

ENTRE EL TAPIZ
DE LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO
Y EL TAPIZ DE LA CREACIÓN:
MÚLTIPLES SENTIDOS DEL VIAJE
A BORDO DE *LA NAVE DE LOS LOCOS*
DE CRISTINA PERI ROSSI

Lucía Invernizzi Santa Cruz

“Hay cuadros así, donde todo está dispuesto para que el hombre viva en ellos exonerado del resto del mundo”.

Estos enunciados pertenecientes al primer segmento descriptivo del tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona, en la novela *La nave de los locos* de la escritora uruguaya Cristina Rossi¹ constituyen referencia a la singular estructura de ese objeto artístico (el tapiz) y al efecto que produce en quien lo contempla; pero a la vez son gesto que apunta a la novela misma y a la experiencia de lectura que el texto provoca y requiere. Desde mi lectura, que ha tratado de aproximarse a algunas de las plurales convocaciones de este texto apasionante y de orientarse por algunas de las señales que indican los variados senderos por donde puede circular la lectura, he llegado a concluir que “hay novelas así, donde todo está dispuesto para que el hombre viva en ellas, exonerado del resto del mundo” y que ésta de Cristina Peri Rossi es una de ellas. Novela que “apuebla al lector”, pero en la cual ese lema propuesto por Ortega para el género se anima de plurales y nuevos sentidos y se proyecta en múltiples direcciones y dimensiones que se abren por y desde el texto que se ofrece como espacio abierto a infinitas creaciones y recreaciones.

¹Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984 (Biblioteca Breve).

Como señalé la autora es uruguaya, nacida en 1941; ha residido exiliada en España desde 1972. Su obra literaria comprende los libros de poemas *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1976), *Lingüística General* (1979), *Europa después de la lluvia* (1983); y relatos reunidos en los libros *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970) *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) *El corredor tropieza* (1983). Según referencia de la contratapa del libro, “*La nave de los locos* es la culminación de la trayectoria narrativa” de Cristina Peri Rossi.

Durante mi residencia en la novela, "exonerada del resto del mundo", he sido convocada por múltiples elementos; pero mi atención e interés preferentes se han volcado sobre el conjunto de enunciados descriptivos del tapiz de Gerona y sobre muchos otros esparcidos en distintos lugares del texto en los que se va construyendo y manifestando la reflexión sobre el propio texto, configurándose así una suerte de "poética interna" que se objetiva en la novela, pero que puede proyectarse, además, como propuesta válida para un conjunto significativo de obras de la actual narrativa latinoamericana ².

Sobre esa poética, que incluye también la recepción, el modo de su enunciación y el proceso de su construcción en la novela *La nave de los locos*, quiero hacer algunas consideraciones en este trabajo.

Será necesario previamente describir el texto en algunos aspectos relevantes.

Tres citas³, a modo de epígrafe, inauguran el texto que se presenta como un conjunto de veintiún capítulos identificados con títulos que responden a la fórmula "El viaje", seguida del número romano correspondiente, dos puntos y el nombre específico del capítulo; esta fórmula no se da en los dos primeros capítulos: "Equis: El viaje, I" y "Equis": El viaje, II; y varía en "Equis III: El hombre es el pasado de la mujer", "XVI: Morris, un viaje al ombligo del mundo" y "XVII: De las cosas que le ocurrieron a Morris en Albión". Los capítulos se organizan en dos partes: la primera abarca desde "Equis: El viaje, I" hasta "El viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial"; la segunda parte se marca con la inscripción "Eva" que abre una serie de segmentos discursivos de muy variado tipo, pero que comparten el carácter de ser diferentes modos de referencia a Eva; a ellos siguen los capítulos "El viaje, XIX: Londres"; "El viaje, XX: Una nave blanca" y "El viaje, XXI: El enigma". Debe señalarse que, si bien estos capítulos se presentan como unidades textuales claramente diferenciadas y articuladas en torno al enunciado "El viaje" que remite a "largas travesías que empiezan incesantemente sin terminar nunca" (p. 15) protagonizadas por Equis y otros personajes con él relacionados, cada capítulo, en su interior, acoge un variable número de unidades discursivas de muy diverso carácter, diferenciadas

²Conviene precisar que me refiero específicamente a obras publicadas a partir de 1980 por autores a los que aún seguimos llamando, y cada día más impropriamente, "novísimos narradores" y a los que se ha identificado como pertenecientes a un grupo, promoción o generación que ha recibido distintas nominaciones: Generación del 72 (Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana*, 2ª. edición, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982, pp. 275-286); generación del 68, "los contestatarios del poder" (Ángel Rama, *La novela latinoamericana*, 1981).

³La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente. Fernando Pessoa.

El matrimonio de la razón y la pesadilla que dominó el siglo XX ha engendrado un mundo cada vez más ambiguo. F.G. Ballard.

Nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano. George Steiner.

mediante espacios en blanco de separación, subtulaciones, paréntesis, notas que ocupan el lugar central de la página o, excepcionalmente, el pie de ellas, etc.

En distintos lugares del texto, entre los capítulos y no incluidos en ellos, se intercalan, en cursiva, once segmentos descriptivos del tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona; uno de esos segmentos clausura la novela:

“Faltan enero, noviembre, diciembre y,
por lo menos,
dos ríos del Paraíso”⁴.

La descripción de la novela en su conformación material advierte que ésta, como totalidad, se construye por yuxtaposición de segmentos o unidades discursivas de muy variado tipo, presentados en su (aparente) autonomía por la entidad constructora del texto que así manifiesta su voluntad e intención de exhibir lo múltiple y fragmentario, renunciando, además, a marcar nexos y articulaciones visibles que reúnan e integren, en el plano de superficie, la pluralidad multiforme de elementos en otro sistema que no sea el creado por la yuxtaposición, por la inevitable sucesión en que los fragmentos se van disponiendo en el espacio de las páginas o por aquella otra sucesión, indicada por la numeración romana de los capítulos titulados “El viaje”, y que se genera en la dimensión narrativa del discurso en virtud de la cual esas veintiuna unidades se reconocen e integran como distintas instancias del incesante transitar de Equis y otros sujetos peregrinos, que es la materia central, si bien no única, del discurso o mejor dicho, del componente estrictamente narrativo de *La nave de los locos*.

Sin embargo, la lectura percibe que toda esa multiplicidad y fragmentarismo se integran en una unidad que no se instaura en los niveles más externos del texto, no sólo en el plano de la (s) historia (s) narrada (s) o de la

⁴Estos enunciados ocupan la página que antecede al índice, ambas se presentan sin numeración. La falta de ella, creo que no debe entenderse como error tipográfico, sino como omisión deliberada, que opera como señal (una más de muchas) que indica la homología de la estructura de la novela con la del tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona. Esas páginas sin numeración son como los segmentos no conservados del tapiz, el que se presenta a nuestra contemplación como un objeto artístico mutilado que, sin embargo, por constituir “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” (p. 21). Las páginas no numeradas, si bien están y pertenecen al libro en su materialidad, no pertenecen al texto de la novela de la misma manera que las páginas numeradas, pues en aquéllas se inscribe lo que falta, lo que no es realidad representada en la novela, son páginas indicativas de una ausencia, de una no existencia material que, sin embargo, se hace presencia y existencia si no en el texto, “sí en el bastidor de la mente”, en virtud de la estructura textual que, desde los segmentos que la constituyen, convoca las dimensiones ausentes y así hace posible construir la totalidad; de la misma manera que la parte conservada del tapiz permite saber qué temas se desarrollaban en la que falta: enero-noviembre-diciembre y a lo menos, dos ríos del paraíso.

realidad representada en la novela, sino en una compleja red de relaciones de analogía, oposición, contraste o asociaciones variadamente motivadas que van conectando distintos y distantes lugares del texto; red de relaciones que el lector debe ir constituyendo a partir de las señales, convocatorias o provocaciones que el texto le dirige⁵.

Para la percepción de la novela como totalidad en la que lo múltiple, fragmentario y disperso se conjunta e integra sin por ello reducirse o anularse y para aproximarse al sentido de esa estructuración, son claves los segmentos descriptivos del tapiz de la Catedral de Gerona, además de múltiples otras referencias que inscriben otros objetos de la cultura en el texto, siendo el título mismo una señal importantísima pues suscita la evocación y las consiguientes asociaciones con obras literarias y pictóricas homónimas: la de Sebastián Brant; el conocido cuadro de Hieronimus Bosch; otro no tan conocido y para mí no identificado sino por la descripción que de él se hace en el Capítulo – “El viaje, VIII: La nave de los locos”, atribuyéndolo a “anónimo pintor”; la novela de Katherine Ann Porter; la obra de Pedro Gómez Valderrama en la que *La nave de los locos* es título del conjunto de relatos que componen el libro y de una de las narraciones en él incluida.

⁵En “Soñar para seducir”. Entrevista con Cristina Peri Rossi, de Elena Golano, publicada en *Quimera*, Revista de Literatura, N° 25 (noviembre 1982), refiriéndose al poder y a la función del poeta y de la poesía, Cristina Peri Rossi afirma: “Yo te diría que la función fundamental es la provocación. Provocar en el sentido de despertar todas aquellas cosas que están en el subconsciente del lector y que forman parte de su tradición cultural. Cuando yo nombro un cuadro del Renacimiento, sé positivamente que no es ése el que recuerda, sino tal vez le suscita una afluencia de otros, y a mí me interesa que la afluencia le sugiera. Esto está en el acervo: es lo dormido, lo latente que, de repente, se despertará como un fuego de bengala. El poeta (que escribe para el mejor lector) coloca la palabra en una caja de resonancia”. (p. 49)

A propósito de consideraciones de la entrevistadora acerca de las distintas concepciones de la palabra que se observan en la trayectoria poética de la escritora, ésta señala: “Evocación es la palabra clave. El verdadero lector es el que conoce la capacidad de las palabras que suscitan una cantidad de referencias por evocación. En *Lingüística general* hay un poema que dice que la poesía despierta nostalgia de infinito. La poesía busca que el lector supere la barrera del yo, se compenetre con el mundo. Esto lo consigue más plenamente la poesía que la prosa. La poesía es el lugar donde la ambigüedad se expresa mejor. Y, como decíamos antes, la palabra es una caja de resonancia” (p. 49).

Si bien estas afirmaciones refieren a la poesía y, en la entrevista, se hacen claros distinguos entre poesía y “prosa”, creo que, en *La nave de los locos* y también en *El museo de los esfuerzos inútiles*, que es la otra obra narrativa de Peri Rossi que conozco, la palabra, el discurso narrativo se orientan en la dirección aquí indicada para la poesía. Son estímulo, provocación, que despiertan en el lector esa afluencia de evocaciones, de resonancias, que sugieren y que hacen de la lectura una experiencia análoga a la de los personajes peregrinos del universo ficticio: un viaje por las plurales dimensiones de la realidad, de la cultura, de la propia interioridad que el texto va abriendo desde sus múltiples señales y sugerencias.

Resulta necesario señalar algunos antecedentes sobre las obras literarias que se identifican con el título *La nave de los locos*.

La obra del humanista alemán Sebastián Brant (1458-1521), síndico de Estrasburgo y consejero del Emperador Maximiliano, se publica en Basilea, en febrero de 1494, con el nombre de *Das Narrenschiff* y luego, en traducción al latín, como *Stultifera Navis...* Se clasifica como poema satírico didáctico. Narra la historia del viaje de los locos del país de Cucaña en un extraño barco que los conduce a Locagonía, el reino de la Locura. Los locos viajeros representan a diversos sectores sociales, dignidades, instituciones, oficios, encarnándose además en cada uno de ellos un determinado vicio o tipo de locura: el de la Moda, la Avaricia, la Discordia, la Soberbia, la Lujuria. También es pasajera de la nave, Frau Venus. El enunciante del discurso, en el primero de los 112 capítulos –que junto a prólogo y epílogo, constituyen el texto–, se identifica como el “loco de los libros” que, no por acumularlos, ha crecido en sabiduría. En él se manifiesta la conciencia de un humanista católico alemán situado en el conflictivo momento de tránsito entre el Medioevo y el Renacimiento, en el que ya se está gestando la Reforma que provocará el cisma religioso del siglo *XVI*. Desde esa conciencia que percibe la trágica situación de la Iglesia y del Imperio amenazados por innumerables enemigos externos e internos, la nave y la navegación de los locos se establecen como imagen de la sociedad europea en su alteración y conflictividad y como metáfora de la mística nave –la *Civitas Christiana*– en su errático rumbo y en riesgo de naufragio del que sólo Cristo podría salvarla. Pero nada hace alentar esperanzas de salvación y el discurso del enunciante se alza como desesperado intento de conmover las conciencias para suscitar una reacción que rectifique el rumbo de una trayectoria que se ha desviado de los principios y normas morales y religiosas que debieran sostenerla y orientarla. Intento vano, pues la amenaza que trata de conjurar el discurso de Brant se hace realidad con la Reforma y por eso, *Das Narrenschiff* se considera como “la última expresión del humanismo alemán antes de la Reforma”.

El cuadro de Hieronimus Bosch es la versión pictórica del tema de la obra de Brant, seguramente conocida por el pintor, dado que en versiones e imitaciones en latín (una de ellas publicada en los Países Bajos en 1502) o como fuente de temas para sermones y comentarios de predicadores fue obra ampliamente difundida y que tuvo gran popularidad en la Europa de la época.

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.

La novela *La nave de los locos* de la escritora norteamericana Katherine Ann Porter, se publica en 1963, si bien su proceso de gestación abarca, según declaración de la propia autora, un largo período que se inicia el año 1931 a raíz de un viaje que ella realiza a Alemania.

La historia narrada en la novela es la del viaje de un heterogéneo conjunto de personajes desde Veracruz a Bremerhaven en un barco alemán durante la crisis económica del año '31. La narración marca con relieve la atmósfera de sorda o abierta violencia y tensión que caracteriza la vida a bordo y la convivencia entre los pasajeros y de éstos con la tripulación alemana que ejerce dominio en el barco e impone las normas.

La nave, la vida en ella y la navegación se hacen así representativas de la realidad en los años de la crisis de la década del 30, en los que ya se hacen presentes los signos de la violencia que estallará con el advenimiento del nazismo y con la Segunda Guerra Mundial; y por ello, la novela admite la lectura que su misma autora postulara al señalar que quiso construir una alegoría que permitiera aproximarse a una explicación de las fuentes originantes y de los factores que influyeron en la irrupción de la barbarie nazi en Europa y en general, en el mundo.

La obra del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama (profesor universitario, abogado, periodista que ha sido, además ministro de Educación y Gobierno en Colombia) reúne, bajo el título *La nave de los locos y otros relatos* (Alianza Editorial. El libro de Bolsillo. 1057, sin fecha de edición) un conjunto de narraciones publicadas originalmente en distintas revistas colombianas, en un período que abarca principalmente desde finales de la década del 70 a principios del 80, si bien hay relatos de publicación anterior.

Las narraciones, predominantemente, representan un mundo interior de sueños, visiones, fantasías, realidad e irrealidad que se despliega desde el estímulo provocado en la conciencia por variados hechos, personajes, situaciones históricas y objetos culturales, especialmente obras pictóricas, escultóricas, literarias. En su conjunto, los relatos se articulan como distintos momentos de una trayectoria interior, de un viaje de la conciencia por diversas esferas del Arte, la Historia, la Cultura.

El relato que lleva el título "La nave de los locos" recrea el motivo desarrollado en *Dan Narrenschiff* de Brant (una de cuyas estrofas del prólogo constituye el epígrafe de la obra) y en el cuadro de Bosch (mencionado también en el relato primero —"Descripción e historia de una visita al Museo del Louvre" y que, además, ilustra la portada del libro en la edición de Alianza). La navegación de los locos en el relato de Gómez Valderrama se representa en su atemporalidad; es una nave que eternamente navega por amplias geografías —Europa, América, donde llega antes que Colón— y en todos los tiempos —desde el Medievo hasta la época contemporánea—, con una tripulación que va adquiriendo variadas fisonomías que llevan incluso

a confundirla con la nave de los Peregrinos de Santiago; y que, finalmente, termina, en tierras de Colombia, transformada en vehículo de la Secretaría de Salud de la ciudad de San Bonifacio que transporta a los locos a Bogotá para abandonarlos “a la suerte de su soledad” en una “calle fantasmal”, cumpliéndose así su trayectoria de nave que conduce a la muerte a los seres que la sociedad no acepta y a los que condena a desaparecer.

Este sentido del viaje de la nave de los locos y los diversos modos en que se ha objetivado en la historia de la humanidad, se manifiesta en distintos segmentos de la novela de Peri Rossi, entre los que importa destacar el capítulo “El viaje, VIII: La nave de los locos”, que se construye refiriendo lo que cuenta la tradición sobre estos viajes que parecen haber sido práctica habitual en Europa en los siglos XVI y XVII y el testimonio de uno de ellos en una nave que zarpa de un puerto de Flandes en 1583, relatando en *Ars Navegatoris*, el único libro que dejó escrito Artemius Gudrön, “uno de los pocos navegantes que guardó memoria de ellos” (p. 49).

Nave de locos de entonces que se transformará en autobús de una compañía de viajes que traslada “mujeres embarazadas a abortar a Londres” en el capítulo “El viaje, XIX: Londres”; en “cargamento de trescientas o cuatrocientas judías embarazadas, destinadas a los laboratorios experimentales de la compañía” (Boyer) en la Alemania nazi (p. 169), o en desaparecidos “atrapados entre el polvo del olvido y el polvo de la muerte” de una fábrica de cemento que es lugar de tránsito, desde el que se inicia el viaje definitivo en un avión desde el que son lanzados “al fondo del mar” (“en una acepción que Valéry no imaginó –pensó Equis) o terminar en una fosa común, oculta, en algún improvisado cementerio suburbano” (p. 59). En esta escena narrada en el capítulo “El viaje, IX: La fábrica de cemento”, en la que se identifica una situación representativa de los horrores de la historia reciente de los países del cono sur de América, como en todas las anteriores señaladas, se objetiva el sentido de la nave de los locos como brutal violencia ejercida sobre una humanidad indefensa e inocente a la que el poder, actuando con la fuerza de lo inexorable, recluye y elimina por considerarla una incomodidad, un peligro o una amenaza para el interés, el orden y la norma dominantes que el poder impone.

Este sentido del viaje de la nave de los locos como inhumana práctica de la sociedad moderna que excluye y extermina a todos aquellos cuyo comportamiento se interpreta como desviación de la norma imperante, se reafirma y proyecta, además, en otra dirección de máxima relevancia en la novela, con la inscripción en ella de otro texto: el cuadro de anónimo pintor, descrito en los segmentos inicial y final del capítulo “El viaje, VIII: La nave de los locos”.

El modo de disponer la descripción, de dos unidades discursivas distanciadas es señal que apunta a la estructura del cuadro en el cual el centro de la representación no está en el viaje mismo, sino en el contrastante ámbito humano configurado en torno al zarpe de una nave de locos desde un puerto de Flandes. En el espacio de la representación pictórica se reconocen dos sectores humanos polarmente opuestos: en la barca, los inocentes locos ataviados como para una fiesta se embarcan, ignorantes de su destino (es lo descrito en la unidad discursiva inicial); “En el paseo, cerca de la costa, damas y caballeros se han dado cita, vestidos con sus mejores galas, para contemplar el espectáculo. Hay mujeres con parasoles y hombres con bastones de mango de plata. Las mujeres tienen gestos desenvueltos y los caballeros parecen muy educados. Todos están de pie, conservando o mirando la nave” (p. 53) (es lo descrito en la unidad discursiva final).

Esa misma oposición regulará la narración de la estancia de Vercingétorix, el amigo de Equis, en el infierno de la fábrica de cemento, materia del capítulo que sigue al de “La nave de los locos”. Mientras Vercingétorix y los desaparecidos, reclusos por la dictadura en ese lugar inferior, separado del resto del mundo, se “desflecan” “entre toses, hemorragias, electrodos y parálisis”, en las esferas superiores, en el mundo visible, “la vida en apariencias continuaba su ritmo, y se comía en los restaurantes o se iba al cine, se celebraba un cumpleaños o se bautizaba a un niño, las escuelas estaban abiertas y los generales solemnes, anacrónicos como muñecos a cuerda, realizaban pomposos discursos, bajo la luz de los reflectores y las banderas de la patria” (p. 61).

Vercingétorix “sentía en su conciencia, todavía despierta, la existencia de dos mundos perfectamente paralelos, distantes y desconocidos entre sí, dos mundos que existían con independencia y autonomía, dos mundos que se bastaban a sí mismos y que podían funcionar sin tener ningún contacto, como dos esferas girando eternamente en el silencio azul del espacio” (p. 59).

La imagen de la ciudad, inequívocamente latinoamericana de un país del cono sur, es la de Babel y, según el comentario de Equis, como la representada en el cuadro de Brueghel, “una enorme torre de varias plantas, ignorantes entre sí; en cada una de ellas la vida se desarrollaba con independencia y no existía la sospecha de las otras. Cada planta tenía sus horarios, su rutina, sus leyes y su código, incomunicable, paralelo y secreto —en la inferior, para la tortura, la violación o la muerte; en la de arriba para las funciones de cine, los partidos de fútbol y el colegio” (p. 60).

Así, desde los textos literarios y pictóricos inscritos en los capítulos El viaje VIII y El viaje, IX, la novela funda la imagen de un mundo eternamente escindido entre víctimas confinadas en los espacios construidos por el poder para excluir y exterminar a quienes se desvían de sus dictados (“heteroto-

pías de desviación” llama Foucault a esos espacios)⁶, humanidad sufriente que padece el horror y vive la tragedia frente a aquella otra indiferente, cómodamente instalada en los espacios visibles, ajena al dolor y que vive la tragedia del otro como espectáculo. Hoy, en América como entonces en Europa y en muchos otros lugares y momentos de la historia de la humanidad, hay damas y caballeros engalanados que concurren al paseo de un puerto de Flandes a contemplar el zarpe de una nave de locos cuyo destino es las profundidades marinas.

Todos estos objetos artísticos, y tal vez alguno más, grabados en la novela de Peri Rossi ya desde el título, comparten con ella algo más que el nombre. Son todas obras que, en distintos grados y modos, se presentan como conjunto de segmentos yuxtapuestos en el espacio de la composición que se articulan e integran en torno a elementos, no siempre evidentes en el plano de superficie, que operan como centros de unidad, coherencia y sentido, sin por ello restar o anular autonomía e identidad a cada una de las partes,

⁶Con el título “Des espaces autres”, se publica en *A.M.C. Revue d'Architecture* una conferencia dictada por Michael Foucault el 14 de marzo de 1967, en París, en la que se refiere al tema del espacio, concebido como el ámbito exterior establecido por conjuntos de relaciones que definen lugares diferentes, irreductibles, imposibles de superponer que conforman ese espacio heterogéneo en el interior del cual “se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo, de nuestra historia”. De esos lugares, interesa a Foucault identificar y describir esos “espacios otros” que él caracteriza como: “certains emplacements qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, designés, reflétés au réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types”. (147).

Estos dos tipos de “espacios otros” son: las *utopías* y las *heterotopías*.

“Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements que entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée”.

“Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui son des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver a l'interieur de la culture sont a la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont, ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, *les heteropies*”. (pp.47).

Entre las utopías y las heterotopías, Foucault establece, como espacio mixto, al espejo y dentro de las heterotopías, y en conformidad con los distintos principios desde las cuales las describe, distingue diversas especies, entre las cuales están las llamadas “heterotopías de desviación” que, en la época contemporánea vienen a reemplazar las “heterotopías de crisis” de las sociedades llamadas positivas.

Las “heterotopías de desviación”, a las que aludo en el texto, se definen como aquellos espacios en los que se coloca a los individuos cuyo comportamiento se considera “desviado” en relación a la norma exigida o vigente en una sociedad; lugares tales como casas de reposo, clínicas psiquiátricas, prisiones...

segmentos o secciones constitutivas de la totalidad. Obras que se ofrecen a la contemplación como un espacio seccionado en el que, si bien se identifica un centro, éste se desplaza constantemente pudiéndose así instaurar la totalidad desde cualesquiera de las partes o secciones porque cada una de ellas es un lugar de irradiación y convergencia de plurales redes de relación en las que se construye el sentido de totalidad; incluso cuando faltan partes y la obra presenta en su fractura o mutilación —como el tapiz de Gerona⁷, “es posible reconstruir el todo, si no en el muro de la catedral, sí en el bastidor de la mente” (p. 21).

Este tipo de obras artísticas que responden a un principio constructivo que busca instaurar un orden en lo múltiple, fragmentario, disperso pero sin reducirlo o anularlo, por el contrario, mostrándolo con evidencia, es el que se actualiza en la novela de Peri Rossi pero a la vez el que encuentra en ella su caracterización y la cifra identificatoria que es el tapiz de Gerona, descrito e inscrito en la novela. Cifra que incluye al mismo tapiz, a todas las obras artísticas que llevan el título *La nave de los locos* y a varias otras obras literarias aludidas en la novela. A todas ellas alcanza lo propuesto para el tapiz: son obras en las que la fragmentariedad, la dispersión se exhiben pero al mismo tiempo se estructuran en un “discurso perfectamente intelegible de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado”, “sin dejar de ser por ello, también, una realidad”; en definitiva, obras que son una *estructura* “una composición del mundo, un significado que ordena el caos devorador, una hipótesis comprensible y, por ende, reparadora. Repara nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden. Un esfuerzo racional y sensible por dotar a la materia de sentido sin renunciar por ello a la complejidad” (p. 21).

Estructura que se ofrece al receptor como espacio en el que se le invita a instalarse no como espectador o pasivo residente sino como partícipe activo de la creación, situándose dentro de los límites del Universo creado, al mismo nivel de sus creaturas; “en el centro mismo de la creación, no por ello alejado de los bordes o extremos”. Receptor requerido a sumarse a ese “esfuerzo racional y sensible” que es la actividad de dar nombre, de convocar “toda la materia” en su complejidad, pluralidad, mutilación, fragmen-

⁷Lo conservado del tapiz equivale casi a la mitad de su estructura original: tres metros sesenta y cinco centímetros de un largo total de seis metros.

Dada la perfección y geometría de la estructura cabe suponer que, si lo representado en el círculo central mayor de la parte conservada del tapiz es la Creación y en ella, Adán y Eva en el Paraíso, en los metros faltantes se representaba la expulsión del Paraíso que es, en definitiva, el asunto desarrollado en la novela de Peri Rossi en la narración del incesante peregrinar de Equis y de otros sujetos desentrañados en búsqueda infructuosa de ese lugar central del que han sido violentamente separados y del que padecen la nostalgia.

tarismo, dispersión e instaurar en ella un orden, un sentido que conjure “el caos devorador”; en definitiva, receptor solicitado para intervenir en la tarea de construir con esa materia que el texto exhibe, ese “espacio otro”⁸ que preserve y resguarde de la acción amenazante de los poderes de la anulación y el exterminio, que “repare nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden” y sea esa morada en la cual “si se tuviera la suficiente perseverancia”, “se podría vivir toda la vida”, “exonerado del resto del mundo”.

Los enunciados que graban el tapiz de la Creación en *La nave de los locos*, describiendo el tapiz trazan la imagen de la novela no sólo en su configuración material⁹ sino en cuanto estructura que manifiesta una clase de objetos artísticos, producto de un sistema de creación y representación y de una actividad creadora que tienen su modelo en el tapiz de Gerona; obras que al igual que el tapiz, son tejido (texto) de plurales materiales que, como los hilos de colores, en sus variadas combinaciones, se van entretejiendo para componer las figuras, escenas, cuadros y trazar las visibles y secretas redes de relación que integran toda esa variedad en una estructura propuesta a la contemplación en su doble condición de metáfora del universo y de realidad expuesta en su concreción y materialidad de soporte de la estructura de sentido, realidad que se entrega al receptor como conjunto de materiales –equivalentes a los hilos de colores– para que él, orientándose por las indicaciones del texto, los combine y entreteja y así componga su propio tapiz, elabore ese tejido que es “metáfora que encierra el universo sin dejar de ser por ello, también una realidad”.

Resulta entonces que el tapiz de Gerona se inscribe en la novela no sólo como obra de arte descrita y representada en ella en cuanto vista por Equis en “alguno de sus viajes”, sino como objeto artístico que, en su estructura formal y de sentido y como producto de un acto creador que necesariamente

⁸ Empleo esta expresión con el sentido que Foucault propone para heterotopía (vid. nota 6) y aplicándola a la novela misma, como estructura, como texto, pues ella no es sólo espacio en el que se representan variados lugares –muchos de ellos heterotópicos– por los que pasan los errantes personajes del universo ficticio (cumpliendo así el mandato que en sueño recibió el enunciante: “La ciudad a la que llegues, descríbela” (p.9), sino que la novela en sí es una heterotopía, un lugar real, efectivo en el que se representan los lugares donde se desarrolla la vida del hombre, “arrojado en el mundo” en eterno transitar en búsqueda –imposible– de ese lugar central donde sea posible el auténtico radicar; pero espacio en el cual todos esos lugares que se representan, reflejan y refractan son a la vez discutidos, invertidos. Y así la novela, inscribiendo lo transitorio, fugaz, marginal, descentrado, plural, lo establece en morada “en la que es posible vivir toda la vida, exonerado del resto del mundo” como el tapiz (espacio heterotópico, según Foucault), como biblioteca, museo y por cierto nave (la “heterotopía por excelencia”,) y también espejo.

⁹ En este plano, puede considerarse que los veintiún capítulos de la novela son equivalentes a las veintiuna secciones que se reconocen en la parte conservada del tapiz de Gerona.

integra al autor y al sujeto que lo contempla, se propone como manifestación e imagen de un tipo o clase de texto en la que se incluyen obras como aquellas convocadas e inscritas en el título *La nave de los locos*. Y así, los enunciados descriptivos del tapiz vienen a constituirse en metatexto que metafóricamente refiere a la novela de Peri Rossi —y a las obras artísticas homónimas— y expone la teoría y los principios que regulan y controlan su acto de producción y de lectura y que fundan su legalidad interna.

Pero, en la novela, hay además, muchos otros enunciados que, junto con los descriptivos del tapiz de Gerona, van conformando el metatexto. Entre ellos, son importantes dos segmentos en los que también metafóricamente se enuncia la reflexión sobre la novela, específicamente, en cuanto realidad representada en ella, modos de la representación, actividad del agente del acto de enunciación.

El primero de esos segmentos, es el inaugural del discurso narrativo: “Equis: El viaje, I”. Lo narrado aquí es el sueño de alguien que, por la orden que recibe —“La ciudad a la que llegues, descríbela”— se identifica como un viajero. Para cumplir con el mandato, el sujeto del sueño pregunta “¿Cómo debo distinguir lo significativo de lo insignificante?” y, sin recibir respuesta, se encuentran luego en un campo abocado a la tarea de ir “separando el grano de la paja”. Tarea “sencilla aunque trabajosa” que realiza en silencio y sin percepción del tiempo hasta que aparece “ella” complicando la selección pues se apiada de una hierba, de una piedra, de un ratón y el sujeto del sueño, por complacerla, va mezclando esos elementos con el grano. “Cuando se fue, quedé confuso. La paja me parecía más bella y los granos, torvos. La duda me ganó. Desistí de mi trabajo. Desde entonces, la paja y el grano están mezclados. Bajo el cielo gris el horizonte es una marcha, y la voz ya no responde” (p. 9).

El segundo segmento textual que interesa destacar es el penúltimo del capítulo “Equis: El viaje, II”. En él se narra una escena del viaje de Equis desde América a Europa en un barco cuya tripulación y pasaje responden a la imagen convencional, estereotipada de la vida a bordo de una nave de pasajeros, “réplica, una maqueta de otro mundo (ése que está ausente durante quince días de navegación); una réplica mezquina, como todas las reproducciones a escala, pero igualmente regido por leyes, igualmente centrado en la cacería, con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado” (p. 12).

Pero Equis “siente que dentro del viaje hay otro viaje”. Ese “otro viaje” que está más allá de aquel típico viaje turístico que distrae, separa, ausenta y enajena del mundo habitual, es el que en la novela se va configurando desde las lecturas de Equis, quien, aun cuando viaja por primera vez, “ha leído todos los viajes posibles en los libros” y el viaje que ahora realiza “lo ha leído ya más de cinco veces”. Esas lecturas de Equis, grabadas en la

novela en distintos modos de inscripción, abarcan un amplio “corpus” que incluye desde *La Odisea* de Homero a *Los premios* de Cortázar y a *La nave de los locos* de Brant, Porter y Gómez Valderrama con el cual se va construyendo en la novela de Peri Rossi el sentido de ese “otro viaje”, el fundado por la tradición del relato del viaje en que la navegación, nave y navegantes son metáforas de la condición y la existencia humana, pero también de la creación poética, de la escritura¹⁰.

Este sentido de la navegación, que en *La nave de los locos* incluye también a la lectura, se manifiesta en un aspecto significativo en el penúltimo segundo del capítulo “Equis, II” en el que se narra la escena de un niño pequeño que, con la “imperiosidad del deseo obsesivo” exige a su padre que le permita acceder a un espacio más abierto que el restringido de la nave, gritando “Quiero ir a la calle”. Equis, “como el viejo augur que auscultaba las vísceras calientes de los animales sacrificados”, calma al niño describiéndole la ciudad sumergida “bajo las crestas relucientes de las olas”: “En el fondo hay una ciudad llena de calles con árboles en forma de pez y pulpos que giran como tiovivos. Hay flores de agua y casas de paredes transparentes, cuchillos verdes y faros encendidos toda la noche, para no tener miedo. Pero hay que saber mirarla, porque está escondida” (pp. 17-18). Ciudad que el niño cree poder ver con los lentes en que transforma “un trozo de vidrio azul pulido que le había regalado un marinero una mañana de llanto”.

Articulando estos segmentos en el metatexto, las escenas narradas en ellos metaforizan dimensiones de la conciencia creadora, propósitos, intenciones y finalidades del acto de enunciación, rasgos y direcciones de un discurso que se proyecta como exploración de territorios situados más allá de los límites y contricciones de la experiencia ordinaria del mundo habitual y del tradicional universo narrativo. Discurso que se propone penetrar, descubrir y exhibir esferas de realidad marginales, no visibles a la mirada habitual o que ésta renuncia a registrar, dimensiones de conciencia que no son predominantemente las lúcidas y racionales, sino básicamente aquellas profundas, secretas, oscuras e inquietantes a las que se tiene acceso por la vía del sueño, la fantasía, la imaginación creadora, las visiones, la poesía. Realidades que son como esa ciudad sumergida, escondida tras las masas de aguas marinas que sólo pueden ver quienes saben mirarla y que sólo puede ser develada en un discurso sostenido desde esa mirada diferente que, al igual que ella, traspase los límites convencionales. Y por eso, el discurso que el anunciante construye para cumplir el mandato “La ciudad a la que

¹⁰Ernst Robert Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, reimpresión México F.C.E., 1987 vol. I, pp.189-193, se refiere a la tradición de las “metáforas náuticas”.

llegues, descríbela” y en el que “el grano y la paja” se mezclan, desdibuja y deroga categorías tradicionalmente adscritas a la representación narrativa y problematiza y rompe códigos y límites establecidos para la novela, abriendo nuevos espacios al género y exigiendo al receptor que, como el niño de la escena del barco (imagen del lector ideal de la novela) adapte su mirada a la propuesta que hace el texto para percibir esa realidad secreta que, al igual que la ciudad submarina, está oculta a la visión ordinaria que sólo roza la superficie de las cosas.

El discurso se constituye así en proceso de indagación, exploración y desocultamiento de realidades que subyacen tras las superficies y tras las variadas formas con las que el hombre y la cultura predominantemente las ha encubierto para tratar de evitar su inquietante y perturbadora presencia. Es el “otro viaje” que Equis siente que “hay dentro del viaje”, emprendido por el enunciante, sujeto también viajero, desterrado, eterno peregrino como los personajes del mundo narrado, quien para cumplir la orden recibida en sueños de describir “la ciudad a la que llegues” anuncia un discurso en el cual se nombran y exhiben los espacios del exilio, la fuga, la dispersión, la reclusión o el confinamiento por donde transita el ser en sus interminables y dolorosas travesías, pero donde a la vez que se representan, reflejan y refractan esos espacios, se los discute e invierte constituyéndolos en la materia con la que se construye esa ciudad a la que se llega al término de la penosa búsqueda del lugar central del que se fue violentamente desprendido; una ciudad donde sea posible establecerse, donde se recupere el sentido del auténtico radicar, donde si bien no cese la nostalgia del paraíso, por lo menos se mitigue el tormento del desarraigo, “se repare nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden”. En el plano de lo representado en la novela, el acceso a ese lugar central es el que se hace posible para Morris, uno de los personajes de la novela, en su encuentro con Percival, el “hermoso, tierno y sabio” niño de nueve años que, al igual que el caballero del Santo Grial, “poseía otra clase de dominio que ordenaba y configuraba el mundo a su alrededor” (p. 139). El correlato con la obra de Chretien de Troyes, otro de los textos escritos en *La nave de los locos*, en el capítulo “El viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial”, además del sentido que proyecta a la historia narrada con la presencia en ella de Percival, es indicativo también de la voluntad constructiva de hacer del texto ese espacio de concurrencia y reunión de materiales de variada procedencia con los que se construye un ámbito central, la morada que cobija, la ciudad para la residencia.

Pero ese “otro viaje” que realiza el enunciante del discurso no es sólo desplazamiento a través de los territorios marginales por donde deambula el ser desarraigado en búsqueda de su centro, sino que es también recorrido por un amplio espacio cultural constituido por objetos artísticos en los que

esa realidad y condición de lo humano se representa. Esos objetos, especialmente obras pictóricas, literarias, alguna película se inscriben en la novela como experiencias significativas en la existencia errante de Equis: Son cuadros que ha contemplado y que lo han conmovido en alguno de sus viajes, libros que ha leído o que prefiere e instala cada vez en los distintos sitios en que funda su transitoria residencia. La lista es larga y abarca obras muy diferentes y pertenecientes a diversos momentos de la cultura, entre los que se incluyen: las obras literarias y pictóricas homónimas de la novela; el tapiz de la creación de la Catedral de Gerona; *La Biblia*, *La Odisea*, *La Eneida*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Los cuentos de Poe*, *El proceso*, *La Metamorfosis*, *Los Epigramas de Catulo*, *Los sonetos de Shakespeare*; *El jardín de los anhelos* (sic) que se bifurcan de George Lewis Borges (sic). *El fuego fatuo* de Dieu (sic) La Rochelle¹¹, *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, *La muerte de un jugador de ajedrez* de Akira Kusawata, *Mujeres y Utopías* de César Moro; el cuadro de Rafael *La dama y el unicornio*, retrato de Magdalena Strozzi, la película de Daniels *La semilla del demonio*, protagonizada por Julie Christie¹².

Este conjunto de obras aparentemente tan heterogéneas que se inscribe en la novela *La nave de los locos* define un sistema de representación artística

¹¹Las alteraciones de títulos y nombres de autores como las que se observan a propósito de la obra y del nombre de Borges y del apellido de Drieux La Rochelle, además de constituir irónicas señales que apuntan a dimensiones de sentido que el constructor del texto destaca en esas obras y autores, parecen responder a la lúdica tendencia que Vercingétorix, el amigo de Equis, representa al intervenir textos como el del tango *El día que me quieras*, cuyos versos “harán nido en tu pelo”, él traduce como “arácnido en tu pelo”.

Todos ellos son gestos reveladores de la actividad permanente del enunciante de atraer plurales textos de la cultura, mediante la cita o referencia con que los graba en el espacio de la novela, pero a la vez que los registra, los interviene y exhibe como el material que recrea y elabora en la novela.

¹²Muchos otros textos son citados, entre ellos: *Persuasión* de Jane Austen; *El vicario de Wakerfield*, de Goldsmith *La hija del capitán* de Pushkin; *Hermann y Dorotea*; *Silas Marner*, alguno de ellos –imagina Equis– podría ser el libro que lee la muchacha de la caja de té Hornimans que él instala “provisoriamente” en su transitoria residencia en la buhardilla de la ciudad A, Junto con otros objetos: “Una paloma de barro, acuclillada, celeste, provista de una espléndida cola rosada” (p. 34), una lámina de Venecia, reproducción de una tela de Canaletto, “a menos que fuera de Vanvitelli”, que reconfortaba a Equis: “La perfecta armonía del paisaje, la estructura de los palacios, la simetría de los canales era la manifestación de un orden posible, de un equilibrio sin sacrificios, de una armonía redentora (p. 35); más los libros que siempre compra cuando llega y se instala en una ciudad (los citados en el texto al que corresponde esta nota), un viejo diccionario, mapas; las obras con las que Equis realiza “su plan particular de alfabetización” que consiste en provocar la lectura de los pasajeros de autobuses, para lo cual, en épocas especialmente difíciles cuando el libro debe competir con una “serie de televisión muy exitosa que además se vende en fascículos” o salvar la censura del gobierno, emplea libros pornográficos y recomienda otros de ese tipo como “las novelas de Salinger, los cuentos de Cortázar y las obras de Foucault”, y *Ada, o el Ardor* de Nabokov; a ellos se suman en épocas de clandestinidad, “hojas impresas que desliza en las manos del lector que está aprovechando la página 51 de

dentro del cual se sitúa la novela, pues todas esas obras son expresión de una conciencia y voluntad creadoras orientadas a develar los ámbitos extraños, contradictorios, ambiguos de la realidad exterior y de las profundidades de la conciencia, zonas no visibles a la visión habitual, irreductibles a la razón, la lógica, la causalidad y sólo captables a nivel de experiencias reveladoras como las del sueño, las visiones, el mito, la poesía. Dentro de este arte que funde diversos órdenes de lo real y lo fantástico y que mediante el conocimiento poético accede a esferas marginales y secretas de realidad y las desoculta, se establece la novela de Peri Rossi; pero a la vez los textos pertenecientes a ese sistema artístico inscritos en la novela, se exhiben como el material con el que se construye la visión y el sentido del mundo representado. Con y desde esos textos, *La nave de los locos* se constituye en una narración que recrea el tradicional motivo del viaje privilegiando de entre los plurales sentidos que la tradición le ha conferido, el de viaje de separación del centro, de peregrinaje y extravío por marginales y laberínticas regiones del mundo exterior y de la conciencia en dolorosa búsqueda de reintegro en el espacio original del que se fue expulsado; conjuntamente con dar relieve a ese sentido del viaje, la novela de Peri Rossi pone el acento de la condición sufriente del viajero, en cuanto exiliado, desentrañado, desterrado, extranjero, afirmada como inherente al hombre. "Todos somos exiliados de algo o de alguien. En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre" (p. 106).

En este plano, el de sentido más general y universal, la novela es reconstrucción de la parte faltante del tapiz de Gerona¹³: un espacio construido por la concurrencia de múltiples textos de la cultura que han instaurado el motivo del viaje y del viajero como imágenes del penoso errar del ser caído, extraviado en el laberinto luego de la expulsión del paraíso y de su eterna búsqueda de reintegrarse al centro y recuperar la armonía y la comunión con "todos los seres y las cosas de la tierra y de los cielos"¹⁴.

Pero en la novela, el sentido universal del mito de la caída y la pérdida del paraíso se objetiva en situaciones que lo establecen en un plano humano,

Tristram Shandy, de Sterne y que contienen una cuidadosa selección de libros que hay que leer" (p. 69).

Cabe agregar el Quijote, *La ruta del Quijote*, la *Divina Comedia* y Dante, Cavalcanti; en la isla de M., donde Equis llega en una de sus travesías, los recuerdos de Ramón Llull, "el teólogo y sabio destilador de cognac que alababa a Dios en distintos idiomas", "el místico que en medio de sus apostólicas correrías fue capaz de escribir un *Ars Navegandi* y una teoría de las mareas —¿Por qué el mar de Inglaterra fluye y refluye?— donde se sostiene que la tierra es esférica... (pp. 75-76: *Perceval* de Chretien de Troyes y *Parsifal* de Wagner; el texto de la canción *Lili Marlen*, *El Cementerio Marino* de Valéry..."

¹³Ver nota 7.

¹⁴Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, 4a ed. Barcelona, Editorial Labor, S.A. 1981 "Paraíso perdido" (p.355).

determinado históricamente, al sustituir a Yahveh Dios, el agente sobrenatural de la mítica expulsión, por agentes humanos que, no sólo arbitraria y brutalmente deciden y condenan a otros al destierro, sino que, además, con su egoísmo, crueldad, prepotencia, carencia de piedad, solidaridad o con su indiferencia agudizan, hacen más dolorosa la situación del desterrado, de ese ser abandonado, recluido en los espacios del exterminio u obligado a ser eterno transeúnte por ámbitos en los que será siempre un extranjero para el cual ni siquiera regirán las “viejas leyes de la hospitalidad”.

Este es el sentido de la expulsión y pérdida del paraíso, del viaje y del viajero que la novela construye con el material que proviene básicamente del conjunto de textos en los que “la nave de los locos” se instaura como símbolo de la trágica condición de una humanidad inocente e indefensa condenada a la “pena de extrañamiento¹⁵ y al exterminio por quienes detentan el poder y víctima, además, del silencio y la indiferencia cómplices de una sociedad incapaz de reaccionar ante el dolor y el sufrimiento ajenos. Esta situación, que se objetiva en la narración de la historia de Equis y de múltiples otros personajes, en diferentes escenarios y momentos históricos, corresponde a una de esas dimensiones de realidad que, por terribles y horrorosas, se intentan encubrir o no se quiere ver y que la novela de Peri Rossi, como manifestación de ese arte de visiones, de imágenes oníricas en el que se mezcla lo real y lo fantástico, explora, atrae al primer plano de la representación, desocultando e imponiendo violentamente su visión en la retina y en la conciencia adormecida del receptor, sobre la cual el discurso actúa no sólo en su función cognoscitiva como instrumento de develación y descubrimiento de zonas secretas de realidad sino también en su función ética de apelación y advertencia a la conciencia moral. Con las frases del Exodo bíblico, 23, 9, que se graban como epígrafe del capítulo “Equis: El viaje, II” se apela a la piedad para con el extranjero y a la vez se advierte sobre la condición transitiva, transferible, intercambiable de la extranjería: “Y no angustiaréis al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto” (p. 10)¹⁶.

¹⁵Expresión que da título a un libro de Enrique Lihn, *Pena de Extrañamiento*, Santiago, Ed. Sinfronteras 1986, y que utilizo porque su polisemia resulta muy pertinente a las situaciones que aquí aludo; *pena*: castigo impuesto a quien trasgrede la ley vigente; aflicción, pesadumbre, dolor, tormento; *extrañamiento*: destierro; acción de privar a una persona del trato que se tenía con ella; y en relación también con dos acepciones de extrañar: rehuir, esquivar; echar de menos a alguna persona o cosa, sentir su falta.

¹⁶Las situaciones narradas en la novela, predominantemente son objetivación de la actitud contraria a la que el texto bíblico reclama. Sólo escasamente, el gesto solidario, la hospitalidad mitigarán la angustia y el tormento de los personajes, todos ellos “exiliados de algo o de alguien” y objetos de sospecha, indiferencia, rechazo, silencio por parte de los habitantes de las

Y así el discurso, como proceso de explotación y develación de esas esferas de realidad que el hombre se resiste a ver, se constituye en ese “otro viaje” que conduce por los territorios marginales, no visibles u ocultos del mundo exterior y de la conciencia y por los textos de la cultura que los han hecho visibles y, exhibiéndolos en la novela como en un escenario, los impone con una presencia ineludible para que el lector se reconozca en ellos igual que el hombre que mira el tapiz de Gerona “espejo del hombre representado con los hilos de colores” que es convocado a ser “partícipe de la creación, al mismo nivel que el buey de cabeza de loro y la espada de la cual nacen hojas lanceoladas y para que sin salirse de los límites de la tela, esté en el centro mismo de la creación, no por ello alejado de los bordes o extremos” (p. 20).

Finalmente, quiero insistir en la consideración de la novela como espacio de inscripción y exhibición de variados textos de la cultura, lo que constituye a *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi en una suerte de palimpsesto en el cual efectivamente tras la escritura de primer plano se descubren las huellas de anteriores inscripciones, la mayoría de las cuales provienen de y remiten a objetos artísticos que tienen ese mismo carácter. Así, el tapiz de Gerona y las distintas obras que se identifican con el título *La nave de los locos*, en todos los cuales se perciben trazos de otros textos¹⁷.

ciudades por donde transitan, especialmente de las grandes urbes como nueva York, lugar en el cual, según informan los diarios, la joven Kate, llegada desde un pequeño pueblo del Middle West, “se paseó durante ocho horas por las calles con un cartel que decía: ‘Me siento muy sola. Por favor, hable usted conmigo’ sin que nadie respondiera a su angustioso llamado. El diario dice que Kate se suicidó a las doce de la noche, en un banco de la plaza, ingiriendo una fuerte dosis de barbitúricos” (p. 71).

Y frente a lo que dice el diario, la contrapartida, el texto literario citado para proclamar el valor y la fuerza preservadora de la vida del gesto hospitalario: *La Ilíada*, libro que Equis va leyendo en el barco y cuya lectura es interrumpida por la Bella Pasajera en el verso 18 del canto IV: “¡Magnánimo Tídida! ¿Por qué me preguntas sobre el abolengo?”, palabras dirigidas a Diómedes por Glauco, el héroe troyano colaborador de Paris en el rapto de Helena, a quien Ulises y Menelao le salvaron la vida en atención a la hospitalidad que les brindó Antenor, el padre de Glauco.

A diferencias de su homónimo troyano, para Glaucus Torrender, el loco de la nave en la narración de Gusdrüm, nadie realiza el gesto misericorde ni humanitario que lo salve de la muerte.

¹⁷Los historiadores del arte coinciden en señalar que el creador del tapiz de Gerona, para la representación de las escenas bíblicas, “copia” miniaturas de manuscritos de muy antigua data; de ellos provienen, por ejemplo, la imagen de Adán dormido de pie, de los animales empinados unos sobre otros ocupando un espacio triangular; para representar los ríos del Paraíso—figuras que vierten jarras de agua—opera con imágenes fluviales del arte clásico; las nubes en el espacio en que vuelan los vientos, tienen su modelo en miniaturas mozárabes, siendo probable que éstas y el tapiz mismo repitan ilustraciones aún más antiguas, concretamente visigóticas; los caracteres de las letras con que se graban citas del Génesis y nombres que

Cabe señalar que estas obras son producto de momentos históricos marcados por el signo de la crisis derivada de la inminencia de una fractura o violenta transformación de los sistemas y estructuras de mundo vigentes y expresan la conciencia del riesgo de dispersión, pérdida o destrucción del saber constituido, de valores esenciales y del patrimonio cultural y la voluntad de rescatarlos y preservarlos¹⁸.

Por eso, estas obras son verdaderos depósitos donde se reúnen, resguardan y conservan los objetos de una cultura amenazada por las fuerzas del aniquilamiento, pero a la vez, lugares en los que esos retazos o segmentos de la cultura, al establecerse en otro orden, adquieren renovada vida y al exhibirse como soportes de nuevas estructuras y sentidos, se ofrecen a la contemplación y a la actividad sensible y reflexiva como materia para nuevas creaciones y recreaciones.

Los espacios de concentración del saber acumulado, de reunión y mostración de objetos representativos y significativos de la cultura son claramente identificables: enciclopedias, bibliotecas, museos; todos ellos, figuras

identifican objetos representados en el tapiz, corresponden a modos escriturales anteriores al siglo XI; en la cenefa inferior, en la que se representan escenas de la leyenda de la Veracruz, y que se conserva mutilada, se advierte la huella de la iconografía carolingia impregnada de influencias bizantinas.

La obra de Brant acoge, recrea y transforma elementos propios de los espectáculos carnavalescos precuaresmales de Renania en los que se representaban satírica y lúdicamente oficios, profesiones, vicios; los textos de la literatura didáctico-moralizante clásica, la Biblia, los proverbios populares son las fuentes de citas, máximas y sentencias que registran el discurso de *Das Narrenschiff*.

Y, como ya he dicho, las huellas de la obra del humanista alemán se reconocen en el cuadro de Bosch, en la novela de Katherine Ann Portes, en el texto de Gómez Valderrama y trazos de todas ellas y de muchos otros textos en la novela de Peri Rossi.

¹⁸Estos rasgos se observan con evidencia en obras como el tapiz de Gerona y *Das Narrenschiff*. Algunos antecedentes sobre la situación y circunstancias de su producción son necesarios para precisar mejor su condición de objetos artísticos que expresan la conflictiva conciencia del hombre enfrentado a la amenaza de la fractura de su mundo histórico y cultural y la voluntad de rescate y preservación de valores.

El tapiz es creación del siglo XI en el ámbito de la Marca Hispánica del Imperio Carolingio, región que permaneció ajena a las luchas del feudalismo siempre dispuesto a rebelarse contra los sucesos de Carlomagno. Por ello, la Marca Hispánica se constituyó en centro de concentración cultural que mantuvo una intensa corriente de penetración e intercambio con los cenobios de Francia, del Rin y de Córdoba y que, en el siglo X alcanzó su máximo apogeo, considerándose ese siglo como "la edad heroica para la adquisición y organización de una cultura enciclopédica". La región septentrional de Cataluña hasta principios del siglo XI fue depósito del saber acumulado y el territorio de mayor estabilidad dentro del Imperio Carolingio que ya por esos siglos ha entrado en proceso definitivo de desintegración y decadencia, situación que se hará extensiva a la Marca Hispánica en el siglo XI y sobre todo en el siguiente. Esa cultura catalana del siglo X y de principios del XI, condensación de una vasta tradición cultural, es la que se expresa en el tapiz de Gerona y en la portada del convento de

del texto de Cristina Peri Rossi¹⁹, sólo que entendidos no como meros lugares de archivo y conservación de productos de la cultura –“heterotopías en las que el tiempo se acumula al infinito”²⁰–, sino básicamente como espacios en los que esos productos se exhiben como materiales susceptibles de ser elaborados para originar otros nuevos objetos culturales; y además, espacios posibles de ser recorridos en múltiples direcciones y sentidos pues los senderos en ellos no sólo se bifurcan sino que se plurifurcan.

Y así es la estructura construida por el enunciante del discurso y constructor del texto de la novela *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi, sujeto viajero, peregrino por los vastos ámbitos de la cultura, en quien reconocemos al equivalente del “loco de los libros” que enuncia *Das Narrenschiff* sumado al “loco de la pintura o de los cuadros”, protagonista de ese “otro viaje” que es la escritura que registra, reúne e integra con nuevo sentido los elementos recogidos en su incesante transitar por amplios sectores de la cultura, de la historia, del ser y funda con ellos un otro espacio –el texto– que, en su estructura de enciclopedia, biblioteca, museo, ofrece al receptor como ámbito abierto a la circulación de la lectura por los múltiples caminos

Ripoll, manifestaciones de un espíritu y de una cultura que, en el momento de creación de esas obras ya no perdura, pues la decadencia del Imperio Carolingio por entonces ya se había extendido hasta la Marca Hispánica.

Como lo señalé antes, *Das Narrenschiff* es obra producida en el período de tránsito entre el Medievo y el Renacimiento, “última expresión del humanismo católico alemán” que intenta conjurar las ominosas fuerzas que amenazan a la Iglesia y al Imperio, nombrando la crisis en un discurso que integra el saber enciclopédico reunido por el humanismo en el ámbito de las disciplinas morales y que, desde ese saber, procura apelar a la conciencia para que reaccione y actúe con el fin de impedir la fracturación del Imperio y de la Iglesia.

Situaciones y procesos de producción análogos podrán observarse en los casos de las restantes obras homónimas a la Brant.

¹⁹En la entrevista a Cristina Peri, citada en nota 4, ella declara que en su obra hay tres símbolos muy importantes: “el museo, el mar y el viaje, aún antes de haber viajado”. El museo, como figura del texto, se da también en la otra obra narrativa que conozco: *El museo de los esfuerzos inútiles*. Sobre enciclopedia y diccionario, cabe advertir ciertas señales que emite la novela: la afición de Equis por ellos. “No es posible olvidar el diccionario viejo, con sus muescas negras y sus letras doradas, los dibujos a pluma, donde a Equis le gusta buscar las aves de picos ganchudos (como el azor), la borrosa reproducción del escudo de Breslau, el cuerno del Yack y del orix”.

También le gusta mirar los mapas de estas viejas ediciones con sus países que ya no existen, las ciudades que cambiaron de nombre y las antiguas geografías... “También le gusta buscar el dibujo de animales fabulosos, éstos creados por la imaginación del hombre y en los cuales la naturaleza del león se mezcla con la del cuervo, la mujer con el pez, el ave con la serpiente, el murciélago con el cocodrilo. Como el pequeño unicornio que sostiene en sus brazos Magdalena Strozzi, en el bello cuadro de Rafael”.

²⁰Michel Foucault, op. cit. p. 48-49. Interesa transcribir algunos de las consideraciones que Foucault hace a propósito de bibliotecas y museos como heterotopías. Señala primeramente que las heterotopías están ligadas a menudo a montajes temporales abriéndose así a lo que, por

indicados o sugeridos por el mismo texto no como obligados derroteros a seguir sino como señales de las variadas direcciones en que es posible recorrerlo.

Textos como éstos demandan al receptor desplazamientos, le exigen, como en la novela, ser viajero –otro más a bordo de la nave– en ese “otro viaje que no es sólo imagen de la escritura sino de la dinámica actividad de una lectura que circula por el espacio textual, en variadas direcciones y no sólo linealmente y así va conectando lugares separados, articulando diversos momentos en un recorrido que, si bien se orienta por las indicaciones puestas en el texto por su constructor, puede desarrollarse con amplio margen de libertad, incluso para ir abriendo sus propios senderos.

Esta lectura que transita libre y creadoramente a través de los espacios fundados y abiertos por la escritura es la requerida por *La nave de los locos* y, en general, por las novelas de los “novísimos” narradores latinoamericanos, para cuya lectura pareciera servir de lema, el bello enunciado que, como epígrafe, abre una de esas novelas: “Naveguemos, el mar es invención de nuestra barca”²¹.

Viaje, navegación, nave, se instauran en la novela de Peri Rossi, y en muchas otras de los “novísimos”, como recurrentes metáforas de la actividad creadora del texto, concebida como flujo de intercambio de escritura y lectura en el que se derogan los rígidos límites establecidos para los roles de los agentes de ambos procesos; a bordo de la nave, tanto el que escribe y enuncia como el que lee son navegantes, viajeros y coparticipan en la tarea de “inventar” el mar, de construir el texto. Esa misma condición, carácter y sentido de participación conjunta e intercambio entre creador y receptor tiene su figura también en el tapiz de Gerona, espejo en el que la novela se contempla y signo concreto que la representa en cuanto obra artística que

simetría, podrá llamarse *heterocronía*; las heterotopías funcionan en plenitud –agrega– cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional.

En una sociedad como la nuestra, heterotopía y heterocronía se organizan y articulan de un modo complejo. Hay heterotopías de tiempo acumulado al infinito –Museos y Bibliotecas–; en ellas el tiempo se almacena y monta sobre sí mismo, si bien respondiendo, como en el siglo XVII, a una elección individual. En cambio, pertenece a nuestra modernidad, a partir del siglo XIX, la idea de acumular todo, de constituir una especie de archivo general; la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, las épocas, las formas, los gustos; la idea de instaurar un lugar de todos los tiempos, que, sin embargo, esté fuera del tiempo, innaccesible a su erosión; el proyecto de organizar una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar.

Frente a estas heterotopías ligadas a la acumulación del tiempo, están aquellas otras ligadas al tiempo en lo que éste tiene de más fútil, pasajero, precario, al modo de la fiesta. Heterotopías absolutamente “crónicas” como, por ejemplo, ferias de entretenimientos, villas de vacaciones.

²¹Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, quinta edición, Bs. As. Losada. S.A., 1981.

convoca al receptor a situarse “en el centro mismo de la creación, no por ello alejado de los bordes o extremos” y a ser “partícipe de la creación”.

Así, las metáforas náuticas y, en general, las del viaje y del viajero al igual que la del tapiz de Gerona, sirven en la novela al propósito de significar la creación –escritura y lectura– y el producto de ella –el texto– como actividad que genera sentidos operando e interviniendo un material constituido por los plurales elementos recogidos en el tránsito del sujeto por los más variados territorios del ser, del mundo histórico y de la cultura; actividad productora del texto expuesta en la novela como proceso en desarrollo, nunca acabado del todo, ni definitivo, ni absoluto, siempre abierto a las infinitas posibilidades de elaboración de la materia que, al ser exhibida también, se ofrece como objeto de otras posibles creaciones y recreaciones, todas ellas análogas a esas “largas travesías que empiezan incesantemente sin terminar nunca”, asunto del libro que Equis quisiera escribir y que es el que efectivamente escribe Cristina Peri Rossi.

Pero además, las metáforas náuticas significan la actividad creadora y su producto en la situación de precariedad, provisoriedad y contingencia que es inherente a la navegación, al viaje y a la condición del viajero, máximamente precaria en este caso, por cuanto en *La nave de los locos*, viaje marítimo o terrestre y viajero portan el sentido de exilio y exiliado. La creación, entonces, como actividad y producto, se sitúa en el extrañamiento, en esas regiones marginales por las cuales, solitario, abandonado, acosado por las fuerzas que amenazan destruirlo, deambula dolorosamente el desterrado, padeciendo la hostilidad o la indiferencia del mundo, el riesgo de extraviarse en el laberinto, de ser presa del caos y, además, padeciendo también la nostalgia del lugar de origen del que fue expulsado y al que intenta en vano regresar y busca afanosamente en sus interminables peregrinajes.

Desde y en esa situación excéntrica, provisorio, inestable se genera y realiza la actividad creadora que nombra y muestra los espacios marginales del exilio, la acción de los ominosos poderes que amenazan disgregar y disolver la conciencia, el mundo histórico y la cultura, y atrayendo al primer plano de la representación lo múltiple, fragmentario, disperso y en riesgo de anulación, reuniéndolo, integrándolo allí con un orden, construye ese “espacio otro” –el texto-biblioteca, museo, enciclopedia, tapiz– que es reducto que preserva y protege del caos, de la acción de las fuerzas del exterminio, lugar que si bien no recupera aquél de origen desde el que se fue expulsado, puede constituir morada, ciudad en la que el ser errante encuentre cobijo y residencia, provisorio, transitorio, inestable; pero quizá más definitiva porque, recordemos, en el tapiz de la Creación “si se tuviera la suficiente perseverancia” se podría vivir toda la vida “exonerado del resto del mundo”.

Y así podría ocurrir con este tapiz tejido por Cristina Peri Rossi en el cual

los hilos van trazando y disponiendo en el segmentado espacio de la representación la múltiples figuras, escenas y ámbitos en los que se desarrolla “la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo, de nuestra historia” –los espacios reales y heterotópicos del exilio, el tránsito, la desviación, la desintegración, el confinamiento, la clausura y negación del diálogo y sus opuestos, los reductos de la integración, el resguardo, la concentración, la preservación y el intercambio, que el hombre construye para intentar resguardarse de esa erosión. En fin, todos los lugares y emplazamientos que se pueden encontrar en el interior de nuestra cultura, representados y a la vez discutidos e invertidos al instalarse y disponerse en el texto de la novela, cuya estructura, como la del tapiz de Gerona, es espacio en el que reuniendo la pluralidad en un orden, se recupera el perdido sentido del centro y de la unidad y se recompone la totalidad fragmentada y dispersa. De este modo, la novela actualiza el sentido originario del tapiz, esto es, ser reproducción del jardín “pequeña parcela del mundo que contiene el mundo entero” (Foucault); “una estructura que es metáfora que encierra todo el universo sin dejar por ello de ser una realidad”.

Sólo que la estructura de *La nave de los locos* no es, como el tapiz de la Catedral de Gerona, metáfora de Adán y Eva en el Paraíso en el momento pleno de la creación, sino metáfora del universo del hombre caído, de la expulsión, pérdida e intento de recuperación del Paraíso. Pero, además, como toda estructura que actualiza la figura del tapiz, es tejido, texto que, junto con ser metáfora, es realidad en cuanto se presenta como depósito en el que el autor ha reunido elementos que exhibe y entrega al receptor como materiales para que éste, con ellos, construya la metáfora y participe así en la creación de la estructura de sentido que es el texto. De este modo, la creación queda definida como tarea conjunta de autor y receptor, actividad de intercambio y diálogo entre escritura y lectura que, por la contingencia y provisoriedad de la situación en que se realiza, genera un producto también provisorio, inestable, contingente, nunca el mismo, absoluto ni definitivo, sino múltiple, otro, distinto en cada acto de escritura –lectura– reescritura inscrito en la sucesión de creaciones y recreaciones, posible de reiterarse al infinito, en virtud del círculo comunicativo y de intercambio abierto por el texto.

Así el texto, tejido, tapiz funda una doble heterotopía por cuanto no es sólo espacio de discusión e inversión de los heterogéneos espacios, entre sí incompatibles, que, yuxtapuestos, se representan y exhiben en él, sino que, además, al constituirse en espacio de auténtico encuentro, diálogo, comunicación e intercambio entre los sujetos protagonistas de la actividad de escritura y lectura, productora del texto, invierte y deroga la clausura y negación al diálogo que define los espacios representados en la novela y la relación entre los hombres en ellos y que constituye el más eficaz poder de destruc-

ción porque, como lo afirma el tercer epígrafe de la novela: "Nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano".

Como espacio de comunicación y diálogo, de intercambio entre escritura y lectura, de auténtica actividad creadora y como producto generado por ella, *La nave de los locos* se instaura como utopía efectivamente realizada: lugar de encuentro y auténtica relación entre sujetos que, en tarea conjunta, construyen el texto en el cual, reflejándose y mirándose como en un espejo se reconocen e identifican en su trágica condición de exiliados, expatriados viajeros de ese "viaje experimental hecho involuntariamente", que es la vida²², a través de "un mundo cada vez más ambiguo", éste engendrado por el matrimonio de la razón y la pesadilla que dominó el siglo XX²³, navegando a bordo de "ese pedazo flotante de espacio, lugar sin lugar, que vive por sí mismo, cerrado sobre sí mismo y a la vez entregado al infinito del mar"²⁴, en esa nave símbolo de la precariedad de la condición expuesta y amenazada del hombre arrojado en el mundo; pero a la vez, nave, como señala Foucault, que es la "mayor reserva de imaginación", la "heterotopía por excelencia", porque transitando en múltiples direcciones y sentidos por la infinitud del mar, recalando en muchos puertos y orillas va recogiendo y concentrando los plurales elementos disgregados de nuestro ser, del mundo histórico, de la cultura y nos enfrenta a la dimensión de lo otro, del otro, necesaria, 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.

Hacia el logro de ese conocimiento e identificación se proyecta la novela de Peri Rossi en su fundación cognoscitiva, instaurándose como espejo que nos devuelve, en las imágenes de otros, la realidad fracturada de nuestro ser, de nuestro mundo, de nuestra cultura expuesta y en riesgo de disolución por la acción de los poderes del exterminio que, en todo los planos, con diversos instrumentos amenazan la existencia y la realidad humana, en todos los tiempos, pero quizá más que nunca en éste nuestro tiempo y circunstancia. Y frente a esos ominosos poderes, el espejo de la novela nos devuelve la imagen de aquella que, quizá, sea la única fuerza, que el hombre indefenso e inerme puede oponerles, para conjurarlos y vencerlos: la de una acción solidaria, conjunta, auténticamente creadora, capaz de construir los vínculos y los lugares de cobijo y amparo para el ser desvalido y expuesto, para el errante extranjero; los reductos de reunión, resguardo y preservación de la realidad disgregada y en riesgo de disolución; el espacio que integra

²²Texto de Fernando Pessoa, primer epígrafe de la novela.

²³Texto de J.G. Ballard, segundo epígrafe de la novela.

²⁴Foucault, Michel, op. cit. p. 49.

en un orden lo múltiple, fragmentario, disperso y recupera así el perdido sentido del centro, reintegra en él y salva del caos. Actividad creadora de textos morada-ciudad-enciclopedia-biblioteca-museo-tapiz como esta novela, *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi que, además, es espejo desde el cual se nos proyectan las imágenes necesarias para nuestro propio reconocimiento e identificación; imágenes que, en la proyección ética del texto, nos demandan cumplir el mandato bíblico de no angustiar al extranjero porque todos sabemos cómo se halla el alma del extranjero ya que somos extranjeros en tierra de Egipto, requeridos de hospitalidad y de ese diálogo imprescindible porque, es cierto, “nada destruye más certeramente al hombre que el silencio de otro ser humano”.

El diálogo con *La nave de los locos*, que ha sido mi lectura y la escritura de este texto que la registré, desarrollado en momentos difíciles, constituyó reducto de protección frente a la acción de los ominosos poderes y confirmación de fe en el valor y fuerza salvadora de la palabra.