

NAVIGARE NECESSE EST, VIVERE NON NECESSE. DESPLAZAMIENTOS SÍGNICOS EN LA NAVE DE LOS LOCOS

CLAUDIA PÉREZ

En un artículo del año 1986 sobre *La nave de los locos* (1984) la crítica Mabel Moraña señala que, además de ser «un punto culminante en su producción» —y coincidimos— «la nueva novela recoge y ordena los fragmentos de un universo que intenta subvertir» (204-205). Aplica este procedimiento de ordenación al ámbito de la represión política, los condicionamientos de género y sus dicotomías asfixiantes. Toda esa fragmentación queda ordenada en esta novela «moderna», de gran aliento y a la altura de los grandes narradores del siglo XX. *Primer desplazamiento*, ya que se trata de una transgresora hablando el lenguaje del amo: «Soy la advenediza/la perturbadora/la desordenadora de los sexos/la transgresora/Hablo la lengua de los conquistadores/pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen» (2005: 598-599). Resulta relevante que Moraña subraye el tópico del viaje y la figuración de alegoría para la obra, concluyendo que el lenguaje poético funciona como un dispositivo que desmonta la realidad. Se trataría de «un organismo que se autoconstruye constantemente» (Cid Hidalgo, 2012: 52). Claro está que ese proceder poiético y mimético actúa con elementos fácticos: viajes, descripciones, detalles del mundo que se articulan con sueños, procedimientos dislocados, todos ellos para dar cuenta de un estado, el de exilio. Dice Cristina en el Prólogo a su obra *Estado de Exilio* (2003):

La etimología de la palabra es muy expresiva: *ex* significa, precisamente, quien ya no es, ha dejado de ser. Es decir, ha perdido toda o parte de su identidad. El exilio cuestiona, en primer lugar, la identidad, ya que desvincula de los orígenes de la historia particular de una nación, de un pueblo, desvincula de una geografía, tanto como de una familia, de una calle, de una arboleda o de una relación sentimental (7).

Esta aseveración presupone un recorrido desde *ser en situación* hasta perder aspectos de ese ser. Por tanto, la consideración de «construcción» no cuestiona esos sentimientos del ser existente, sino su desarraigo. *Segundo desplazamiento*: existe una diferencia entre ser desarraigado y ser performático, entre dejar de ser algo y estar en permanente transformación. No es mi intención profundizar en este tema, si bien es uno de los puntos vertebrantes de la obra poética de Peri Rossi y merece nombrarse. Vertebramos dos aspectos: el exilio territorial y el exilio del espíritu, de las costumbres y el *habitus*, del encajar en un sistema de costumbres establecido. Aun pensando en una autora de identidad empírica lesbiana, que escribe sobre lesbianismo pero tensa la línea sexo-género-deseo con intervenciones de narrador masculino o actitudes sexuales tradicionalmente

masculinas, el juego entre narradores, autora empírica y temática se dibuja en un triángulo que evita la fijación, de allí el desplazamiento sógnico que se transforma en práctica con el objetivo de dar cuenta la movilidad entre los roles.

En este trabajo, en primer lugar intentaré dar cuenta que el estado de exilio es en realidad *condición* de exilio y el viaje constituye el estado perpetuo, necesario.

En segundo lugar abordaré un tipo de transtextualidad palimpsésica entre dos capítulos de *La nave de los locos*: «El viaje: XII, El ángel caído» y «El viaje: XII, La isla».

EL VIAJE ES EL DESTINO

Cuando iba a partir se desencadenó un gran viento por mar y, al vacilar los pilotos, él fue el primero en embarcar y, ordenando levar anclas, gritó: «navegar es preciso, vivir no es preciso»; «πλεῖν¹ ἀνάγκη,² ζῆν³ οὐκ ἀνάγκη:» (Plutarco, *Vida de Pompeyo*, 50, 1-2)

Esta conocida frase latina da cuenta de dos aspectos: entregarse al bien colectivo en momentos de extrema dureza, disminuirle a la vida del Ego su aparente totalidad. La navegación es una τέχνη precisa, un arte; vivir requiere de una serie de aprendizajes sinuosos y espaciados que la experiencia va acumulando, sin receta. Tolkien señalaba en *El Silmarillion* que la desgracia de los mortales, lo que los hace iracundos y desesperados por el éxito es su conciencia de mortalidad. Como sintetiza González Vaquerizo (2014: 166):

Según Plutarco, Cneo Pompeyo (106-48 a.C.) pronunció la frase [...] ante un mar indómito y en la tesitura de arengar a sus marineros a fin de que cumplieran su misión y que así las provisiones de cereal llegaran a Roma. La pronunciaría, evidentemente, en latín, pero Plutarco la recoge en griego. Algunos la han traducido como «Es preciso navegar, vivir no es preciso» ,¹ aunque para la posteridad ha quedado la fórmula «Navegar es necesario; vivir no es necesario». Sin embargo, en lenguas romances como el español o el portugués la elección de uno u otro término permite diferentes matices: navegar puede ser un arte preciso, a diferencia del arte de la vida, pero también puede ser una metáfora que hable de la necesidad de entrega del individuo a un fin mayor, sea este la misión de una nación —como era el caso de los marinos en la arenga de Pompeyo— o la creación artística —como será el del poeta portugués Fernando Pessoa.

¹ Infinitivo de πλεω: navegar, flotar, atravesar, nadar.

² Sustantivo femenino: necesidad, ley natural. Caso nominativo.

³ Ζαω: Infinitivo presente: vivir,

En su artículo, González Vaquerizo se propone demostrar cómo, en distintos contextos, la sentencia mencionada ha servido para fundamentar ideologías muy diversas. A mí me interesa particularmente el verbo Ζαω, presente de vivir, vivir en el Ego, que no es el vivir de *llegar a*, sino vivir en el viaje y la tormenta. Sin embargo, en una de tantas comprensiones alegóricas del tópico del viaje, Tolkien apunta:

Porque los Dúnedain sostenían que aun los Hombres mortales, si se los bendecía, podrían ver otros tiempos que el de la vida de los cuerpos; y anhelaban siempre escapar de las sombras del exilio y contemplar de algún modo la luz que no muere; porque el dolor del pensamiento de la muerte los había perseguido por sobre los abismos del mar. Por ese motivo, los grandes marineros que había entre ellos exploraban todavía los mares vacíos, con la esperanza de llegar a la Isla del Meneltarma, y tener allí una visión de las cosas que fueron. Pero no la encontraban. Y los que viajaban hasta muy lejos, sólo llegaban a tierras nuevas, y las encontraban semejantes a las tierras viejas, y también sometidas a la muerte (334).

Es decir, los mortales no pueden alcanzar esa visión que quizás alguna vez intuyeron, y por eso navegan para llegar a esa costa bendecida, a la que nunca llegan. Nunca pueden llegar a tener la visión divina, pero sí la intuyen. Más adelante veremos este adjetivo, *bendecida*, nuevamente.

Pero los Hombres eran más frágiles, más vulnerables a las armas o la desdicha, y de curación más difícil; vivían sujetos a la enfermedad y a múltiples males, y envejecían y morían. Qué es de ellos después de la muerte, los Elfos no lo saben. Algunos dicen que también los Hombres van a las estancias de Mandos; pero no esperan en el mismo sitio que los Elfos, y sólo Mandos bajo la égida de Ilúvatar (y también Manwë) saben a dónde van después del tiempo de la memoria por las estancias silenciosas junto al Mar Exterior. Ninguno ha regresado nunca de las mansiones de los muertos [...] Quizás el hado póstumo de los Hombres no esté en mano de los Valar, así como no todo estuvo previsto en la Música de los Ainur (119).

No me detendré más en el «arquetipo del sujeto errante», como analizan Valenzuela-Cisternas (2017), es decir, la idea de «que La nave de los locos puede ser leída como un diagnóstico de una condición humana extremada y limítrofe, a saber, un estado de confusión original de la identidad (que pasa por el lenguaje y las lenguas) y de la finalidad del ser-sujeto (del proyecto que le es propio)» (145). La propia descripción que se interpola en la narración, la del Tapiz de la Creación de Girona, está incompleta, porque el Tapiz está incompleto y porque el narrador señala sus límites, o la falta, al final del libro. Se trata de un paño de 4,70 x 3,65 metros que, según algunos estudiosos, podría haber tenido unas dimensiones originales del doble de lo expuesto. Se data entre el siglo XI y la primera mitad del XII y se desconoce el taller donde se confeccionó, tal vez en el sur de Francia o tal vez en la misma zona de Girona (Sancho, 2014). Quizás no sea necesario, como finalizan los autores: «Una reconstrucción de personalidades arruinadas» (2017: 159), sino advertir el doble

intento: intentar dibujar el todo y/o asumir que la parte errante no puede comprenderlo. «Equis es la encarnación de un nuevo hombre que se plantea su situación en el mundo, que rechaza seguir la corriente y lo establecido —recordemos que roza, sin avergonzarse, la gerontofilia, la pederastia, la pornografía, la prostitución, el voyeurismo, etc., prácticas socialmente estigmatizadas—. Es un viajante eterno, que ya nació exiliado» (Veciana Romeu, 2012: 608).

2. «LA VIEJA DAMA» Y LA «CHICA DEL DÍA ANTERIOR»

Lejos de «flirtear» consciente y amablemente con el «pedantismo», como decían los enemigos de Borges, la narrativa de Peri Rossi invita a una parafernalia de palimpsestos, esa literatura en segundo grado, arquitecturalidad, literalidad de la literatura, que nos da una intertextualidad plena de alusiones, de citas directas o más o menos disimuladas (Aínsa, 1986: 62).

Maria del Mar Veciana Romeu, en «El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi», señala que la intertextualidad es el eje vertebrador de la novela. La textura del Tapiz está confeccionada con esos hilos intertextuales. Sabemos que Gérard Genette en 1962 dedica un libro al palimpsesto y honestamente señala a Julia Kristeva como formuladora de este concepto teórico: la intertextualidad. Dice:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (10).

En este análisis me centraré en la alusión entre pasajes de dos capítulos consecutivos, que están introducidos por la descripción del Pantócrator y la Paloma: se trata del Angel Caído y el Angel de la Luz. Ambos capítulos juegan palimpsécticamente, por contiguidad en el libro, por superposición en el tema: los trazos de dos mujeres en edades distintas que Equis contempla y con las que interactúa eróticamente. Una se superpone a la otra, en dos movimientos: contiguidad y superposición. Sin embargo una encarna el placer anticipado por la fantasía, el contemplar, y la otra el hecho, la contundencia sin la participación imaginativa: *Carol*, y *La vida de Adèle*, por

ejemplo.⁴ La intertextualidad se produce con alusiones, con algunas citas (palabras) intercaladas y comunes, con un contorno similar en la narración. Comienza describiendo a la dama para, en el siguiente capítulo, describir a la joven. Una colocada debajo de la otra, sobresaliendo por su contorno, por su carne. La dama privilegiada por el número tres (adjetivos, subordinadas), la joven relegada al dos.

Sus ojos se detuvieron en la figura de una vieja dama sentada, **sola**, que bebía una discreta taza de té. **Embriagado por el perfume maduro de los damascos caídos que regaban el suelo,**

por el murmullo del agua de un torrente que corría no lejos de ahí, entre musgos y arbustos de mora

y **por la segunda copa de cognac.** Equis le dirigió **una espléndida sonrisa,**

una sonrisa embelesada que era una **bendición** por la alegría de su presencia.

Era una vieja dama rubia y gruesa, de tez muy blanca, labios delgados y ojos claros, pequeños, rodeados por pestañas largas y sedosas. A pesar de la edad, de los años que habían acumulado grasa a ambos lados del cuerpo, dándole esa apariencia compacta, rotunda, **Equis adivinó la tibieza de esa gordura,**

el blanco extraordinario de la piel,

la contenida flaccidez de una carne que lentamente se iba **desmoronando** , y **la amó**⁵ (76).

Equis **vio como**, con agilidad y desenfado, la chica del día anterior, usando la misma camisa desteñida y sucia, **se acercaba, balanceando** sus anchas y morenas caderas, los cabellos húmedos pegados a las firmes líneas del rostro. Siempre parecía recién salida de una inmersión **en el mar, con residuos acuáticos en el pelo, en los brazos, en las piernas.** Las gotas transparentes de agua se fijaban en los poros de la piel, se aferraban allí como diminutas lentes (85).

En la primera los ojos se detienen, y son la aprehenden con el paisaje: los damascos maduros como su propia madurez, el murmullo del agua, *musgos y arbustos de mora*, por el cognac. El embelesamiento se marca en la repetición del tres: las razones para embriagarse, la carnosidad de la dama. Nótese que *mora* será utilizado más adelante para referirse a los pezones de la joven. La dama se deja mirar, la chica avanza. La figura estática de la dama contrasta con la movilidad de la joven vida animal, repitiéndose el tres en la primera piel: pelo, brazos, piernas, la repetición de dos que da más agilidad al relato. Equis se embelesa en los detalles de la primera, y usa el término *bendición*, como bendecidas son las costas de Tolkien. La descripción de la dama está signada con la metáfora; la joven con la metonimia.

⁴ La primera del año 2015, dirigida por Todd Haynes; *La vie d'Adèle* del año 2013 dirigida por Abdellatif Kechiche. El lenguaje visual erótico de la primera es sugestivo, connotativo y fomenta la participación imaginativa del espectador; el de la segunda es explícito y denotativo y no produce el mismo efecto.

⁵ El espaciado y la negrita son míos.

Aunque ya había bajado la cremallera del vestido, Equis **prefirió quitar primero la ropa interior, deseoso de contemplar la majestuosa carne** de la dama sin intermediarios. Asiéndola contra sí sin dejar de sostenerla por el talle, Equis se inclinó y hundió su mano bajo el vestido. **Rozando fantásticas moles de carne blanda y tersa que parecían deshacerse —tibiamente— entre sus dedos, avanzando por nubes de algodón que al tocarlas mostraban pozos negros, como la luna** [...] En cuanto al corpiño, que era de una tela firme y compacta, Equis lo desabrochó enseguida, satisfecho de escuchar el tic del cierre, al abrirse, y lo hizo descender por el arco de los hombros, dejando que **la múltiple, láctea y mullida carne blanca se desparramara, escapándosele de las manos, en abundantes pliegues**. Entonces hizo que la noble dama se volviera. Espléndida en su gordura, sin ropas, las piernas muy juntas y un poco torcidas hacia adentro; [...] Equis la contempló (83).

Tenía la exultante impunidad de los sanos, el orgullo vanidoso de los fuertes y bellos; se imponía por un par de piernas rotundas y torneadas, con espléndidas curvas en los muslos y en las rodillas, porque conseguía ese tono en la piel, como si fuera el maravilloso resultado de una mezcla de razas que el pintor, trabajosamente, imita en su paleta. **La camisa, usada al descuido, transparentaba los senos tensos. Unos senos de barro cocido, redondos**, en perfecta simetría con las caderas y cuyo centro estaba ocupado por dos tentadoras uvas moras (86).

La dama constituye un destino que se saborea en su potencialidad, que se disfruta en la contemplación, lenta y estética. La tercera piel queda mientras Equis quita la segunda, la interior; luego está la otra, la piel. La joven lleva unidas la segunda y la tercera, y ambas, la dama y la joven, son *rotundas*, una en su cuerpo, otra por sus piernas. El cuerpo de la joven se inscribe como un animal salvaje en la espesa y deleitosa carnalidad de la dama.

Así como sobre el Tapiz de la Creación se inscribe el recorrido de la multiplicación de la vida, así Equis busca en ese mundo creado un origen, en el mullido cuerpo de la dama, en los melancólicos encuentros con diversos personajes que nunca permanecen. Como el movimiento del mar, acordamos con Cid Hidalgo que «El personaje con nombre de incógnita desterritorializa el espacio, deja el sedentarismo y atraviesa las fronteras, traza recorridos, no vuelve al origen, cualquiera sea el nombre que este tome: país, patria, ciudad, hogar» (56), imposibilitado de aceptar su nomadismo como estado de exilio.

«Nos encontramos aquí con las categorizaciones binarias, origen/suplemento, que han gobernado durante siglos el pensamiento occidental» (Domínguez, 2002: 162), Si bien la posición del narrador parece responder a las categorías la novela plantea en ese personaje Equis un modelo masculino, heredado de la narrativa de medio siglo, exiliado y extranjero al mundo, ajeno a «lo femenino». Solamente será en la mano de la escena entre Marlene y Dolores del Río donde la objetualización se transformará en lo performativo. El estado de exilio parece incluir también la dificultad de

desfijarse de ese entramado signico que divide binariamente el universo de Equis. O tal vez la mirada del narrador, y del personaje, está permeada por los ojos de una mujer que mira a otra mujer.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aínsa, Fernando (1986). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya 1960-1993*. Montevideo: Trilce.
- Cid Hidalgo, Juan D. (2012). «Exilio y migración en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi. Un viaje por los espacios otros». *Co-herencia*, vol. 9, núm. 17, julio-diciembre 2012, pp. 51-70.
- Domínguez, Carmen (2002). «Las mujeres en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi: viajeras en perpetua huida». *Texto crítico 10*, 2002 (pp. 159-167).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Trad. De Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus.
- González Vaquerizo, Helena (2014). «Nauigare necesse est; uiuere non est necesse. Del discurso historiográfico al fado*». Universidad Autónoma de Madrid. *Revista de Estudios Latinos (RELat) 14*, 2014, pp. 165-177.
- Moraña, Mabel (1986) «*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi» en *Texto Crítico*, enero diciembre 1986, nos. 34-35, pp. 204-213.
- Peri Rossi, Cristina (2003). *Estado de exilio*. Madrid: Visor.
- _____ (1889). *La nave de los locos*. Barcelona: Seix-Barral.
- _____ (1994). «Condición de mujer». En *Otra vez Eros*: Barcelona. Lumen.
- _____ (2005). *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen.
- Sancho, José María (2014). «Tapiz de la Creación de Girona». Artes Decorativas. Edad Media. Disponible en: <https://sancho70art.wordpress.com/2014/07/27/tapiz-de-la-creacion-de-la-catedral-de-girona/>.
- Tolkien, J. R. R. (2010). *El Silmarillion*. (Trad. Rubén Masera y Luis Domenech). Buenos Aires: Planeta. (1a. Edición 1977).
- Veciana Romeu, María del Mar (2012). «El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi» en Alemany Ferrer, Rafael y Francisco Chico Rico, (eds.), XVIII Simposio de la Selgyc (Alicante 9-11 de setiembre 2010). Literatura y espectáculo, 2012, pp. 605-612.