntrico puede enriquecerse con la lectura del estudio sociológico de Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America."

concepciones estéticas diferentes se yuxtaponen en la novela. Por un lado está la medieval del tapiz que muestra, como su nombre indica, la iconografía del Génesis, donde todas las figuras están fijas y jerárquicamente posicionadas, ya que el centro del tapiz está ocupado por el Pantócrator, Jesús como Dios joven y creador que bendice con una mano y en la otra tiene abierto el libro de la creación, donde aparecen las letras griegas alfa y omega, lo que indica que Él es el principio y el fin de todas las cosas. Por la otra, se presenta la alegoría fragmentada e inestable del viaje de exilio en la historia de la novela. Son dos estéticas que reclaman dos perspectivas narrativas diferentes. La primera persona del plural gobierna la descripción del tapiz, ya que la función didáctica del mismo tiene que impactar a todos de la misma manera. El mensaje de la omnipotencia divina mostrada en su poder creador del Cosmos y la Tierra así como el de la salvación tienen que ser sentidos por todos los que miran el tapiz sin equívocos. La creación totalizadora “convinciente, placentera y dichosa” de “una sola mente” (Peri Rossi 21) parecería no aceptar lecturas plurales de la misma. De esta manera, el nosotros que reproduce en palabras el tapiz aparece como pronombre de objeto indirecto, es el sujeto, transformado en objeto, sobre el que recae el mensaje teocrático medieval: “Lo que *nos* asombra y *nos* asombrará siempre...” (Peri Rossi 21, el énfasis me pertenece). Por otra parte, la otra estética que se opone a la medieval, la del viaje constante, en la que el individuo carece de un lugar en el espacio y el tiempo, se narra por una tercera persona que en el estilo indirecto libre se mete con fluidez dentro del protagonista, narrando desde su interior sin dejar la tercera persona. En una nota al pie se nos indica que los fragmentos del *Tapiz de la Creación de Gerona* son relatos del recuerdo de Equis, quien en uno de sus viajes vio la obra medieval que lo “conmovió” y dejó “fascinado” (20).

Orden y caos parecen ser las coordenadas que rigen la estructura de la novela. El protagonista, así como los personajes que conoce a lo largo del viaje, son fruto del caos que niega la posibilidad del orden absoluto. Equis, un exiliado, como los orates medievales, los desaparecidos del Cono Sur, los judíos en el régimen nazi y todos los que se oponen a cualquier tipo de poder absolutista, el que no admite disidencias, son metáforas del caos y

dentro de la ideología del centralismo jerárquico tienen que eliminarse. Sin embargo, esto no impide que quien se halla en el vórtice del caos no desee sentirse en algún momento “en perfecta armonía” e “integrado al universo” (20). Equis que debe cumplir con el mandato reiterativo de sus sueños: describir las ciudades donde llegue, así como resolver un ambiguo y anacrónico acertijo que liberaría “a la mujer que ama” (195) del poder de un padre-rey, quien está enamorado de su hija, no puede menos que sentir, al observar el tapiz, el impacto de la ordenada estructura del mismo. El primer afecto de Equis hacia la obra es la atracción por su armonía integradora. Como explica Benedictus de Spinoza en su obra monumental *La ética* (1677), la única manera de conocernos y conocer los cuerpos y eventos externos a nosotros es por medio de los afectos o impactos que estos últimos producen en nuestros propios cuerpos. Esta afección o impacto es, de acuerdo al filósofo holandés, la manera más primitiva del conocimiento, ya que conocemos al azar. Sin embargo, es este primer impacto el que lleva a conocimientos más profundos tanto del individuo y de su propio potencial de ser impactado como del exterior. No sorprende que la fascinación de Equis por el orden que lo invita a formar parte de una representación compleja y armónica del universo, casi de inmediato lo mueva a reflexionar críticamente sobre “la destrucción de los elementos reales” (Peri Rossi 20) que se oponen a la armonía. Este nuevo impacto como conocimiento más profundo resulta del conocimiento de Equis de su propio potencial de ser afectado, todo lo que se exterioriza alegóricamente en los mandatos que aparecen en sus sueños. La manera en que los mandatos se articulan, especialmente el acertijo del rey enamorado de su hija a los pretendientes de ésta, los relacionan con el período medieval del tapiz, con una ideología centralista y teocrática.

La primera persona del plural que describe el tapiz, el “nosotros” donde Equis y todos los lectores de la novela se integran, parecería indicar la imposibilidad de no sentirse atraído por la estructura de la obra: “Lo que admiramos en la obra...es una estructura, una estructura tan perfecta y geométrica, tan verificable que aún habiendo desaparecido casi su mitad, es posible reconstruir el todo, si no en el muro de la catedral, sí en el bastidor de la mente” (Peri Rossi 21). En esta estructura tan perfecta se podría vivir

porque todas las figuras tienen un lugar asignado por el Gran Creador, el “Rex Fortis”, como indica el tapiz en el espacio que sirve de fondo a la figura del Pantocrátor. Equis, desde afuera del tapiz, puede proyectar su imagen en el espejo de la creación, y allí, por medio del tramado que existe “en el bastidor de la mente”, encontrar su lugar en la representación del Cosmos y la Tierra. La repetición del mensaje del orden teocrático patriarcal es precisamente la que por siglos imprimió una manera determinada de ejercer el poder, de comportarse y relacionarse, de entender sistemas jerárquicos y concebir la idea de justicia, de la que depende la felicidad y el dolor, “el ángel de la luz” y “el ángel de las tinieblas” en el tapiz. Equis puede proyectarse y verse en la obra medieval porque el mensaje plasmado en lana de colores, a través de los años y el espacio, adquirió el ritmo de “una vieja leyenda” que “nos fascina, pero que no provoca nostalgia” (20). Se trata de una leyenda que puso a todo el mundo en su sitio y la que no puede provocar nostalgia, ya que hay que perder mucho para tener un lugar en ese orden. Foucault se refirió al espacio medieval de la siguiente manera:

...in the Middle Ages there was a hierarchic ensemble of places: sacred places and profane places; protected places and open, exposed places; urban places and rural places (all of these concern the real life of men). In cosmological theory, there were the supercelestial places, as opposed to the celestial, and the celestial was in its turn opposed to the terrestrial place. There were places where things had been put because they had been violently displaced, and then on the contrary places where things found their natural ground and stability. It was this complete hierarchy, this opposition, this intersection of places that constituted what could very roughly be called medieval space: the place of emplacement. (Foucault: “Of Other Spaces” 22)

¿Qué tipo de lectura invita a hacer este tapiz/espejo? ¿Se trata del espejo lacaniano donde el individuo encuentra su subjetividad? O ¿estamos ante el tapiz/espejo que apunta a un espacio otro, el espacio de una heterotopia foucaultiana, donde el individuo se encuentra y desencuentra?

Antes de responder a estas preguntas hay que subrayar, como lo hace McClennen, que tanto el tapiz como la novela son representaciones (106). Son metáforas que responden a una ideología y sensibilidad determinadas. El enfrentamiento de ambas deja ver y sentir las perversiones de las redes del poder. En el caso medieval, la estética del

orden jerárquico perfecto había sucumbido cuando en el siglo diecisiete Galileo quiebra los conceptos de la estabilidad y del espacio concreto de las cosas con sus descubrimientos de un espacio infinitamente abierto y el eterno movimiento de todas las cosas, como subraya Foucault (“Of Other Spaces” 23). La vulnerabilidad del concepto medieval de un espacio estable y concreto ya parece hacerse sentir en la creación del tapiz de Gerona. Pese a que en la novela se dice que los fragmentos que le faltan al tapiz debido a la destrucción del tiempo se podrían fácilmente reconstruir, los estudiosos de la obra de finales del siglo once o comienzos del doce no se ponen de acuerdo sobre qué relatos iconográficos lo completarían.¹⁴ Paradójicamente, el espacio geoméricamente organizado y armonioso del Cosmos y la Tierra de acuerdo a la creación medieval del tapiz se abre por la destrucción fortuita de casi la mitad del bordado, anticipando en su presente estado de obra fragmentada el descubrimiento de Galileo. Sin embargo, lo que persevera es el ritmo de leyenda de la historia representada en el tapiz. Persevera la historia de un poder que necesita de la estabilidad y la polarización, que necesita la aceptación absoluta de la relación amo/esclavo. La fuerza de esta historia que carece de argumentos teóricos contundentes radica en la repetición de la misma, la que la transforma en leyenda. No se sabe qué historias bíblicas habría concebido el anónimo artista medieval, cuya obra al sufrir la desaparición de una parte considerable de su estructura anticipa involuntariamente una nueva concepción espacial. Sin embargo, en el espacio de la memoria, como un paño fuertemente marcado por la hegemonía del poder centralista y patriarcal, las historias desaparecidas del tapiz original pueden volver a emplazarse.

Equis entra al *Tapiz de la Creación* como a un espacio otro, donde está y no está porque su entrada en el esquema trazado por un poder hegemónico está condicionada por los mandatos del sueño. Tiene que describir las ciudades donde llegue sin la preconcepción de qué es principal y secundario. Asimismo tiene que descubrir por qué las relaciones de lo masculino/femenino son relaciones que reproducen la subyugación de un

¹⁴ Para un mejor conocimiento del *Tapiz de la Creación* de Gerona, leer “*Tapiz de la Creación*” de Pere de Palol.

grupo (las mujeres representadas en Eva) a otro que se asigna la herencia directa del Rex Fortis/Dios (los hombres representados en Adán). El *Tapiz de la Creación* es para Equis una heterotopia, el espejo que describe Foucault:

In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself; I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am. (Foucault: "Of Other Spaces" 24)

Equis entra a la representación del esquema medieval del poder como "x", como la ruina del "Rex", la posición establecida por el sistema para los hombres. Es indudable que este concepto de ruina de lo masculino asumida por Equis se origine en las consecuencias que dejaron las dictaduras del Cono Sur,¹⁵ hecho histórico que mueve al personaje a considerar todos los hechos ruinosos y trágicos del mundo occidental, asimismo frutos de la centralización del poder, el cual en la ficción de Peri Rossi queda emplazado en la metrópoli, el "Gran Ombligo" (Peri Rossi 115). La asociación del nombre de la metrópoli, sitio en que se criticará con humor e ironía las falencias del centralismo del poder, a la que uno de los personajes que conoce Equis en su odisea, el excéntrico escritor Morris debe viajar, con la concepción medievalista de Jerusalén como *umbilicum mundi* es innegable. Jerusalén, la ciudad sagrada del judaísmo y cristianismo, era concebida como el centro del mundo. Esta concepción espiritual del lugar sagrado de todos los eventos del dios humano, Jesús Cristo, se yuxtapuso con una concepción centralista y patriarcal del poder, justificando con el

¹⁵ Mabel Moraña en "La nave de los locos", de 1986, también hace referencia a las múltiples alusiones a la historia uruguaya de la dictadura en la novela: "Múltiples indicios marcan a lo largo del texto, la referencia al clima de violencia y represión del Uruguay posterior al golpe de estado de 1973, y confieren al texto anclaje en una realidad cercana y acotada, de modo que la fantasía, la ironía, la parodia, aparezcan como modalidades de la reflexión histórica y existencial" (206).

aspecto espiritual y evangelista, las violencias de ese poder. La entrada de Equis al tapiz medieval desde las ruinas del presente le permite desmadejar el acertijo sobre las redes de poder entre los sexos.

Desde el espacio irreal del tapiz/espejo, Equis comienza a entender su relacionamiento con los otros. Lucía, una de las jóvenes mujeres que Equis había llevado a hacerse un aborto en una clínica londinense cuando trabajaba como conductor de la clínica, lo que permite la reflexión crítica al abuso sobre los cuerpos de las mujeres en el mundo contemporáneo occidental, sirve de catalizador para la cruzada de Equis. Cuando éste la ve haciendo una parodia lésbica en un espectáculo “porno-sexy” (189), descubre la solución al viejo enigma: “El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad” (196). La yuxtaposición de papeles de lo femenino/masculino en el personaje de Lucía no sería suficiente para llegar a la solución dada. Como Kantaris argumenta, siguiendo a Judith Butler, la parodia de por sí no es subversiva; para serlo tiene que contar con cierta recepción (Kantaris: 1995 77). La performance de Lucía, quien asume una cadena de papeles que subrayan la transexualidad de sus personajes: Charlotte Rampling, Helmut Berger y Marlene Dietrich, así como la performatividad de los géneros: “Charlotte Rampling en *Portero de noche*, quien imitaba a Helmut Berger en *La caída de los dioses*, quien imitaba a Marlene Dietrich en *El ángel azul* “ (191), ponen de manifiesto la circense parodia de asumir un poder en la cual las relaciones que lo constituyen no cambian. El espectáculo pornográfico ante un público de hombres excitados por la escena representada por una Lucía que como Marlene Dietrich actuaba de hombre sin dejar de ser mujer y una Dolores del Río, que podría ser un hombre que actuaba sus fantasías sexuales como mujer no encuentra la recepción adecuada para volverse subversivo. Sin embargo, para Equis que entró al tapiz de la representación de un poder donde todo debía ocupar un lugar preciso y fijo para que la armonía se cumpliera y que puede mirar el espectáculo de su entrada al mismo desde afuera del tapiz/espejo, la representación de Lucía, como parodia lésbica que parodia la heterosexualidad, y su hermoso rostro ambiguo de efebo son la parodia subversiva al poder patriarcal. Equis es el receptor ideal para diseminar el cambio básico entre las relaciones de poder

entre los sexos. La ofrenda de su virilidad, poder dado como natural a los hombres en el sistema patriarcal, termina, en el sueño, con los abusos del mismo. Finalmente, la figura del rey, con el simbolismo argumentado en este capítulo y que desde el comienzo de la novela se estuvo cuestionando, cae. En el sueño se hace visible y audible el deseo de Equis para un futuro:

...Equis se yergue, en el sueño sus ojos brillan triunfadores, se aproxima, sigiloso, al viejo rey y le grita a la cara, le anuncia, lentamente: “El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad”...y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate, cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir. (196-197)

El mapa trazado por Cristina Peri Rossi en *La nave de los locos* se opone al mapa trazado por *El tapiz de la creación* al haber borrado su centro (la eliminación del rey), interrumpiendo de esta manera el ritmo de leyenda con que se impuso por milenios la hegemonía del poder patriarcal. El mapa que se crea en la ficción alegórica de Peri Rossi depende de las relaciones múltiples y heterogéneas entre los individuos, relaciones que no sólo determinan distintos sitios, sino también la posibilidad de salirse de ellos, cuando sea necesario tomar una distancia crítica. En este mapa todo lo “desaparecido” por el poder centralista de corte patriarcal ocupa un espacio, aunque sea transitorio, y puede ser visto, abriendo nuevas posibilidades de ser y de actuar.

Breves palabras sobre la generación del 72

Podría decirse, parafraseando a Bertolt Brecht, quien hablaba de los “procesos de producción de los clásicos”, que hablar de generaciones literarias es el resultado de procesos de producción, especialmente cuando las generaciones no resultan de un evento particular que reúne las sensibilidades artísticas de un grupo en determinado tiempo y lugar, como ser, la generación del '98 o del '27 en España, o la generación del '45 en Uruguay, por dar tres ejemplos ampliamente conocidos. La generación del boom fue, sin duda, el exitoso resultado de un proceso de producción, que puso a América Latina como creación ficcional dentro de las coordenadas cosmopolitas de la cultura.

El crítico chileno Cedomil Goić, por otra parte, hizo una obra monumental al estudiar la ficción latinoamericana siguiendo una división generacional. Su fin no fue solo didáctico, sino que impulsó a que obras y autores de distintos países latinoamericanos conversaran entre sí, mostrando semejanzas, diferencias, así como fragmentaciones en el entramado cultural de nuestra América. Sin embargo, el exhaustivo trabajo de Goić, basado en un concepto estructuralista de la novela, fue paulatinamente abandonado no sólo por las limitaciones de la teoría estructuralista, sino porque aproximarse a la narrativa desde una perspectiva generacional parecía asimismo limitante. Cabe, entonces, preguntarnos sobre la necesidad de entrar en el proceso de producción de una generación literaria latinoamericana: la generación del '72. ¿Qué ventajas tiene estudiar la obra de una gran escritora como Cristina Peri Rossi desde el enfoque generacional del '72?

Para responder a esta pregunta, propongo que reflexionemos sobre este presente de globalización, de imposiciones de la economía neoliberal del mercado, de avances tecnológicos que hacen impensables los conceptos tradicionales de tiempo y espacio, al tiempo que nuestras sociedades en el Cono Sur continúan entregadas a nuevos y renovados trabajos de la memoria para rescatar la historia de violencia de las guerras sucias de los 70 y 80. Este presente es estudiado por Josefina Ludmer en su libro más reciente, *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), como temporalidades y territorios: la ciudad como “isla urbana”, la nación, y el territorio de la lengua, donde la ficción reciente es leída como realidad. Para Ludmer, la realidad de que trata la ficción publicada a partir de 2000, la realidad cotidiana, es “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias”; es pura representación. Hay una fusión entre realidad ficción que lleva a leer con otras coordenadas la literatura. De acuerdo a Ludmer, estamos presenciando un fenómeno que nos lleva a eliminar los conceptos conocidos con que se leía la literatura: “autor, obra, texto, estilo, valor literario, e incluso ficción”.¹⁶ Esta nueva ficción que da cuenta de una realidad que es pura representación pierde para Ludmer la autonomía de lo literario y, por eso le da el nombre de

¹⁶ Entrevista de Hugo Fontana a Josefina Ludmer.

“literatura postautónoma”.

En este contexto, la literatura de una generación que se vio violentada por la historia, que experimentó de primera mano las desilusiones de los proyectos políticos de la militancia, los horrores de la represión estatal, las diferentes marginaciones de la globalización, que vivió los cambios tecnológicos con respecto a la escritura que los llevó de escribir a máquina, a las computadoras y a los blogs, puede ser leída como faro de posibilidades de lo simbólico. Como propone Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria (una discusión)*, es en la literatura donde se encuentran: “las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencia” (163). Es en la literatura, con su autonomía simbólica y la textura del lenguaje, donde el presente de la lectura y el presente del texto dan prueba de su existencia. Es en el mapa alegórico creado por Cristina Peri Rossi en *La nave de los locos* donde el futuro se divisa por medio del foco epistémico del exiliado, del extranjero, de un naufrago por el mundo de la cultura occidental, un personaje llamado Equis, y esta esperanza en lo literario desde los márgenes es característica de un grupo de grandes escritores latinoamericanos entre los que se encuentran además de Peri Rossi: Marta Traba, Tomás Eloy Martínez, Juan José Saer, Luisa Valenzuela, Antonio Skármeta, Ricardo Piglia, Fernando Vallejo, Ariel Dorfman, Osvaldo Soriano, Reinaldo Arenas, Héctor Aguilar Camín, Diamela Eltit, César Aira, Laura Restrepo: la generación del '72.

Obras citadas

- Caesar, Julius. *Commentaries on the Gallic War*, con notas, vocabulario y mapas de G. K. Bartholomew. Cincinnati: Van Antwerp, Bragg & co, 1877. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Poder y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.
- Cammell, Donald, director. *Demon Seed*. Act. Julie Christie. Metro Goldwyn Mayer, 1977. Filme.

- Comisión Nacional de Educación Física. Educación Física y Deporte. *Revista de Educación Física y Deporte* 1(1976): 1-100. Impreso.
- . Educación Física y Deporte. *Revista de Educación Física y Deporte* 2 (1981): 1-37. Impreso.
- . Educación Física y Deporte. *Revista de Educación Física y Deporte* 3 (1982): 1-7. Impreso.
- Dejbord, Parizad Tamara. "Nuevas configuraciones del exilio en *La nave de los locos, Solitario de amor y Babel bárbara* de Cristina Peri Rossi". *Revista Hispánica Moderna* 2 (Diciembre 1997): 347-362. Impreso.
- Fontana, Hugo. "La isla urbana': entrevista a Josefina Ludmer". *El País* (Montevideo) 9 de octubre de 2009. En línea. Internet 16 de mayo 2012. Disponible:
http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/entrevistas.html
- Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Foster. Seattle: Bay Press, 1989. ix-xvi. Impreso.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (Spring 1986): 22-27. Impreso.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.
- Holmes, Amanda. "Los locos de Babel o la ciudad imaginada de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". *Escritos, Revista del Centro del Lenguaje* 25 (enero-junio 2002): 175-197. Impreso.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford UP, 2003. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Research Council, 2002. Impreso.
- Kantaris, Elia Geoffrey. *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford: Clarendon Press; Oxford UP, 1995. Impreso.
- . "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi". *Forum for Modern Literature Studies* 25:3 (Julio 1989): 248-264. Impreso.

- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977. Impreso.
- Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*, traducido por Raymond Rosenthal. Londres: Abacus, 1989. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- McClennen, Sophia A. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language and Space in Hispanic Literature*. West Lafayette: Purdue UP, 2004. Impreso.
- McDowell, Linda. *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. Impreso.
- Mora, Gabriela. "Peri Rossi, *La nave de los locos* y la búsqueda de la armonía". *Nuevo Texto Crítico* 1.2 (2do. Semestre 1988): 343-352. Impreso.
- Moraña, Mabel. "*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". *Texto Crítico* 34-35 (1986): 201-213. Impreso.
- Olivera-Williams, María Rosa. *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- . "*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12.23 (1986): 81-89. Impreso.
- Palol, Pere de. *Catalunya románica*. Vol. XXIII. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988. 188-189. Impreso.
- Peri Rossi, Cristina. *Viviendo*: Montevideo: Alfa, 1963. Impreso.
- . *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen, 1984. Impreso.
- . *El libro de mis primos*. Barcelona: Grijalbo, 1989. Impreso.
- . *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.
- . *Evohé*. Montevideo: Girón, 1971. Impreso.
- . *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen, 1975. Impreso.
- . *Diáspora*. Barcelona: Lumen, 2002. Impreso.
- . *Lingüística general*. Valencia: Prometeo, 1979. Impreso.
- . *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza y Janés, 1980. Impreso.
- . *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral, 1980. Impreso.

- . *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.
- . *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984. Impreso.
- . "La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias" (1976). *Cristina Peri Rossi. Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen, 2007. 38-52. Impreso.
- Podestá, Antonio Miguel y Rafael Rossi. "Como abrazado a un rencor". 1930. Odeón. *Todo Tango. The Library*. Web. 2 agosto 2011.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Neplanta: Views from South* 1.3 (2000): 533-580. Impreso.
- Rodríguez Hernández, Raúl. "Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.1 (Otoño 1994): 121-135. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Impreso.
- Spinoza, Benedictus de. *Ethics*, editado y traducido por G.H.R. Parkinson. New York: Oxford UP, 2000. Impreso.