

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

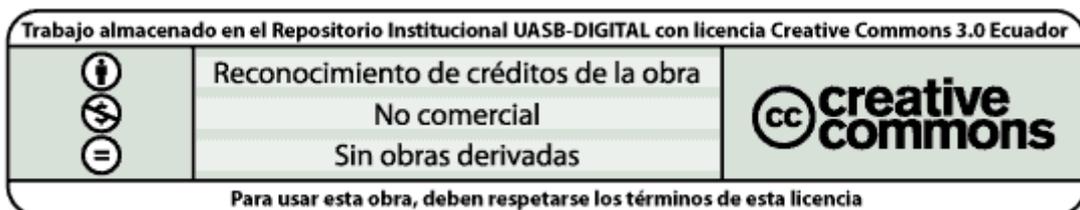
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Retóricas del exilio. El decir y el saber de la literatura sobre los “lugares otros”: un acercamiento a las obras *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro**

Patricio Javier Aguirre Negrete

**Quito, 2015**



**CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE  
TESIS/MONOGRAFIA**

Yo, Patricio Javier Aguirre Negrete, autor de la tesis intitulada *Retóricas del exilio, El decir y el saber de la literatura sobre los “lugares otros”: un acercamiento a las obras La nave de los locos de Cristina Peri Rossi y Antígona furiosa de Griselda Gambaro*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención e Literatura hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: .....

Firma: .....

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA CON MENCIÓN EN LITERATURA  
HISPANOAMERICANA

Retóricas del exilio

El decir y el saber de la literatura sobre los “lugares otros”: un acercamiento a las obras *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

Autor: Patricio Javier Aguirre Negrete

Tutora: Alicia Ortega

Quito

2015

## Resumen

El exilio ha sido abordado desde distintas áreas de reflexión como una problemática social. Problemática que se fundamenta en la separación de un individuo del lugar en el que vive: muestra una carga negativa en tanto destierro y fragmentación. A partir de las dictaduras militares y los sistemas patriarcales que se imponen en América Latina, sobre todo en lo concerniente al Cono Sur, han surgido obras como *La nave de los locos* y *Antígona Furiosa* de la mano de escritoras que experimentaron esa separación y desarraigo. Inscrito el exilio como objeto literario en estas obras, y al tomar en cuenta a la literaturidad como un medio de reflexión y crítica de los modelos perceptivos que hacen al mundo inteligible, ¿sería posible desfamiliarizar la experiencia del exilio de su sentido generalizado en tanto abandono y fragmentación? Sin caer en idealismos o romanticismo, ¿se podría hallar en el exilio algún tipo de saber y decir que revele un estado distinto a sus concepciones o percepciones más consensuadas? ¿Es posible encontrar, en estas obras, al exilio como una manifestación de revelación más que de padecimiento?

Palabras clave: exilio; exclusión; saber; revelación.

*Aquí está roto el orden de las sílabas del mundo  
no hay orden no hay sílabas no hay este mundo no hay otro mundo.*

*Todo es vacío todo es posdespertar.*

Juan José Rodríguez

*La muerte es un reencuentro con uno mismo*

Clarice Lispector

En agradecimiento a mi tutora Alicia Ortega.

Dedicado a Miriam Aguirre.

## Tabla de contenido

Introducción .....	8
Capítulo primero .....	19
1.1 La nave del exilio .....	23
1.2. Escindiendo el orden normativo o el avistamiento de las fisuras de la realidad.....	27
1.3. El enigma, la revelación y la ofrenda .....	40
Capítulo segundo .....	48
1.1 La muerte como retorno .....	54
2.2. Lo pavoroso o el estar al lado de uno mismo .....	63
Conclusiones .....	76
BIBLIOGRAFÍA.....	78

## Introducción

La problemática del exilio ha sido una de las áreas más intensas en la reflexión sociocultural y literaria. El mundo contemporáneo, desde la Guerra Civil Española hasta las dictaduras militares en América Latina -por citar algunas de las nefastas manifestaciones sociopolíticas suscitadas en el Siglo XX-, ha hilvanado el tema del exilio como una realidad fatídica expuesta al desplazamiento, la violencia y el desamparo. El exilio está ligado comúnmente a la separación irredimible entre una persona y su lugar natal. Esta experiencia, como ha mencionado Edward Said, suscita “una condición de abandono terminal” (Said 2005, 179), “producto de la acción de los seres humanos sobre otros seres humanos (...), igual que la muerte pero sin la clemencia final de la muerte” (Said 2005, 180).

En el contexto histórico y político de Latinoamérica, sobre todo en lo concerniente al período de las dictaduras militares del Cono Sur, esta problemática ha sido abordada por un sinnúmero de intelectuales. En lo que al marco de la literatura corresponde, exponentes como Ricardo Piglia, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, Ángel Rama, Saúl Yurkiévich, Juan Gelman, Cristina Peri Rosi, entre muchos otros, no sólo han producido su obra o parte de su obra alrededor de este tópico, si no que han sido ellos mismos sujetos de exilio. En estos escritores, el exilio se ha configurado tanto como un lugar de pensamiento como de padecimiento.

Si bien el problema del exilio, en concordancia a la perspectiva de Said, presenta en sí mismo una carga negativa irredimible, ¿se puede horadar alguna abertura donde el exilio denote cierta manifestación ajena a dicha carga? Si esto es factible, ¿cómo podría ser aquello abordado sin caer en un romanticismo o idealismo del exilio, o bien reducir sus sentidos a la dicotomía positivo/negativo? ¿Puede el discurso literario proporcionar líneas de lectura donde la retórica del exilio sitúe la percepción del desarraigo como pregunta, como espacio en cuestión más que el de un sentido generalizado, consensuado, automatizado?

### Una apuesta por la literaturidad

Este trabajo pretende analizar el exilio desde dos obras puntuales: *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rosi (Uruguay, 1941) y *Antígona Furiosa* (1986) de

Griselda Gambaro (Argentina, 1928). La elección de estas obras se justifica por la manera en que abordan percepciones particulares sobre el exilio a partir de la existencia y las vicisitudes de sus personajes. Dichos personajes se muestran como existencias ajenas, alejadas, rechazadas, vinculadas a lo anormal, lo peligroso, lo antinatural. A través del discurso literario, la desolación del desarraigo, la no pertenencia a un lugar, el regreso imposible al lugar natal -como en *La nave de los locos*-, o bien la cuestión de la existencia como padecimiento trágico, donde la maldición, la acusación, la condena, el rechazo, las convenciones que ejerce el orden hegemónico en la esfera social, hacen de la vida no sólo un objeto abrigado por la sombra de la muerte sino la de múltiples muertes –como el caso de *Antígona furiosa*-

Al enmarcar este trabajo bajo un título que se vale de palabras como *retórica*, *decir*, *saber*, *literatura*, *lugares otros*, todos a disposición del término exilio, lo que intento anticipar es la forma en que las obras *La nave de los locos* y *Antígona furiosa* ponen en cuestión dicho término. Considero además pertinente delimitar lo que aquí se entenderá como literatura, o bien, como lo literario.

Si bien hablar sobre la naturaleza de lo literario implica un lugar borroso y esquivo -como el caso, entre otros, de Terry Eagleton (1998)-, tomo en perspectiva la concepción de lo literario partiendo de las consideraciones que Culler propone en su ensayo *La literaturidad*. Las obras que podrían considerarse como literarias, según Culler (Culler 2009, 10), están al servicio de una comunicación deferente, indirecta: no responden a la eficacia de los modelos de comunicación. Es decir, la literaturidad es aquello que tiende a acercarse a una organización compleja e intensa del lenguaje. El texto literario no refiere a un medio simple y transparente de comunicar un mensaje: en la medida en que trabaja con un lenguaje alegórico requiere la exigencia de un esfuerzo interpretativo (Culler 2009, 3-4). Por ello, el texto literario estaría más bien vinculado, como menciona Culler, “a una situación de comunicación diferida en la que reina la convención de la importancia de los detalles y de las estructuras lingüísticas” (Culler 2009, 6).

Así también, la comprensión que sostiene este trabajo sobre la literatura se aleja de la referencia meramente ficcional que suele asignársele. En palabras de Barthes (Barthes 2011, 99), la literatura es aquello absoluto y categóricamente realista que hace gritar a los saberes. No en vano decía Octavio Paz (Paz 2004, 11) que los textos literarios son ya textos etnográficos: la dimensión simbólica, la manera en cómo la literatura aborda la realidad social, son otras formas de entender el mundo

en que nos situamos, expresamos y padecemos. Las obras literarias no sólo ponen en escena realidades históricas y psicológicas (Culler 2009, 9), sino al lenguaje mismo a través de un discurso que no es epistemológico, sino dramático (Barthes 2011, 99). En la literatura las palabras son “proyecciones, exploraciones, vibraciones, maquinarias, sabores” (Barthes 2011, 100). Citando a Culler: “Podemos entonces decir que la obra se refiere a un mundo posible entre varios mundos posibles más que a un mundo imaginario” (Culler 2009, 9).

Así también, al considerar a la literatura como discurso y como lo real, entiendo al discurso, siguiendo a Calsamiglia y Tusón, como una práctica social y a la vez como instrumento que crea la vida social: “Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir, no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural)” (Calsamiglia y Tusón 2001, 15). Para Calsamiglia y Tusón, el discurso refiere “a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y representación del mundo” (Calsamiglia y Tusón 2001, 15). En este sentido, “Las lenguas viven en el discurso y a través de él. Y el discurso –los discursos- nos convierten en seres sociales, y nos caracterizan como tales” (Calsamiglia y Tusón 2001, 17).

Ahora bien, uno de los elementos que significa y hacer perceptible la literaturidad, es lo que los formalistas rusos han denominado como desfamiliarización o desautomatización del lenguaje (Culler 2009, 3). Shklovski, en su ensayo *El arte como artificio*, coloca a la percepción como el punto de partida del efecto literario. Para Shklovski, al examinar las leyes generales de la percepción, determina que las acciones se vuelven automáticas cuando llegan a ser habituales, “De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático” (Shklovski 1978 , 59). El proceso de la automatización se ve reflejado en el discurso prosaico: “con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias” (Shklovski 1978 , 59). El proceso de automatización, dice Shklovski, “Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están remplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia” (Shklovski 1978 , 59). Siguiendo a Shklovski:

En este método algebraico de pensar, los objetos son pensados en su número y volumen; no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a

nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como percepción y luego en su reproducción (Shklovski 1978 , 59-60).

De esta manera los objetos estarían determinados solamente por uno de sus rasgos, como el número o su volumen, reproducidos a modo de fórmula (Shklovski 1978 , 60). Para Shklovski “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra, <<Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido>>” (Shklovski 1978 , 60). Los objetos no son simplemente una referencia a objetos materiales, un objeto puede ser una palabra, sonido, o incluso una idea (como cuando los seres humanos expresan propiedad a través de términos como “mío”). El arte, la literatura como arte, sería el medio por el cual se logra el desplazar el automatismo perceptivo:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte.* (Shklovski 1978 , 60)

La singularización hace que los objetos sean percibidos como si el acontecimiento ocurriera por primera vez. En *Jolstomer* de Tolstoi, por ejemplo, es un caballo quien relata, de modo que los objetos se tornan singulares por la percepción que éste nos otorga (Culler 2009, 4). La singularización que analiza Shklovski, sobre todo en Tolstoi, es la manera en que se acerca al objeto, sin llamarlo por su nombre, describiéndolo como si nunca antes lo hubiera visto, utilizando incluso palabras correspondientes a las partes de otros objetos (Shklovski 1978 , 61).

Según Culler, “Poner de manifiesto los signos lingüísticos y los medios de representación puede hacer de la literatura una crítica de los modelos semióticos mediante los cuales tenemos la costumbre de hacer el mundo inteligible” (Culler 2009, 4). En este sentido la literatura se convierte en una extensa reflexión sobre las formas y las maneras en que estamos habituados a concebir el mundo. En este aspecto no lo considero solamente como un medio ligado a la percepción sino también como una fuente de saber sobre el mundo, saberse en el mundo. Una de las características que emprende el efecto literario, como el caso de una imagen, en

palabras de Culler, es “hacer funcionar la capacidad del lenguaje para producir pensamiento” (Culler 2009, 6). La temática del exilio al ser leída en *La nave de los locos* y *Antígona furiosa* como objeto literario, participa del proceso de singularización, reflexión y pensamiento. El exilio, en este sentido, es puesto en ese lugar de saberse en el mundo que posee la literatura: sus personajes, sus escenas, por lo tanto, saben algo, dicen algo que se nos escapa al estar sumidos en la cotidianidad del automatismo perceptivo.

### **Orden y exilio**

La desfamiliarización permite percibir de forma distinta a los objetos. La manera en cómo se genera y automatiza la percepción podría participar de una lógica específica que mantiene las fuerzas no sólo de cómo miramos los objetos sino de todo un sistema de relaciones mediante los cuales interactuamos con los objetos, las personas y el mundo que nos rodea. El formalismo ruso coloca al automatismo como un accionar de las leyes de la percepción, o bien del hábito. Sin embargo, al ligar al automatismo con una categoría de análisis como el “exilio”, me parece pertinente situar la automatización no como una regla o ley de la percepción, tampoco como hábito, sino como una lógica que aquí denominaré como normativa. Y como normativo entiendo lo siguiente: regular, normar, automatizar la forma de ver y reconocer el mundo.

Lo normativo es un pilar que mantiene activado el sentido generalizado del exilio y, por ende, su ejercicio. Al exilio se lo ha concebido principalmente como un efecto: el del desplazamiento. Este efecto es impuesto o condicionado. Sin embargo, y es algo que trataré de trabajar en las obras seleccionadas, al delimitar que existe una lógica inmersa en el exilio, ésta no se reduce al desplazamiento. Lo que se evidencia en la imposición o en el condicionamiento del exilio es la exclusión. El exilio es otra expresión de la exclusión: un exiliado es una persona excluida. El destierro, la separación del individuo de la tierra en la que vive, es sólo uno de los elementos que da inicio o que constituye el exilio.

Este trabajo se sitúa entre el año 2015 e inicios del 2016, por parte de un estudiante de maestría, ecuatoriano, quiteño, de clase media, instalado en un país cuya historia también ha presenciado el destierro: los nombres Juan Montalvo o Federico Proaño llevan esa impronta. Las migraciones a gran escala a causa de la pobreza, suscitadas a raíz de la crisis financiera de 1999, produjo el desplazamiento

de miles de ecuatorianos a Europa y EE.UU. Sin embargo, desde una mirada a su dinámica interna, la construcción del Ecuador como república, los proyectos civilizatorios, modernizadores y de Estado-nación, han sido fuentes de exclusión. Al pasar por alto las diferencias culturales y étnicas, el estado y la sociedad ecuatoriana han atropellado a las minorías indígenas y sociales, pueblos como los Huaorani, por nombrar tan sólo a un grupo étnico, han sido afectados por el impacto cultural y las políticas de extracción del petróleo, el cambio de sus prácticas cotidianas, etc.

En la actualidad las acciones gubernamentales y el extractivismo a gran escala siguen afectando y desconociendo los derechos poblacionales y ambientales, generando violencia y decenas de familias desplazadas. El Proyecto Mirador en Zamora Chinchipe o la megaminería en Intag, presentan casos de viviendas demolidas y terrenos expropiados a la fuerza. Las diferencias sexogenéricas quizá expresen con mayor acento la exclusión en nuestro país: concebidas como riesgo para la “familia ecuatoriana”, estigmatizadas incluso desde la propaganda oficialista, aparecen sentenciadas como peligrosas, o bien como lugares de contagio moral y sexual.

En el panorama internacional, por poner tan sólo un ejemplo, Siria experimenta no sólo el exilio sino todo un despliegue de estigmatización de la diferencia étnica y religiosa. Obligados a salir de su país a causa de la guerra civil, muchos terminan siendo estigmatizados por el credo o su nacionalidad.

Realizar un análisis detallado de la realidad actual, ya sea regional o mundial, excede por completo los propósitos de este trabajo. Lo que sí pretendo hacer es tratar exponer la lógica subyacente por medio de los cuales se instauran los sentidos más generalizados del exilio; sentidos que tienen su expresión no sólo en el destierro sino también en la exclusión. A pesar de que pretendo plantear al exilio como una pregunta: ¿responde el exilio únicamente al desplazamiento, el destierro y la exclusión?, debo partir justamente de las condiciones más consensuadas, más automatizadas, que hacen de ese término una sentencia de desplazamiento, de separación entre un individuo y su lugar de origen, la estigmatización o enrarecimiento de ese individuo por ser extranjero, diferente, para luego pasar a esa otra mirada, esa desfamiliarización del exilio para comprenderlo como un espacio de saber y decir.

Partiendo desde lo literario, intentaré detallar el tipo de sociedad en el que se encuentran los personajes de *La nave de los locos* y *Antígona furiosa*, así como la

lógica que se encuentra configurando u ordenando dicha sociedad. Lo que pretendo buscar con esto es saber qué hace posible que una sociedad desate el ejercicio del exilio, cómo se constituye su ambiente exclusionario y bajo qué parámetros. Lo que intentaré poner en evidencia es un orden configurativo y transversal que delinea ciertos patrones ligados hacia la concepción, el enrarecimiento y el control de lo diferente, es decir, lo diferente como unidad constitutiva de la exclusión, lo diferente como sentencia y señalamiento.

Para ello tomo la categoría de anomalía que engendra la sociedad disciplinaria o poder normativo que trabaja Michel Foucault en *Los anormales*. La disciplinaria, en tanto poder y orden, puede definirse como el motor funcional de una sociedad basada en el escrutinio detallado y meticuloso de las conductas que escapan a las normas establecidas al interior de la esfera social. La sociedad disciplinaria es la puesta en juego de una producción exhaustiva que produce el enrarecimiento en los individuos, donde la anomalía, la perversión, lo que yace fuera de la norma, representa un despliegue de mecanismos de clasificación y tratamiento de lo que atenta contra su ordenamiento o normativa, como un ente al cual es necesario colocar bajo vigilancia y tratamiento.

Después de haber delimitado el tipo de sociedad, intentaré analizar lo que subyace en el término “sujeto”, quiero decir, dirigir la atención al proceso que rige la exclusión en la formación misma de la subjetividad: ¿qué hace posible que las personas sean denominadas como sujetos? Aquí entra en discusión la relación entre el sujeto y lo abyecto. A partir de las consideraciones que realiza Mónica Zsurmuk sobre *La nave de los locos* y en diálogo con Judith Butler, la constitución del sujeto tiene lugar a través de la existencia preestablecida de un sector de la población donde se consolidan las zonas inhabitables de la vida social, lugares poblados de seres que no participan del estatus de *sujeto*, y pasan a ser comúnmente denominados como *ellos*, los *otros*, completamente distintos o ajenos al *nosotros*. La subjetividad depende de una *matriz exclusionaria*<sup>1</sup> forjada en la concepción que posee el sujeto de sí mismo, que se distancia de ese sector no deseable, peligroso, abyecto de la población.

Podría decirse que bajo la figura del exiliado, los términos que participan del prefijo “ex”, como excluido, extranjero, expatriado, excomulgado, extraño, sitúan al

---

<sup>1</sup> Mónica Szurmuk traduce los términos “exclusionary matrix” utilizados por Butler en *Bodies that Matter* (1993, 3), como “matriz exclusionaria”.

individuo hacia un afuera: lo convierten en un ser *ex-teriorizado*. ¿No es acaso el exilio una referencia hacia el afuera y su exigencia? ¿No es el exiliado un individuo separado, dividido, que resalta la diferencia, donde el contraste físico, lingüístico, cultural, existencial, se torna inevitable? Expuestas las categorías de sociedad disciplinaria y la relación sujeto/abyecto, y avistada la figura del exiliado como un ser exteriorizado, ¿qué sucede con los personajes de estas obras y su mundo interior?

### **El exiliado y su mundo**

Leo en *La nave de los locos* y *Antígona furiosa* a personajes enrarecidos por una configuración de la sociedad que no tolera lo que yace fuera de los comportamientos u expresiones que ha delimitado como normales. En “Equis: El viaje II”, la voz narrativa (qué más adelante propondré como voz poética) de *La nave de los locos* se pregunta: “Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante. ¿Alguien lo sabía?” (Rosi 1995, 10). La exclusión se muestra como una manifestación tan extendida que la pregunta por el sujeto excluido es una pregunta que no suele hacerse, ¿acaso alguien sabe sobre la condición, lo que siente, lo que piensa, lo que acontece en el extraño, el huido, el vagabundo?

Si el exilio es una suerte de muerte social, puesto que plantea y sentencia la exclusión y el enrarecimiento de los sujetos, ¿qué puede decir un personaje que fue sentenciado al exilio más atroz: la muerte vital?, ¿qué puede decir un muerto? En la obra de Gambaro, Antígona yace ahorcada, tiene en sus cabellos una corona de flores blancas y marchitas, “Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando” (Gambaro 2012, 197). Desde su nombre, Antígona es sinónimo de contranatura y destierro: en relación a Edipo, la heroína de Sófocles es a la vez hija y hermana de su padre. Lo que Gambaro acoge en su obra es un personaje que representa al exilio como una imposición generacional y filial: desde la maldición de Lábdaco, pasando por la salida de un Edipo ciego de Tebas, hasta su muerte sentenciada por infligir las leyes dictadas por Creonte.

¿Qué dice el exiliado, qué mira, qué sabe, qué siente? *La nave de los locos* así como *Antígona furiosa*, a mi modo de ver, trabaja esa visión y pensamiento del sujeto exiliado y el mundo que lo rodea. En estas obras, leo al exilio (a partir de la mirada del exiliado), como un lugar de revelación donde el individuo, al enfrentarse

a esos estados límite de la vida, encuentra un espacio particular de recepción de ciertos saberes producidos a partir de las experiencias y trasfondos que configura el desarraigo, el extrañamiento, el abandono. Es decir, a pesar de la imposición del destierro y la exclusión, el exilio es un lugar al que se llega, y dicho lugar responde a un revelamiento. De manera que las cicatrices, el desmembramiento, dicen algo, saben algo.

Mi intención de conjugar el decir y el saber que plantean estas obras sobre los lugares que ocupa el exiliado, se basa en la necesidad de comprender una revelación profunda sobre la existencia del exilio, y cómo la literatura, en todo su despliegue discursivo, metafórico, alegórico, da cuenta de ello; qué puede decirnos sobre el orden implantado en el mundo, sobre las identidades y las diferencias, qué saben de nosotros, de la vida, el ser y la existencia.

Este trabajo no plantea que la revelación otorgada por el lugar del exiliado sea una expresión de enfrentamiento directo contra el orden hegemónico. Lo que busco es una manifestación de que allí, donde se impone una sentencia, un mecanismo de exclusión, se genera una expresión distinta a los sentidos que participan en esa imposición. Encontrar esa treta del débil, que a decir de Josefina Ludmer, “consiste en que desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él” (Ludmer 1985, 54). Es esto a lo que denomino como *lugar otro o lugares otros*.

Partiendo de las consideraciones de María Zambrano, el exilio, al ser un lugar en falta y abandono, permite que la existencia se presente o sea vislumbrada como una profundidad sentida, una razón poética que provoca en los espacios de la experiencia agónica la abertura de una dimensión mística, un claro del bosque que participa en el advenimiento de la revelación del ser, esa “herida sin bordes que convierte al ser en vida” (Zambrano 2011, 41). Zambrano mira al exilio como un espacio logrado más que un confinamiento, en el cual participan otras formas de razonamiento, otras formas de sentir, de saber, callar o decir.

### **Metodología y estructura**

Este trabajo tiene un enfoque principalmente bibliográfico. Plantear diálogos entre estas obras y diferentes autores tanto teóricos como literarios, enfocándose en el decir y el saber sobre el lugar del exiliado.

El primer capítulo está dedicado por entero a *La nave de los locos*, donde trataré de exponer y analizar, a partir de escenas, diálogos y definiciones al interior de la novela, las formas y manifestaciones que constriñen y configuran al universo social, así como la mirada sobre el mundo partiendo desde la concepción y visión de sus personajes principales. Para el segundo capítulo, la figura de Antígona y su relación con el poder hegemónico, serán un eje primordial para indagar el núcleo de la revelación del exilio, donde la muerte social y la muerte vital parecen fusionarse y condensarse en una tempestad de voluntades, emociones y derrotas.

Finalmente, la conclusión a la que intentaré llegar, será mostrar que lo trágico del exilio no puede ser visto como algo a ser aplacado, esquivado, rechazado o bien cargado de una fatalidad y negatividad tajantes. La senda que marca la importancia del capítulo final de *La nave de los locos*, así como la escena conclusiva de Antígona, señala la necesidad de estar por fuera del razonamiento hegemónico, esa visión del mundo más afín a la razón que doblega, clasifica y configura a la realidad. El decir y el saber que podría leerse en estas obras sobre los “lugares otros”, lugares que al parecer están en falta, tejen el trasfondo de estos lugares como una revelación de sí mismos y el mundo: lo que está en falta debería ser visto como una condición a ser acogida, sentida, asimilada.



## Capítulo primero

### *La nave de los locos: el exilio y sus espacios de saber*

La obra literaria de Cristina Peri Rosi ha estado profundamente ligada al tema del exilio. Tanto su narrativa como su lírica se inscriben en el extrañamiento ante un mundo cuya configuración política y social se ha fundamentado en una suerte de maquinaria insuperable de control. Una máquina que desata a su paso toda una gama exorbitante de violencia, exclusiones, represiones y desarraigos; invocando un orden unívoco y absoluto. Obras como *La nave de los locos* (1984), *Estado de exilio* (2003), *Los museos abandonados* (1984), entre otras, dan muestra de una base fundada alrededor del tema del no-lugar, del destierro y los cuestionamientos al nacionalismo, al patriarcado o al poder hegemónico. Y es que como el caso de muchos otros escritores e intelectuales de la era contemporánea -sobre todo a lo que refiere al último tercio del siglo XX, y especialmente al proceso acontecido en las dictaduras del Cono Sur-, la propia vida de Peri Rosi ha sido una puesta en juego en la experiencia de exilio.

Cristina Peri Rosi es una de las escritoras de Latinoamérica más reconocidas en el mundo de las letras. *La nave de los locos* no solo es el pilar más llamativo de su obra, si no que es a su vez un referente fundamental de la literatura hispanoamericana. A decir de María Olivera-Williams, “Esta novela coloca a su autora entre los mejores novelistas del siglo XX” (Olivera-Williams 2012, 61). Ampliamente abordada por la crítica, *La nave de los locos* tiende hacia una capacidad desbordante de lecturas e interpretaciones. Dentro del marco de las identidades, esta novela ha sido vista como un cuestionamiento al “deseo utópico y nunca creído de una ciudadanía global, y el constante estado de exilio de quienes no se ajustan a las arbitrariedades del poder”, donde “La querrela simbólica, existencial e histórica entre el arraigo y el desarraigo lleva a cuestionar todo” (Olivera-Williams 2012, 61).

Uno de los temas recurrentes en el caso del rompimiento de las identidades unívocas, tiene que ver con las posiciones ambiguas que cuestionan la identidad genérico-sexual de sus personajes (Dejbord 1997, 350). Así también la intertextualidad “plena de alusiones, de citas directas o más o menos disimuladas”

(Hidalgo 2012, 62); basta hablar del *Tapiz de la Creación* de la catedral de Gerona, los personajes homéricos y cortazarianos, o el mismo *Narrenschiff* de Sebastian Brant y de El Bosco. Con una escritura “extremadamente experimental” (Szurmuk 2003, 91), escenifica una interacción diversa entre reflexiones, situaciones e imágenes, donde lo erótico, lo histórico, lo lúdico, lo humorístico, lo político, la moral, juegan en un tablero vacilante, simulando unos a otros, “representando la realidad en su condición inestable y móvil” (Olivera-Williams 2012, 63).

*La nave de los locos* es una composición literaria que injerta una serie de elementos discursivos propios de la fábula, el relato y la prosa poética. Dividida en XXI viajes (capítulos), y careciendo de una secuencia explícita hasta el viaje XIII, aparecen como una serie de satélites situados alrededor de su personaje principal (Equis), pero a su vez manteniendo cierta autonomía, como una suerte de cubo Rubik, tendiendo a quebrar la unidad de sus planos.

El término viaje, al interior de la novela, aparece como un evento que no termina “llamado, también, el viaje incesante, la gran huida, la hipóstasis del viaje” (Rosi 1995, 33). Siguiendo el ritmo de la cita, la nave, esa gran huída, representa la personificación (hipostática) del viaje -en tanto ser vasto, infinito, múltiple-. El océano en el que se navega es un bricolaje de enrarecimientos y extranjerías, condicionamientos que son constreñidos desde la normativa de la esfera social dominante.

La alegoría del navío como viaje aparece como un texto en constante lectura y relectura; no en vano cada capítulo lleva como título “El viaje” o “viaje”. Cuando su personaje, Equis, menciona haber leído “todos los viajes posibles en los libros” (Rosi 1995, 11), nos advierte que la existencia es en sí misma un texto, que el cuerpo es un texto, que estamos contruidos de textos y lecturas. La palabra viaje, por ende, no es en absoluto gratuita: sus escenas, imágenes y diálogos, florecen como un jardín de discursos alrededor de una misma órbita.

El exilio que nos presenta esta novela es un exilio que atraviesa y representa a esos *otros* percibidos como peligrosos, extraños, marginados, fijados en los contornos de la normativa social, delimitando así las cercas de lo permitido, lo normado o lo aceptado. Estos *otros*, como menciona la voz narrativa, que por “el hecho de estar embarazadas, como tener la piel oscura, haber nacido en Canaan, ser exiliado, pelirrojo o manco” (Rosi 1995, 166), se vuelven objetos de hostilidad, “porque nadie expresa simpatía por quienes comparten un estigma, una tara o un

accidente” (Rosi 1995, 166). Estos *otros* llevan una existencia constreñida, perseguida, asediada desde los ángulos de poder hegemónico, su existencia o nominación son un blanco para justificar la opresión, el control, la exclusión, la violencia. A lo largo de la novela, en una interacción entre sueños, enigmas y situaciones que evidencian el contexto del exilio, la voz narrativa se asienta en una interpelación constante con los mecanismos de control, exclusión y exterminio. Mecanismos que ha desarrollado la sociedad para emplearlos contra quienes no encajan en su imaginario de orden social.

Equis, en el marco expuesto, es un individuo que está sujeto a exilio permanente: imposibilitado de regreso alguno, “Pasando de ciudad a ciudad” (Rosi 1995, 27), no existe en/para él una marca viable de retorno. A pesar de que la novela no plantea un lugar de pertenencia para Equis, menos aún un lugar posible de origen, éste no nació extranjero. Su exilio, como él mismo informa, es una condición que ha adquirido con el tiempo “y no por voluntad propia” (Rosi 1995, 29). En este aspecto podría decirse que “el viaje de Equis es impuesto desde afuera, es un viaje no deseado” (Hidalgo 2012, 55). Su identidad, si puede ser nombrada, sería la de un extranjero en cualquier lugar.

A través de los viajes de Equis, el lector da cuenta de la existencia de esos otros con quienes comparte su estado o condición: Equis, en quien ha convergido la figura del exiliado, irradia una subjetividad que permite reconocer la realidad a la que están sujetos todos los personajes que va conociendo: extranjeros como efecto de un viaje que no es solamente físico sino interno. Interioridad que de alguna forma, como se analizará más adelante, hace ver al ser humano como un agente inmerso en este escenario.

Por nombrar algunos personajes inmersos en *el viaje*, se encuentra su amigo Vercingetórix y su estadía impuesta por los militares en la fábrica de cemento, una alegoría a las desapariciones de las dictaduras, al absurdo de los nacionalismos como engranaje central de la muerte: “-¿Qué hacen los soldados? / -Matar / -¿A quiénes mata el soldado? / -A los enemigos de la patria” (Rosi 1995, 62), disecando la vida, produciéndolas como letras de polvo, acumuladas unas sobre otras. Así también el caso de Lucía y las mujeres que se dirigen a la gran ciudad a practicarse el aborto; embarcadas en un bus clandestino, representan las mismas imágenes: un viaje en las que son atadas al enrarecimiento, como objetos de violencia, desprecio y acusación moral. Lucía será quien permita que Equis descubra –como revelación- la respuesta a

la pregunta que le impone el rey: ¿cuál es el mayor tributo que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama? Revelación que surge en ese entrecruzamiento del plano onírico y el escenario de lo real, bajo la pregunta sobre el reconocimiento de lo significativo y lo insignificante. Ese será el culmen de ese saber otro que estos individuos esculpen en los límites sociales que les impone el poder.

La sexualidad de Graciela es otro de los elementos que nos exhibe la novela para la comprensión del exiliado. Tener formas distintas o incluso hacerse cargo de la propia sexualidad, tiende a ser un objeto de implicación moral donde la acusación, el extrañamiento y la exclusión se hacen presentes: es visto como libertinaje o anomalía, la elección y la práctica sexual. Morris es otro de los personajes, asentado en la isla donde vive Graciela: es visto con cierta desconfianza por “su manera de hablar, algo artificial” (Rosi 1995, 99), su amistad con la joven, a la que atribuyen “extrañas relaciones, de las cuales la zoofilia no está excluida, dada la pasión de Graciela por ciertos animales (...) y el gusto excéntrico de Morris” (Rosi 1995, 99). Y qué decir del encuentro del niño Percival y Morris, donde el mundo se resume en un parque donde los patos están amenazados por su propia inocencia, un parque que configura el escenario de un beso como expresión pura de afecto.

Ahora bien, y apostando por una literatura del exilio, considero que esta novela proyecta un saber que se le escapa al poder hegemónico. En esta fuga, si puede decirse, el exiliado, el excluido, el violentado, no es solo un objeto de violencia, sino que le sabe algo al poder, algo que se le escapa y quizá solo el exiliado lo avizora. El individuo enrarecido, el exiliado, el extranjero, el loco, el “otro”, son sujetos que están constantemente fuera de lugar, un fuera de lugar que les permite situarse desde múltiples lugares; una exterritorialidad, como expone George Steiner, “ese estado del ser que no está ni en un sitio ni en el otro; si no más bien entre medio de cosas que no pueden conjugarse en él” (Steiner 2002, 114). O como expresa Said:

Ver <<el mundo entero como una tierra extraña>> permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente de una cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que –por tomar prestada una expresión musical- es contrapuntística (Said 2005, 1994).

A partir de esta mirada que posee el exiliado, lo que trato de evidenciar aquí es el qué, el cómo y el por qué de un posible saber al que accede el exiliado. En el presente capítulo intentaré esbozar, analizar y reflexionar sobre la idea de exilio y

exiliado que propone la novela de Peri Rosi a través de la singularización del exilio como objeto literario.

### 1.1 La nave del exilio

En el viaje II, la voz narrativa pregunta: “¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del extranjero? ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero?” (Rosi 1995, 10). En estas preguntas surge la sensación de un sujeto que no participa en la conciencia de los demás, su circunstancia no aparece, no es motivo de acontecimiento, su presencia aparece incorpórea, al punto de que alguien, quizá el mismo extranjero dijera: ¿hubo acaso alguien que se preguntó alguna vez si el extranjero respira?, ¿acaso es invisible el extranjero?

En este viaje, en estas primeras páginas, Equis se encuentra en un punto intermedio entre lo que define como “el viaje ya leído” y el viaje. Cuando la “Bella Pasajera” pregunta si es la primera vez que viajaba, a lo que el personaje responde afirmativamente, lanza a su vez otro enunciado que desestabiliza su respuesta precedente: “este viaje ya lo leí más de cinco veces” (Rosi 1995, 11). ¿Qué quiere decirnos este enunciado?

Equis no solo intercala o superpone los espacios del viaje y de los viajes leídos: un mismo libro, un mismo pasaje, un mismo escrito o un mismo texto, puede leerse  $N$  veces, pero un viaje en *ipso facto*, ¿cuántas veces puede repetirse? Lo que evidencia este pasaje de la novela, a mi modo de ver, es la inserción o bien la forma de intercalar las referencias del viaje a modo de láminas de cristal: un viaje dentro de otro viaje. Es decir, ante la no-permanencia del extranjero en un espacio posible, se muestra, se exhibe la fragilidad del espacio como totalidad, y devela los espacios múltiples, fragmentados del mismo. La realidad se muestra entonces como un lugar constreñido, variable, convencional; el espacio fragmentado que acontece en el exiliado es un producto concertado, configurado, previo. Es así que todo lo que acontece en el barco donde se encuentra inicialmente este personaje aparece como un pasaje atendido en una lectura previa, o una condición previa, una texto impuesto: “El viaje leído: nunca quiso viajar” (Rosi 1995, 15).

“El viaje leído: los pasillos estrechos del barco, pintados de ocre, tan semejantes a las galerías de los hospitales; el olor a mar; as cabinas de pasajeros con

sus números pintados en las puertas, como habitaciones de enfermos” (Rosi 1995, 11). El navío en el que se encuentra Equis es semejante al de un hospital y con “algo de ghetto, algo de cárcel” (Rosi 1995, 12). ¿Por qué aparece el viaje leído como una alegoría del encierro?

Las apreciaciones de Equis sobre su viaje, el viaje leído, la referencia al encierro y al mar, hace que la noción de viaje se desfamiliarice de su sentido más común: la de turismo, diversión, relajamiento. La manera en que Equis recurre al término leído no sólo hace referencia a algo que ya ha vivido previamente, sino la de una vieja práctica representada en el *Narrenschiff* de El Bosco, una sensación de angustia que une el barco, el mar con un hospital, una cárcel. El barco, dicen los oficiales, “es una réplica, una maqueta del otro mundo (ese 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” (Rosi 1995, 12). ¿Qué entender aquí por réplica del otro mundo y por cacería? ¿En qué concierne el término viaje, barco, réplica de mundo y cacería con el exilio?

El exilio, en su concepción más generalizada, es visto como un mecanismo divisorio entre el cuerpo de un ser humano y su espacio originario, una grieta de abandono terminal “entre el yo y su verdadero hogar” (Said 2005, 179), “producto de la acción de los seres humanos sobre otros seres humanos”, “igual que la muerte pero sin la clemencia final de la muerte” (Said 2005, 180). A nivel simbólico, la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, por dar un ejemplo, evoca esa fragmentación.

El *Narrenschiff* de El Bosco, composición pictórica inspirada en la práctica de enviar barcos “que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos” (Foucault 1998, 10) en la Edad Media, es la fiel representación de uno de los tantos juegos simbólicos de exclusión que se aplicaban a los orates en dicha época. Este juego de exclusión, donde el loco era embarcado hacia una navegación indefinida, no solo aseguraba que el insensato deje de merodear dentro de los lindes de la ciudad, sino que componía en sí misma un ritual de exilio: entregado al mar, el sujeto está a merced del vacío, ha dejado tierra firme, lo han separado de su lugar primigenio y del mundo social.

El mar, dice Foucault, era una masa oscura que representaba los propios valores del loco (1998, 12): el mar no solo lo acogía a un destino impredecible, sino que también se expresaba en el imaginario social como un ente de purificación. La navegación, siguiendo a Foucault, “libra al hombre a la incertidumbre de su suerte”

(Foucault 1998, 12), puesto que cada quien quedaba a merced de su propio destino. El loco, de esta manera, quedaba suspendido en una navegación que oscila entre un destino aparente, imposible, y el desligamiento de su lugar de partida; navegación que era a la vez “distribución rigurosa y tránsito absoluto” (Foucault 1998, 12).

La exclusión figurada en las embarcaciones de locos pertenece a un ritual liminar, puesto que la navegación resalta continuamente el estado en el que se encuentra el sujeto, refuerza su padecimiento y confinamiento: el loco es “el Pasajero por excelencia, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuándo desembarca, [...]. Solo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle.” (Foucault 1998, 12). Este ritual de exilio tiene como principio y fundamento la partida. El exilio y la embarcación, en este sentido, representan una misma unidad: el viaje, o mejor dicho, el estado indefinido de un viaje. El resultado de esta unidad tiene como propósito consolidar la figura del loco, es decir, su enrarecimiento. El sujeto que es considerado como raro, extraño, es un sujeto exteriorizado, excluido.

La alusión al *Narrenschiff*, más allá de la fatalidad del viaje como expresión de abandono terminal, es la demostración de que el exilio es solo posible en términos de “grupo”. Pero este grupo no existe, no hay en realidad grupo y afuera del grupo, sino el agotamiento total (y fatal) del espacio en la ceremonia de ritual de partida: la imagen del mar sin límites aparentes. Lo que existe es el grupo y los sujetos enrarecidos que lo cohesionan a través de la diferenciación.

Sin embargo el *Narrenschiff*, como todo referente simbólico, contiene, a su vez, ambivalencias. Varias de las obras literarias que bordean el tiempo al que pertenece el cuadro de El Bosco (entre los siglos XV y XVI)<sup>2</sup> están inspiradas en el relato mitológico de los *Argonautas*; es decir, muchas de ellas tienen como motivo una embarcación cuyo viaje, constituido por figuras heroicas, es en esencia una fuente que les proporciona a esos héroes, “si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad” (Foucault 1998, 10). El viaje se expresa una vez más como una herramienta de hallazgo, destino. A diferencia del devenir indefinido, oscuro del ritual de exclusión de los orates, este tiene la fuerza oculta del hallazgo de un destino heroico, mítico.

---

<sup>2</sup> “Es así como Symphorien Champier compone sucesivamente una *Nef des princes et des batailles de Noblesse* en 1502, y después una *Nef des Dames vertueuses* en 1503; hay también una *Nef de Santé*, junto a la *Blauwe Schute* de Jacob van Oestvoren de 1413, del *Narrenschiff* de Brandt (1497) y de la obra de Josse Bade, *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498)” (Foucault 1998, 10).

Esta ambivalencia abre dos frentes de recurso: el viaje como condena y el viaje como posibilidad de fortuna. Ambos aspectos conviven en la figura de la nave y, como todo referente simbólico, está arraigado, susceptible a intercambiar o a intercalar los sentidos que se inscriben en él.

*La nave de los locos*, la embarcación en la que se encuentra su personaje principal, encierra en la imagen de embarcación no sólo la idea de viaje sino la de un modelo reducido del mundo social, ese mundo que tiene como fundamento el centrarse en la cacería: la vigilancia, el señalamiento, la persecución, el control. En su descripción singulariza nuestra percepción del mundo social como cacería, “con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado” (Rosi 1995, 12).

En el barco, como en el mundo, “La noche no circula libremente; tienen sus normas, su código, sus ritos que cumplir” (Rosi 1995, 13). Y la vez, el objeto de la embarcación, termina siendo complejizado aún más al señalar al viaje no sólo a través de una embarcación sino como expresión onírica y búsqueda de sentido, tal y como expresa la voz narrativa en “Equis: el viaje I”: “En el sueño, recibía una orden. <<La ciudad a la que llegues, descríbela.>> Obediente pregunté: <<¿Cómo debo distinguir lo significativo de lo insignificante?>>” (Rosi 1995, 9). En “Equis: el viaje II” hay ya una primera descripción cuando Equis, observando los puntos cardinales, encuentra al Norte “oscura y bituminosa, la huella de un saurio atrapado en un lago de turba. Un saurio solitario y acorralado que no se anima a asomar la cabeza” (Rosi 1995, 17), como el niño que exige a su padre ir a la calle, sin atreverse a asomar la cabeza por las barandas de la borda:

Equis miró la enorme avenida del océano sin escalas, la superficie líquida en su vaivén antiguo (el niño continuaba gritando: <<¡Quiero ir a la calle! ¡Quiero ir a la calle!>>), se acercó a la baranda, tocó el frío hierro pintado de blanco sobre el cual la acidez del mar empezaba otra vez a formar llagas e intentó ver, bajo las crestas relucientes de las olas, las reliquias saladas de las ciudades sumergidas. Como el viejo augur que auscultaba las vísceras calientes de los animales sacrificados, le dijo al niño:

-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.

El niño, sigiloso, buscó en sus tobillos, sacó un trozo de vidrio azul pulido que le había regalado un marinero una mañana de llanto, y mostrándoselo a Equis le dijo:

-Me parece que con estos lentes voy a poder verla. (Rosi 1995, 17-18).

El norte, buscar el norte, asomarse a ver el norte, los lentes de vidrio, el saurio y el niño que no se animan a asomarse: los elementos de esta cita encierran la

posibilidad de saber mirar algo que está escondido, en bruma, ¿la búsqueda de una revelación, de algo que está por revelarse?

La ambivalencia que yace en la novela -como la lectura de Foucault sobre el cuadro del El Bosco-, emprende dos tipos diferentes de sentido que, a través del uso del arte -como artificio- se avizora aquí en la respuesta del niño a las palabras de Equis (palabras enunciadas a modo de augur): la posibilidad de ver lo oculto, lo que subyace en la enorme avenida del océano sin escalas. En esta imagen del niño y Equis, ¿se podría hablar de una suerte de apropiación de esa imposición del viaje, del viaje leído?, o en términos de exilio o exclusión: ¿sería posible hablar de una apropiación de la condena del exilio por parte del (los) sujeto(s) de exilio?

Si bien el exilio ha sido, en la historia de la humanidad, una de las manifestaciones más cruentas y desgarradoras, y a pesar de la sentencia de Edwar Said de que “El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar” (Said 2005, 179) ¿qué horizonte de interpretación puede deducirse de esa capacidad ambivalente del referente simbólico del navío para referirse al loco, al excluido, al exiliado y la perspectiva que estos puedan dar? Si en realidad podría hablarse de un hallazgo o encuentro con el destino o la verdad, ¿de qué verdad, de qué destino se habla?

## **1.2. Escindiendo el orden normativo o el avistamiento de las fisuras de la realidad**

Cuando la voz narrativa se pregunta sobre la condición del extranjero, del huido, del errante, del extraño (Rosi 1995, 10), hace referencia a una circunstancia frágil: su lugar, su ubicación, su destino, su recorrido. En la embarcación esta circunstancia se hace visible con la imagen que da la voz narrativa sobre el Norte: imagen turba, oscura. Esta oscuridad representa el vaivén no sólo del destino de la embarcación que aparece como incierta, encaminada a la vía indefinida del océano, si no que el Norte mismo parece no encontrarse, parece escabullirse. Sin embargo no es el Norte lo que evidencia el lugar y el destino incierto sino el Sur: “Al Sur, las estelas del barco eran senderos de agua que nadie recorría, exploradores perdidos en el mar análogo” (Rosi 1995, 17). No se sabe de dónde se viene, tan sólo se tiene la imagen de una embarcación que transita un mar análogo, perdido en aguas inciertas que nadie ha recorrido.

En los demás puntos cardinales que observa Equis, percibe la misma fragilidad pero a la vez hay referencia a la gestación y al nacimiento: A occidente “el mar envuelto en olas blancas, como un recién nacido; a Oriente, un líquido espeso, con pequeñas raíces vegetales, bolsa amniótica que bajo la débil luz del sol producía una cierta tumescencia” (Rosi 1995, 17). El mar aparece como bolsa amniótica, como vientre conteniendo a un ser que está por nacer.

La desfamiliarización de la percepción de viaje, en la precedente, se inicia con la circunstancia del desamparo, no sentirse más parte de algo, sumido a la deriva de un movimiento sin direccionalidad aparente, y a la vez como un recomienzo parecida al de un neonato, como expresa la voz narrativa: “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir.” (Rosi 1995, 10). El término extrañamiento que sugiere estas líneas, a mi modo ver, plantea la manera en que el sujeto se sabe extraño y mira su lugar en mundo como un lugar extraño, como la mirada que probablemente posee un recién nacido. Sin embargo hay que recordar que esto representa ya un “viaje leído” que, más que una circunstancia que vuelve a ser vivida, sugiere la idea de una condición perene, inacabable, cuya fragilidad y renacimiento resultan constantes e indefinidas.

De los calificativos con que se designa al sujeto inducido a un estado inducido de viaje (extranjero, extraño, introducido, intruso, huido, vagabundo, errante), el de extraño y extranjero aparecen con cierta afinidad: como menciona Blanck-Cerejido, “La palabra extranjero contiene la raíz griega *xénos* y su enunciado expresa el desprecio y extrañeza que suscita lo que se considera extraño, ajeno, bárbaro, indeseable, aunque algunas veces el extraño pueda ser amado y admirado” (Blanck-Cerejido 2003, 22).

Como se había expuesto anteriormente, el plano social es uno de los ejes constitutivos a través del cual se puede definir al exilio en términos de viaje. Social, debido a esa condición impuesta por el grupo que entrega al mar aquello que necesita ser extraído, que le es incómodo. Si lo colocáramos en términos *macro*, con cierta tendencia hacia lo geopolítico, el exilio ha sido señalado en relación íntima con el nacionalismo. Siguiendo a Edward Said (Said 2005, 183), esta relación es parecida a la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, donde los contrarios están en continua interacción, constituyéndose uno al otro. Podría decirse que esta dialéctica es aún más intensa en la era contemporánea “-con su guerra moderna, su imperialismo y las ambiciones cuasiteológicas de los gobernantes totalitarios- es ciertamente la era del

refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva” (Said 2005, 180); en escalas exacerbadas, las fuerzas políticas parecen extenderse, introducirse en todo y ante todo.

Retomando la afinidad entre los términos extranjero y extraño a partir de su raíz *xénos*, lo que está en juego, muy aparte de la explicación etimológica de dicha raíz, es la letra reiterante en todos ellos, es decir, la tetra X. Equis, en este sentido, ¿qué denota? En álgebra, X representa una incógnita, una variable desconocida o que está por descubrirse. X también hace referencia a la negación, descalificación, desaprobación, o bien a la prohibición de acceso o de algo que se tiene/exige/aparece como descartado.

El personaje principal carece de nombre, no se sabe cuál es su nombre real o el que le dieron sus padres. En “Equis, III: El hombre es el pasado de la mujer” se relata la concepción del nombre Equis. Este título señala el proceso mediante el cual se justifica el nombre que toma el personaje. El título que abre este capítulo hace referencia a un poder opresivo, violento e invencible, un poder que tiene como estandarte al ego falocéntrico, patriarcal. Como se verá más adelante, la acción de renombrarse equivale una apropiación de ese estado de huido y errante en el que se encuentra el personaje, un estado que tiene que desenvolverse en la dinámica de una sociedad que no sólo es intolerante si no machista.

El problema del nombre de Equis abre en primera instancia la discusión del tipo de sociedad que trabaja la novela: una sociedad patriarcal y disciplinaria. El capítulo “Equis, III: el hombre es el pasado de la mujer”, describe al personaje principal junto a su amigo Vercingetórix; ambos asisten a la función continua que el cine *Rex* dedica a “las evoluciones de Julie Christie en la pantalla” (Rosi 1995, 22). La escena que se narra es la de una máquina implacable que violenta sexualmente a Julie Christi. Este pasaje de la novela explicita la recepción que tiene esta escena tanto en las mujeres como en los hombres, diferenciándose de una manera tajante:

Todo parecía irremediabilmente estúpido al lado de la cosmogónica deflagración del orgasmo macho, especialmente los hombres tontos y ciegos, incapaces de oponerse a la máquina y su furor, que la habían dejado sola y un grupo de mujeres había colgado un cartel, a la puerta de un edificio público al lado del cine. El cartel decía, en grandes caracteres: EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER (Rosi 1995, 24).

El cartel aparece como una sentencia. Equis “borracho todavía por la luz de neón y por los efluvios de los ojos azules de Julie Christie secuestrada” (Rosi 1995,

24), percibe a Julie Christie susurrando “el hombre es el pasado de la mujer, un pasado tosco, anterior a la conciencia, deplorable, como todos los pasados” (Rosi 1995, 24), ante una máquina que estaba por violarla por segunda vez. Esta máquina, bestial y omnipresente, como enuncia la voz narrativa, “era imposible identificar porque se trataba, en realidad, de un símbolo que estaba en todas partes (...) esa máquina pesada y torpe, tosca y ensombrecida, no conocía el límite ni la resistencia, gran símbolo fálico, estructura de poder invencible” (Rosi 1995, 24).

A través de la imagen que nos otorga la voz literaria de esa máquina “bestial y omnipresente” se logra percibir la singularización del poder patriarcal. Siguiendo a Shklovsky: “Casi siempre, donde hay imagen hay singularización. (...) la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (Shklovski 1978 , 65).

Las relaciones sociales que ejercen los individuos al interior de la novela están permeadas por la influencia de este poder:

Después de la última función, abandonó, extenuado, el cine, bajo la mirada burlona del portero.

-Le puedo vender un fotograma- le dijo el hombre, con ese oscuro sentimiento de superioridad de los que no entienden. ¿Cuál le gustaría? ¿El de la violación? Vamos a cerrar –agregó-, pero mañana volveremos a abrir; duerma tranquilo, siempre hay sitio – le aconsejó, paternal y burlón.

-Hay dos cosas que detesto en la vida –respondió Equis-. La segunda es esperar Vercingétorix estaba, medio borracho, en la puerta del bar. Se había empeñado en destruir el cartel golpeándolo con sus grandes manazas de orangután. Mojado y todo, el cartel resistía, a pesar de que Vercingétorix había conseguido perforar la H de hombre y la S de pasado.

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

-Estoy haciendo pedazos el futuro del hombre- dijo Vercingétorix, con esa rapidez que caracteriza al borracho con un largo ejercicio en rescatar palabras del lago del alcohol. (Rosi 1995, 24-25).

El automatismo del portero está sujeto a la ignorancia, el no ver, el consentir, el estar habituado a la violencia. En esta cita se logra percibir en qué se ha fundado el tiempo histórico de la sociedad: tanto el pasado como el futuro tienen como sustento el poder patriarcal. El personaje de Vercingétorix, nombre que toma la novela probablemente de aquel general Galo que se enfrentó a Roma, finalmente apresado y ejecutado, quizá represente una alegoría de la derrota: borracho se enfrenta ante un

rótulo cuyas letras A y D lo hacen parecer u payaso. Acto simbólico en el que intenta hacer pedazos el futuro del hombre. ¿Puede ser destruida una máquina invencible?

Ahora bien, la elección del nombre de Equis encierra un entramado complejo que evidencia su relación con el poder o la sociedad patriarcal pero también en ese saberse extraño en un mundo de violencia, saberse sujeto de anomalía, sujeto señalado, enrarecido por dicha sociedad.

“En cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes” (Rosi 1995, 25). A pesar de dicha consideración y en una suerte de pasatiempo, un día se detuvo a realizar una lista de nombres posibles para él. Descarta nombres como Ulises, que a pesar de ser adecuado para sobresaltar las condiciones del viajero, “las resonancias literarias lo determinaban demasiado. Se hubiera sentido en la obligación de reescribir la Odisea, como peripecia moderna” (Rosi 1995, 25); el de Iván, un fugitivo del este, u Horacio, que “era imposible, después de *Rayuela*” (Rosi 1995, 26). Cuando regresa años más tarde al lugar donde se encontraba el cine Rex, este se halla derruido, prevaleciendo en su lugar un cementerio de autobuses. Equis encuentra en un baldío cercano la letra X del rótulo del cine caído. “Equis se abrazó a ella como a un rencor, y la arrastró a su apartamento” (Rosi 1995, 26).

El problema de los nombres también es retomado en “El Viaje, XVIII: Un Caballero del Santo Grial”. En este capítulo Morris se encuentra con el niño Percival en el parque, ahí tras preguntarle cómo se llama, el niño da cuenta de cierta condición que subyace en los nombres: “La gente cree que los nombres no tienen ninguna importancia, por eso lo preguntan enseguida. Pero nombrar las cosas es apoderarse un poco de ellas” (Rosi 1995, 139). ¿De qué se apodera Equis al recoger dicha letra?

En el viaje X -número romano que curiosamente representa la letra él ha tomado como nombre-, se muestra la condición de errante e intruso del personaje, que llega a ciertos niveles parecidos al del ostracismo. En este capítulo Equis es acorralado por un empleado municipal que le exige el pago por estar sentado en un banco público frente a la catedral. Ante la negativa de Equis, varias personas se aglomeran a favor del guardia y hacen comentarios en contra de Equis, “que no solo es extranjero, sino que pretende sentarse en un banco público sin pagar” (Rosi 1995, 66). “La extranjería es una condición sospechosa” (Rosi 1995, 28), una blanco fácil de señalamiento: Equis y el desarraigo; Equis sin ciudad; Equis sin origen.

Cuando Equis da información sobre su extranjería declara: “No nací extranjero (...), es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia” (Rosi 1995, 29). La desfamiliarización de la extranjería como objeto literario, tiene lugar en la voz narrativa cuando describe dicho término:

El hombre sedentario —el campesino o el hombre de ciudad que viaja solo ocasionalmente, durante sus vacaciones o por asuntos de familia— ignora que la extranjería es una condición precaria, transitiva, pero también intercambiable; por el contrario, tiende a pensar que algunos son extranjeros y otros no. Cree que se nace extranjero, no que se llega a serlo (Rosi 1995, 28)

El enrarecimiento de los sujetos ha sido una de las manifestaciones a partir de la cual se violenta el cuerpo y la condición de la persona que es señalada como extraña. Lo extraño en este sentido crea lo diferente; y lo diferente es sospechoso, peligroso. Este lugar, que resulta ser tan común en el ambiente social que se percibe en la novela, puede ser explicada en el término *anormal*.

Michel Foucault, en el compendio de las clases impartidas en el Collège de France, durante el ciclo 1974-1975 bajo el título de “Los anormales”, al estudiar la configuración de la pericia del médico legal —aquella unión entre el saber psiquiátrico y el saber jurídico—, muestra cómo se va forjando la noción de perversidad y de peligro social en torno a las figuras de los “nuevos” monstruos: aquellas figuras criminales que destacan por la anomalía de sus comportamientos que se desbordan del discurso de la moralización.

Esta configuración del médico legal enfatiza la visión del crimen en función del criminal: “¿qué es lo que se pone de relieve a través de esas pericias?”, se pregunta Foucault: “son siempre las mismas imágenes, los mismos gestos, las mismas actitudes, las mismas escenas pueriles: (...) ‘afligía a sus padres’, ‘faltaba a la escuela’, ‘no sabía las lecciones’, ‘era perezoso’” (Foucault 2001, 44). Se proyecta entonces una sociedad basada en un examen minucioso de las conductas a fin de localizar el peligro y la perversión. Si preguntáramos entonces ¿cuál era la instancia que perseguía este tipo de juzgamiento?, la respuesta de Foucault sería: un control “no del crimen, no de la enfermedad sino de lo anormal, del individuo anormal” (Foucault 2001, 49). La monstruosidad no se evidencia, por ejemplo, ante el hecho de cerciorarse a qué género puede pertenecer un hermafrodita, sino simplemente al “hecho de que, pese a ser una mujer, tenga gustos perversos: esta monstruosidad, no de naturaleza sino de comportamiento, es lo que tiene que provocar la condena” (Foucault 2001, 80).

Para Foucault este es el poder normalizador como finalidad de una sociedad disciplinaria: referente de verdad, normalización, regulación y producción. En este tipo de sociedades, la vigilancia, el control y la norma establecen un régimen social que permite percibir, controlar, encerrar y modificar a aquellas figuras que se destacan por la anomalía de sus comportamientos. Esta anomalía es el resultado de un acto que se desborda del discurso de la moralización, (Foucault 2006, 75) es decir de un discurso basado en lo que dicte la norma establecida en un grupo o en la esfera social. El producto, la máquina que se pone en marcha es la de una sociedad basada en el examen minucioso y exhaustivo de las conductas. Examen que tiene como objetivo una serie de mecanismos y dispositivos que permitan focalizar, localizar, determinar el peligro, la perversión, la anomalía. Lo que escapa a la norma, en este sentido, representa lo a-normal, lo sin norma, explícitamente: la potencia<sup>3</sup> del individuo anormal (Foucault 2001, 49).

Las experiencias de Equis y de los personajes con los que se relaciona a lo largo de la novela, representan figuras subjetivas que adoptan la extranjería después de una imposición de la misma. Estos personajes representan a individuos que salen de la normativa, cuyas prácticas y visiones del mundo se ven desplazadas: condición de la constante movilidad en la que están sumergidos, sobre todo si se toma en cuenta los “comportamientos” –adelantándonos un poco- de los personajes que giran en torno a Equis: el enamoramiento que experimenta Morris con el niño Percival, la vida sexual de Graciela, el travestismo y la homosexualidad de Lucía en su presentación en la sala de bailes eróticos al final de la novela. Se trata de conductas que desentonan con la organización social que describe la novela: una sociedad disciplinaria y además patriarcal. En este marco valdría decir que el lugar del exilio se demarca por el estado de estos sujetos ante su forma de ser y vivir que resultan incompatibles en una sociedad normalizadora que los clasificaría de anormales o anómalos.

En la escena en que Equis, “caminando por la calle de una ciudad en la que no había nacido” (Rosi 1995, 28) se acerca a una mujer “que tenía un curioso parecido con otra, que había conocido años atrás en otro lugar” (Rosi 1995, 28), ésta nota primeramente que Equis es extranjero y tras escuchar un par de comentarios

---

<sup>3</sup> Por potencia se entiende aquí tanto el sentido ontológico: lo que puede llegar a ser; como el sentido físico: la puesta en movimiento de la aceleración y fuerza de un objeto.

ambiguos por parte de Equis, piensa que tal vez está loco. La voz narrativa describe el diálogo interno que tiene dicha mujer mientras Equis sigue hablando:

En una parte había leído que los seres humanos emiten, igual que los animales, un efluvio químico, aparentemente imperceptible, pero que actúa como poderoso influjo de atracción o de rechazo. Con seguridad el suyo atraía a los locos. Y el mundo estaba lleno de locos sueltos. Seguramente no los encerraban a todos porque no había espacio suficiente, y muchos hacían una vida aparentemente normal (...). Dejaban libres a los más tranquilos, o a los menos peligrosos, pero igual, deberían obligarlos a llevar un distintivo, una marca, como los alérgicos o algo así, para que la gente no estuviera expuesta a toparse con ellos” (Rosi 1995, 29)

Fanny Blanck-Cereijido, en alusión a las *dimensiones de la alteridad* según Todorov, explica que la segunda dimensión tiene que ver con una suerte de praxeología: “yo adhiero a los valores del otro y me asimilo a él; o le impongo mi propia imagen y lo asimilo a mí, en un proceso donde la tensión es quién somete a quién” (Blanck-Cereijido 2003, 25). El psiquismo individual, según expone esta autora, tiende a “colocar en el otro lo propio inaceptable” (Blanck-Cereijido 2003, 27).

Quizás en castellano no exista una palabra que se acerque a reflejar la incidencia de lo que es rechazable de uno mismo. Sin embargo, el término alemán *unheimlich*, trabajado por Freud en *Lo ominoso* (1919), podría dar algunas pistas. *Heimlich* tiene que ver con lo que está secreto, oculto, disimulado, escondido. La partícula o prefijo *un* transforma aquello cuya significación estaba unida a lo íntimo en algo siniestro, lúgubre, sospechoso, inquietante. Podría decirse entonces, siguiendo a Blanck-Cereijido, que aquello que aparece como una inquietante extrañeza es en realidad un elemento reprimido, algo que regresa en tanto represión, “devenido extraño por el proceso de represión” (Blanck-Cereijido 2003, 27). “La creación del otro”, dice esta autora, “o la depositación de ciertos caracteres en el otro proviene de la necesidad de proteger la coherencia de la propia imagen” (Blanck-Cereijido 2003, 28).

La afirmación se alimenta de la negación y viceversa. Llevando esta polaridad a un campo ontológico, para poder decir que algo *es*, algo tendría que no ser. Afirmar algo incluso podría ser la consecuencia de una serie casi interminable de negaciones: esto es una mesa pero no una silla, o un perro, o una manta, o una hoja, etc. Tanto la afirmación como la negación coexisten en un mismo cuerpo, como extensiones casi fisiológicas, sistemáticas de inhalación/exhalación.

Tomando en cuenta la identidad y la diferencia, las secuencias de afirmaciones y negaciones que orbitan para nombrar uno u otra aparecen como inseparables. Es decir, la identidad, la formación de la identidad tiene como presupuesto la diferenciación. Pero este presupuesto, o bien sus secuencias, no son inocentes: son una suerte de materia prima para construir, producir una carga de sentido en el terreno de las relaciones sociales. ¿Pero qué tipo de terreno? Como expone Tadeu da Silva, al ser la identidad y la diferencia una relación social, “significa que su definición (...) está sujeta a vectores de fuerza, a relaciones de poder. Ellas no son simplemente definidas; ellas son impuestas” (Silva 2000, 81) y disputadas. Esta relación ente identidad y diferencia “son otras tantas marcas de la presencia del poder: incluir/excluir (‘estos pertenecen, aquellos no’); demarcar fronteras (‘nosotros’ y ‘ellos’); clasificar (‘buenos y malos’; ‘puros e impuros’; ‘desarrollados y primitivos’; ‘racionales e irracionales’), normalizar (‘nosotros somos normales; ellos son anormales’)” (Silva 2000, 82).

Quien está afuera y quien adentro, los que pertenecen y los que no pertenecen, son posiciones del sujeto en un tablero lleno de cuadrículas fronterizas. Estas cuadrículas suponen un juego de separación/distinción, subrayando las relaciones de poder. Así mismo, dividir, clasificar, jerarquizar, suponen una valoración o desvalorización de un grupo particular así como también la sobreexposición de ciertos grupos sobre otros. Para Tadeu da Silva “La forma más importante de clasificación es aquella que se estructura en torno a oposiciones binarias, esto es, en torno a dos clases polarizadas” (Silva 2000, 82). Cuando se habla de polarización, uno de los términos recibe una carga positiva y el otro una negativa; todas las relaciones de identidad y diferencia se manejan en oposiciones binarias tipo, casi como si fueran reglas indemnes: masculino/femenino, ciudadano/campesino, indio/blanco, heterosexual/homosexual. Focalizar como problema la identidad y la diferencia en tanto relaciones de poder, como bien expone Tadeu da Silva (Silva 2000, 83), significa cuestionar los binarismos y la manera en cómo se acoplan la relaciones a través de ellos. En este despliegue de polaridades, lo que deviene, nuevamente, es el proceso normalizador: “Normalizar significa elegir – arbitrariamente- una identidad específica como parámetro en relación a la cual las otras identidades son evaluadas y jerarquizadas” (Silva 2000, 83).

Lo que expone y proyecta la identidad en términos nacionales, por ejemplo, la expedición de los documentos de identidad determinan ciertas maneras de identificar

a los individuos, midiendo, pesando, determinando raza, filiación, educación escolar, lugar de nacimiento. Como menciona Szurmuk (2003, 92), los Estados modernos están asentados en una compleja red de control de fronteras donde el contraste ciudadano/extranjero debe ser visible, inapelable, con filtros que exigen además la representación de un gobierno para poder cruzarlas.

Sin embargo, esta máquina exclusionaria a la que aluden el poder normativo, la identidad y la diferencia, o el psiquismo individual, tiene probablemente una raíz aún más profunda. Tomando en cuenta la formación y constitución misma de los sujetos, Szurmuk, citando extensamente a Judith Butler, expone que “la matriz exclusionaria desde la que se forma la subjetividad requiere la producción simultánea de un grupo de seres abyectos” (Szurmuk 2003, 94), seres que no son concebidos en calidad de sujetos “pero que forman el afuera que constituye el dominio del sujeto” (Szurmuk 2003, 94). En ese sentido se ve lo abyecto como el designio de zonas *inhabitables* de la vida social que están pobladas por aquellos seres que no están cobijados por el estatus de sujeto. Por poner un ejemplo, los sectores destinados a los indigentes, como quebradas, alcantarillas, puentes, representan dichas zonas. Sería a costa de estas zonas y los individuos que la habitan, que la matriz exclusionaria demarca el campo de formación de la subjetividad.

La constitución del sujeto se establece entonces a fuerza de exclusión y abyección, una abyección que exige ser concebida, procesada desde adentro, en la subjetividad. Es por eso que lo externo, lo abyecto se encuentra “dentro” del sujeto, es su propia reputación fundacional (Szurmuk 2003, 94). Quienes podemos denominarnos como “sujetos”, o mejor dicho, para poder entrar en dicha denominación, participamos de esa abyección que lo “sostiene”.

Siguiendo a Mónica Szurmuk, Equis no solo es un personaje que representa el exilio, sino que a través de esa condición proyecta “la imposibilidad de la identidad como fenómeno inequívoco, universal” (Szurmuk 2003, 92). *La nave de los locos* sería una embarcación cuyo rumbo apunta a la falsedad de la existencia de sujetos plenos, universales. El cuerpo discursivo fragmentado en que se sitúa la novela es una seña, primero expresiva o formal, profunda después, de esa concepción fragmentaria del sujeto: un ente histórico que está poblado de contradicciones, que es incompleto, que se sabe incompleto. No solo que hay una diversidad tajante entre los seres humanos, sino que en la misma conformación de la psiquis, como se anotó anteriormente, se presenta un conflicto inapelable.

La carencia, la fragmentación, la sensación del exiliado, aquello que responde a la constitución de la subjetividad, no es algo propio de los personajes de esta novela: “Las carencias se multiplican en aquellos a quienes la historia ha hecho blanco de discriminación y persecución. Y estas múltiples maneras de excluir no son presentadas jerárquicamente sino como diferentes modos de control social” (Szurmuk 2003, 96).

Equis, siguiendo a Juan D. Cid Hidalgo (2012, 55), es el personaje con nombre de incógnita lo que plantearía una fragilidad del espacio, o aún más, una desterritorialización del espacio, un nombre sin una personificación estable. La incógnita transgrede los límites impuestos del lugar, atraviesa fronteras, traza recorridos, no vuelve al origen; su nombre se sitúa en un ángulo convencional, son punto de apoyo, ni base sólida. Equis deja en incógnita su propia identidad, como un receptor de experiencias más que como un ente de valoración y aceptación social de sí mismo. A través de él, citando a Calvino, “La ciudad existe y tiene un simple secreto: conoce solo partidas y no retornos” (2012, 55). O como bien menciona Szurmuk:

Al elegir su nueva identidad, Equis no deja lo abyecto afuera sino que lo incluye. Su nombre contiene los elementos definitorios de la masculinidad –la Equis proviene del *Rex* (Rey) y la violencia sexual como espectáculo- pero también lo indescifrable –la falta de identidad, la incógnita, lo que no se puede decir-. En el personaje Equis se resumen los diferentes modos de ser exiliado –el exilio político, el emocional, el existencial, el lingüístico-. Equis es, a la vez, una combinación de todos esos modos de marginalidad (Szurmuk 2003, 95).

Este aspecto reviste positivamente la noción de exilio que proyecta la novela. Ante la imposibilidad de conseguir un hogar, de no estar ni “aquí” ni “allá”, lo que se plantea es la permanencia en el “entre”. Lo que este espacio consigue esbozar, sería la mirada, a través de la condición del exiliado, de esos otros saberes que no logra retener, anular, controlar el poder normativo. Es por eso que la huída, la exploración, los espacios otros (heterotópicos) que con ella devienen, se vuelven vitales (Hidalgo 2012, 64). Al no existir la posibilidad de estar aquí ni allá, ya sea porque el paisaje en todas estas se mantiene indemne, “lo mejor entonces es permanecer en el “entre”: ese lugar de constante fuga y devenir.” (Hidalgo 2012, 65). Para una figuración del término “entre”, Hidalgo recurre al “nómada” elaborado por Deleuze y Guattari, quienes lo definen como “aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso” (Hidalgo 2012, 62).

Ahora bien, cabe hacer una aclaración sobre espacio “entre” y espacio liso. Para Deleuze y Guattari, los espacios lisos son movimientos permanentes, fieltros, anti-tejidos enmarañados entre sí que no cesan de modificarse en su informalidad. Espacios nómadas que funcionan a partir de la hapticidad: “una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo” (Deleuze y Guattari 2000, 500).

En contrapartida a lo liso se encuentra lo estriado. Éste, en cambio, representa los espacios de la sedentariedad, espacios instaurados por el aparato del Estado, inmóviles, organizados, previstos, lugares en donde pretende descansar la centralidad y la permanencia, tejido fielmente conducido desde un revés y un derecho: “se define con las exigencias de una visión alejada: constancia de una orientación, (...) constitución de una perspectiva central” (Deleuze y Guattari 2000, 500-501). Mientras lo liso se define como una línea de orientación múltiple, lo estriado está regido por una línea concreta, una estría demarcada y rígida (2000, 5003).

Para estos autores (2000, 484), lo liso y lo estriado existen gracias a las combinaciones entre ambos, combinaciones en las que trasvasan, traducen, restituyen sus sentidos. Podría decirse que uno existe a partir de la existencia del otro y viceversa. A pesar de esta bicondicionalidad de existencia, los espacios lisos tienen la capacidad de reconstituir, perturbar, modificar las luchas, los adversarios, las fricciones, los desafíos de la vida, inventando nuevos aspectos, afrontando nuevos obstáculos. Sin embargo Deleuze y Guattari (2000, 506) recalcan que lo liso no puede pretenderse como una expresión o recurso estrictamente liberador.

En el marco expuesto se podría decir que el lugar “entre” que ocupa Equis es un lugar que se halla justamente entre lo liso y lo estriado. Equis se mueve entre los sueños, sus relaciones con otros seres extraños, y el mundo social que le rodea.

Podría decirse que el mundo social, representado por el cine Rex o la compañía de abortos, son espacios estriados, rígidos; mientras que las relaciones que establece con Graciela, Morris y Lucía responden más hacia el espacio liso. Pero, sobre todo, son los sueños los que resultan ser esos espacios lisos, espacios que se escabullen, fieltros que no resalta ningún tipo de textura definida en su superficie y cuya lectura, como todo texto resbaloso, amerita de un esfuerzo interpretativo:

Me encontraba en un campo, separando el grano de la paja. Bajo el cielo gris y las nubes lilas, la operación era sencilla aunque trabajosa. El tiempo no existía: era una continuidad de piedra. Trabajaba en silencio, hasta que ella apareció. Inclinada sobre el campo, tuvo piedad de una hierba y yo, por complacerla, la mezclé con el grano. Luego,

hizo lo mismo con una piedra. Más tarde suplicó por un ratón. Cuando se fue, quedé confuso. La paja me parecía más bella y los granos, torvos. La duda me ganó. Desistí de mi trabajo. Desde entonces, la paja y el grano están mezclados. Bajo el cielo gris el horizonte es una mancha, y la voz ya no responde. (Rosi 1995, 9)

Uno de los elementos que se puede determinar en este pasaje con que inicia la novela, a mi modo de ver, es la separación, la identificación de la diferencia en tanto trabajo perpetuo. La duda no se cierne sobre mezclar o no mezclar, si no en que a pesar de que logre cierta mezcla, el seguir separando, clasificando, será siempre insuficiente. La separación inicial era aislar el grano de la paja. La paja era vista como residuo. La petición de *ella* abre la comprensión, hace ver la paja, lo que está siendo rechazado, el lugar que ocupa, para quedar finalmente unido a los granos, sin ocupar una frontera de separación.

Equis se sitúa entonces como un nómada en los lugares “entre”. Esta oscilación entre lo liso y lo estriado por parte de Equis, abre la posibilidad de entender un saber distinto desde su situación “otra”. Como en el caso del niño que exigía en el barco “ir la calle”, en cuya conversación con Equis se devela cierto “mirar”, este espacio entre surge como expresión de su extranjería, de su estado de exilio, de individuo enrarecido:

Ese extranjero/errante está sufriendo un cambio provocado por la sentencia de exilio. Está ingresando paulatinamente a un ‘saber’, a un estado de iluminación –‘¿qué anuncia el saber de los locos?’ (Foucault, 1998)– al elegir el camino utópico por excelencia: poner la otra mejilla, vencer al poder sin agredirlo, dejando que el mismo ejercicio milenarista sea su perdición. La caída de los límites permite sacudirse las restricciones de uno y de otro lado, autoriza a liberarse de cualquier totalitarismo o fundamentalismo con lo que el acto de viaje condenatorio asume un nuevo rostro y erige un nuevo principio, el ‘principio esperanza’ (Hidalgo 2012, 67).

Ahora bien, No sé de qué manera podría vincular el término esperanza en *La nave de los locos*, pero lo que resalto como importante es esa manera de aceptar el lugar asignado y a partir de esa aceptación abrir nuevas miradas nuevas formas de relacionarse con el mundo. El resultado es esa navegación que establece en el lugar “entre”. Los sueños y la realidad se corresponden en la mente de Equis. Como se analizará en el siguiente acápite -a partir del problema del género en el que se centra la conclusión de la novela-, los sueños plantean una pregunta, su interacción en el mundo real da los elementos necesarios para responderlo y dicha interacción se sintetiza, tiene lugar nuevamente en los sueños.

### 1.3. El enigma, la revelación y la ofrenda

A pesar de que el problema del género aparece como un eje transversal a lo largo de toda la obra, considero existen dos momentos que sobresalen por su fuerza descriptiva y su insinuación a la reflexión. Estos dos momentos son el capítulo de *Eva*, y el encuentro de Equis con Lucía.

En el capítulo de *Eva*, Graciela se posiciona en un papel de investigadora. Graciela es una adolescente que sorprende e incomoda a Equis -y a otros hombres, como el caso del joven con quien tuvo que pasar la noche en la cueva del acantilado a causa de la subida de la marea-, por la libertad y el cuidado que ella ejerce en la práctica de su sexualidad. Graciela tiene una especie de refugio en la playa, una cueva anclada en el acantilado. Esta cueva fue escenario de una historia particular: la tradición cuenta que desde allí, en el siglo XVIII, las mujeres defendieron la libertad de la isla ante una invasión. En dicha empresa, los hombres, al saberse derrotados por la superioridad numérica y armamentista del enemigo, huyen en completo desorden. Las mujeres, aparentemente en busca de protección, se dirigen hacia el acantilado, no sin antes haber recogido las armas de algunos muertos y heridos. Para “cuando las naves invasoras descendieron, triunfantes, los conquistadores, las mujeres los recibieron con un fuego graneado que parecía proceder de un ejército numeroso, estratégicamente dispuesto en los recovecos de la playa” (Rosi 1995, 95), de manera tal que los invasores tuvieron que emprender la retirada.

Esta historia acontece como una suerte de aura que cobija a Graciela, dotándola de cierta fuerza e independencia ante otros órdenes que moldean la esfera social, como el simple hecho dado, naturalizado, de que el hombre es quien dispone sobre la relación sexual, o bien como el ente en donde converge la defensa y el resguardo de una comunidad, una familia, etc.

En el pasaje de *Eva*, Graciela propone a cuarenta escolares, de entre siete y doce años, que describan a Adán y Eva en el paraíso. Las descripciones apelan al sentido valorativo, moral de la figura del hombre y de la mujer. Adán se lleva una gran cantidad de virtudes, el único defecto que éste tiene es “escuchar a las mujeres” (Rosi 1995, 160).

Por el contrario, a Eva se le adjudica una sola virtud: belleza. En contrapunto a la visión que se tiene de Adán, a Eva le siguen un sinnúmero de defectos, tales como “charlatana”, “holgazana”, “frívola”, “de mal carácter”, “curiosa”. La gran

mayoría de las frases de los niños que se colocan en este capítulo, describen a Eva, y a su visión sobre la mujer, con un trasfondo contaminante, negativo.

Para Sherry Ortner, asociar a la mujer a un lugar inferior al del hombre responde a un rasgo universal: “mi tesis es que la mujer ha sido identificada con -o, si se prefiere, parece ser el símbolo de- algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya” (Ortner 1979, 6), ese orden es el de la naturaleza. Para Ortner, la cultura en su orden genérico, se empeña en establecer “sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblaga a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses” (Ortner 1979, 6), apuntando hacia un control sobre la naturaleza. De esta manera la cultura se afirma no solo como distinta de la naturaleza sino superior, “y ese sentido de diferenciación y de superioridad se basa precisamente en la capacidad de transformar -«socializar» y «culturizar»- la naturaleza” (Ortner 1979, 7).

Los “rasgos” que han justificado esa correspondencia entre la mujer y naturaleza, tienen que ver con tres aspectos generales. Primeramente está la fisiología natural (la menstruación, su condición biológica materna). Segundo, las funciones y roles que –a partir de una mirada sobre el cuerpo- cumplen en el orden doméstico (el cuidado de los niños, el manejo de los alimentos). Y tercero, una supuesta estructura psíquica apegada a las emociones donde la personalidad femenina tiende a los sentimientos, siendo más “subjetivas e inclinadas a relacionarse en términos de fenómenos relativamente concretos” (Ortner 1979, 17). Estos rasgos representan a la mujer en la sociedad, definiéndola como próxima a la naturaleza, “justificando” su lugar oprimido dentro de la esfera social.

Sin embargo, Ortner da cuenta de que estos lineamientos parten de una estructura sociocultural dada. Es decir, de construcciones sociales que han determinado el papel de la mujer y que la han confinado a ser vista más próxima a la naturaleza que a la cultura, pero que sin embargo se inscribe en relaciones y lineamientos culturales. La distinción cultura / naturaleza, por ende, responde a un producto, una convencionalidad cultural. Por último, menciona Ortner, “debemos volver a subrayar que todo este esquema es una construcción de la cultura y no un hecho de la naturaleza. La mujer no está «en realidad» en absoluto más próxima (o

más alejada) de la naturaleza que el hombre: ambos tienen conciencia ambos son mortales” (Ortner 1979, 23).

Graciela en su silencio e ironía da cuenta de esta desvalorización del lugar de la mujer en la esfera social. Otro de los aspectos en los que deviene la vocación investigativa de Graciela es su viaje a África, donde se encuentra Morris, en este caso para recoger información con respecto a la infibulación que se practica a niñas y adolescentes.

La novela se abre entonces como ese saber de los intersticios, a través del que se denota la violencia de los modelos de dominación, ordenamiento y construcción, tal como acontece en la representación de la figura de Eva. Sin embargo las posibilidades de la narración no se quedan allí, plantean no únicamente una suerte de diagnóstico sino también una resolución, una forma nueva y necesaria de entender y confrontar la visión hegemónica del mundo social.

Es aquí que surge el caso de Lucía, que no solo acontece como imprescindible, cardinal al interior de la novela, sino que también, me parece, representa un elemento fundamental para el análisis de las configuraciones performativas del género en nuestras sociedades. Lucía es parte de un grupo de mujeres que paga un servicio clandestino para abortar en una clínica especializada que se encuentra ubicada en Londres.

Equis había conseguido el puesto de encargado del autobús que llevaba a las mujeres a practicarse el aborto y las traía de vuelta. Este negocio, nos informa la voz narrativa, tenía una demanda creciente y su servicio no siempre resultaba suficiente. Lo curioso de este paraje de la novela es la aparición de un personaje ubuesco: un hombre gordo, usualmente acompañado de un puro, que dirige la compañía y lleva por nombre José. Este personaje representa a la vez la ironía y la violencia de un poder moral que intenta sobreponerse y violentar la condición de las mujeres que se presentan para hacer el trámite y poder comprar su boleto.

El viaje en autobús, nos dice la voz narrativa, “suele ser triste y silencioso. Las mujeres no conversan mucho entre sí, prefieren dormir o simulan hacerlo” (Rosi 1995, 166). Equis intenta conectar, muy tenuemente, el hilo musical del autobús, “con la esperanza de que las melodías, casi idénticas, provoquen una suerte de hipnosis favorable para conciliar el sueño. Pero la inquietud interior no se sosiega” (Rosi 1995, 166). Inquietud que se mezcla con una suerte de pesadez, pero no una pesadez que molesta, como en el común del sujeto moderno, sino ese tipo de pesadez

que provoca la impotencia. “El pesado cargamento de mujeres” como menciona la voz narrativa, es un cargamento que se transmuta al lector, a su sensibilidad; pero claro, no un “cargamento de mujeres” sino esa pesadez que provocan esas líneas.

Desde una postura personal, me acontece, en tanto lector, una suerte de desesperación como si el corazón se me apretujara y quisiera de pronto no observar, no leer “demasiado”. Casi, me atrevería a decir, como lo que acontece en Equis; él tampoco puede observarlas demasiado: “una clase de pudor que se lo impide. A veces, le gustaría hundirse en el asiento [...] hasta desaparecer, borrando la posible cuota de responsabilidad que todos tenemos en cualquier crimen” (Rosi 1995, 166).

La condición que presentan estas mujeres, desde la manera en cómo son tratadas por el director de la compañía, pasando por su inmersión en la clínica y su regreso de Londres, evidencia el plano abyecto de los individuos que están por fuera del estado de sujetos. ¿Qué exilio más desgarrador que el silencio donde se sumergen mientras el bus se balancea en su movimiento acelerado?

Lucía es una mujer cuyo estado de gestación bordea los cuatro meses. Ante la negativa de José, de por más violenta e irónica, de venderle un billete de viaje, Equis la ayuda a embarcarse en el bus para poder practicarse el aborto en una de las tantas clínicas que existen en Londres. Durante el trayecto en el autobús, Equis y Lucía intercambian algunas palabras, hablan sobre el teatro y los sueños, el azar y la humillación, un “jamás jamás” que brota de los labios de Lucía. Ya de vuelta, después de la incursión en el hospital -ese resumen, ese residuo de las “naves de locos, nave sustituida por el manicomio. Cárceles hediondas donde encerrar a los transgresores. Clínicas privadas” (Rosi 1995, 176)-, Lucía “le agradeció la ayuda, le prometió que un día vendría a visitarlo. Que jamás, jamás. Equis la miró irse con expresión sombría. Nada sabemos de los seres que amamos, salvo la necesidad de su presencia” (Rosi 1995, 177). Este viaje, este capítulo de la novela, podría bien condensarse en una frase que le insinúa Graciela cuando retorna a la habitación: “Hay viajes de los cuales no se regresa” (Rosi 1995, 179).

Después de ese encuentro con Lucía, podría decirse que en Equis acontece una especie de punto de fuga que proyecta toda esa experiencia acumulada de la normalización y el discurso moral de la sociedad en la que se encuentra. Equis hace frente a un enigma que ha sido planteado en un sueño que se repetía de manera incesante: el Rey, enamorado de su hija, para alejar a los pretendientes o bien poder matarlos, sugiere la pregunta que fija como término una respuesta para otorgar o no

la mano de su hija. “El enigma dice: ¿Cuál es el tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama?” (Rosi 1995, 186).

La respuesta se devela cuando Equis, después de varios días en búsqueda de Lucía, logra encontrarla en una obra teatral, cuyo cartel anunciaba: “Sensacional Espectáculo. Tres Pases Continuos. Porno Sexi: Sensacionales Travesties. ¿Hombres o Mujeres? Véalos y Decida Usted Mismo” (Rosi 1995, 189). En esta obra Lucía aparece travestida haciendo una parodia sexo-lésbica, o si lo colocamos en términos de Butler, un performance del género. Pero la respuesta al problema no viene dada solamente por esa puesta en escena del performance, sobre todo si se toma en cuenta que los hombres presentes en aquella parodia porno-lésbica, disfrutaban, excitados, del acto. La definición del performance que da Judith Butler es que este se encierra, por no decir se agita, en un acto limitado: una puesta en escena del modelo o la construcción social del modelo repetitivo de lo heterosexual. La teatralidad se basa en tanto que descontextualiza la heterosexualidad por un instante. Butler, analizando el papel de la teatralidad del Drag, señala que este “puede interpretarse como un reflejo de la forma en que las normas hiperbólicas se enmascaran bajo la rutina heterosexual” (Butler 2002, 13). No es que se oponga a la heterosexualidad, más bien la mina. Olivera, citando a Kantaris, señala que la parodia por sí misma no es subversiva “para serlo tiene que contar con cierta recepción” (Olivera-Williams 2012, 81). ¿Cuál es la recepción de Equis?

Después de la función Equis busca a tientas el camerino donde encuentra a Lucía:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera. Como si dos pares de ojos lo miraran, cuatro labios murmuraran, dos magníficas cabezas lo envolvieran con su ritmo. La revelación era casi insoportable. Impregnaba todas las cosas. (Rosi 1995, 195).

La descripción andrógina que finalmente se muestra en la figura de Lucía emprende una cierta revelación donde lo femenino y lo masculino se intercalan, disuelven, coexisten, sin negarse, sin establecer esa polaridad, sin excluirse, sin existir esa subyugación normativa de los géneros en la sociedad patriarcal. Después

de esta descripción sobre el encuentro de Equis y Lucía en el camerino, Equis le dice a Lucía:

Hay un sueño que se repite, opresivo, recurrente. En el sueño, un viejo rey, enamorado de su hija (y su hija eres tú, apareces en el sueño como la hija deseada por el rey que no se atreve a llamarla por su nombre, pero equivoca el de sus esposas y concubinas) propone una adivinanza a los pretendientes. (Rosi 1995, 195)

Antes de pasar a la resolución del enigma, quisiera visualizar algunas apreciaciones. Una de los sentidos que se puede observar en esta cita, es la concepción de la mujer como propiedad. Aquí el rey no sólo simboliza al poder patriarcal, dominante, sino el sentido mismo de propiedad con el que teje o constriñe el ejercicio de las relaciones sociales. El rey impone las reglas, impone el castigo a la resolución equivocada del enigma, pero más que eso, el rey posee cierta convicción de que es un ser invencible, que no puede perder, que nadie es capaz de resolver una pregunta que se encuentra en su propio territorio.

La respuesta de Equis al enigma se resuelve en la continuación de las palabras que dirige a Lucía:

En el sueño no consigo saber la respuesta. Estoy confundido, vacilo, atolondrado y torpe. Sólo me queda una oportunidad u no alcanzo a acertar la solución. He pensado varias contestaciones. Se me ha ocurrido que quizá el enigma encerrara un equívoco, tendiera una trampa, y la respuesta fuera: No hacer nada. Pero estaba equivocado y ahora lo sé. Ahora he encontrado la respuesta. Viéndote la he sabido: tú has sido la comprobación que esperaba. Esta noche podré tener el sueño, y en él, inscribir la solución. Es curioso: la respuesta estaba en mí desde hace tiempo, pero en el sueño no me animaba a pronunciarla. Porque seguramente es a la princesa a quien debo dársela primero, puesto que ella ha inspirado el enigma. De modo que si tú recibes a contestación adecuada, yo me habré liberado de la opresión y podré pronunciarla en el sueño. La respuesta es: su virilidad. (Rosi 1995, 198)

Equis ofrece aquello que en la sociedad dominante no puede ser dado a ofrecer: su forma, su símbolo, su fundamento de dominación queda anulado, el cetro se vuelve campo abierto: el centro deja de funcionar como engranaje, la máquina informe y su domino se desvanece. La ofrenda de Equis desarticula ese poder que el sistema patriarcal sostiene y alimenta, su “bien”preciado se convierte en un don desinteresado. Ya en el sueño Equis se acerca al rey y le grita en la cara su respuesta, ante la cual se escuchan trueno, cruzan relámpagos por el cielo, pesadas piedras caen y abren el suelo: “¡Su virilidad!, grita Equis, y el rey como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir” (Rosi 1995, 197).

El tránsito de Equis entre el sueño y la realidad, marca una territorialidad distinta, otra: los lugares “entre” en los que oscila este personaje. En la territorialidad de Equis se cambia completamente el sentido impuesto del poder dominante: el falocentrismo termina siendo destituido. Lo que propone la respuesta, lo que escinde en el medio social a través de la literatura “es una realidad andrógina –utópica y onírica” (Szurmuk 2003, 105). Siguiendo a Ludmer: “Siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón (...) y otro sujeto del saber” (Ludmer 1985, 5).

Que Equis diga la respuesta a Lucía antes que revelarla en su sueño, plantea ya esa conjunción del enfrentamiento. Equis no se enfrenta directamente al poder, lo lleva a su territorialidad, pero establece la revelación, la respuesta, el desajuste en el mundo material antes a través de Lucía: Ella es su receptora inmediata. Toda la estructura que se había erigido como sujeto de exilio, sujeto enrarecido por un sistema social (patriarcal en este caso) que lo señala, vigila, termina siendo desajustada en su propio juego, el de la errancia, el del tránsito indefinido, porque es allí donde Equis encuentra su propia territorialidad: en su lugar asignado.

El conocimiento, el saber al que accede Equis tiene que ver con una verdad que no responde a una apropiación de ésta con fines de control -esa condición instrumental propia de Occidente donde todos los objetos lleguen a ser “posibles, observables, medibles, clasificables” (Foucault 1998, 21), sino la de un estado de develación al que se llega, un estado revelado, sentido. En palabras de María Zambrano:

La verdad llega, viene a nuestro encuentro (...) como la muerte y no nos damos cuenta de que estaba asistiéndonos antes de ser percibida, de que fue ante todo sentida y aun presentida. (...) que esta su aparición se ha ido engendrando oscura, secretamente, en lo escondido del ser en sueños, como promesa de revelación, garantía de vida y de conocimiento, desde siempre. La preexistencia de la verdad que asiste a nuestro despertar, a nuestro nacimiento (Zambrano 2011, 137)

La nave, sus viajes, su experiencia apuntan a la imagen de un esférico rebotando en una superficie lastrada, pedregosa. Si el exilio y el sujeto de exilio fueron marcados con el estigma de la diferencia, entregados al mar de la esfera social como individuos enrarecidos en su existencia errante, dicho propósito se escurre en direcciones poco predecibles. Y esta dirección, como la leo en la novela de Peri

Rossi, responde a la apropiación del sujeto enrarecido que convierte al estandarte del navío del exilio (esa insignia de la imposición del poder normativo), en un símbolo de saber permanente, alterno, otro e inquietante. Si lo que la nave anuncia en su proa es un estandarte de exclusión, si lo que su embarco sella es la imagen de un sujeto prisionero del viaje, el destino oscuro e impredecible al que es lanzado se vuelca a un universo de miradas distintas. Hay en esta novela una suerte de letrado, como anunciando un universo interior, grave y necesario, donde la realidad material y el sueño intercambian posiciones, juegan, se alternan, se funden, se ofrendan mutuamente: éste sería el lugar que instaura Equis, su lugar de visión, de verdad, espacio logrado a partir de su exclusión

## Capítulo segundo

### *Antígona Furiosa o la voluntad irremediable*

La tragedia de Antígona ha sido uno de los pilares dramáticos que ha alimentado el universo del arte y la literatura en Occidente. Estudios como *Antígonas* de George Steiner, colocan la vigencia y trasfondo de la figura de Antígona como una suerte de espectro que ha estado merodeando en torno al pensamiento filosófico en Occidente: parte de las reflexiones del idealismo y romanticismo europeos, así como de la filosofía kantiana, pasando por las retóricas de la liberación -como lo fue en el imaginario de la revolución francesa-, hacen preguntarse sobre la presencia que esta figura indisociable de la tragedia griega ha tenido a lo largo de la historia. Este “eco que tiene vida” (Steiner 1996, 224), dentro del ámbito literario, ha estado sumergido en una infinidad de apropiaciones y reescrituras; obras como las de Jean Cocteau (1922), Bertolt Brecht (1945), o de José Bergamín (1955), son unas de las tantas versiones que siguen merodeando la figura de Antígona.

En lo que respecta a América Latina, desde el Golfo de México hasta las tierras patagónicas, Antígona ha sido una fuente constante de adaptaciones tanto en escritura como puestas en escena. Autores como José Watanabe<sup>4</sup> (Perú), Olga Harmoni<sup>5</sup> (México), César Rengifo<sup>6</sup> (Venezuela), Leopoldo Marechal<sup>7</sup> (Argentina), entre tantos otros, dan muestra de este horizonte metamórfico de la tragedia de Antígona, agitando un amplio abanico de re-significaciones situadas en el contexto histórico o realidad sociocultural de estas parcelas latinoamericanas. Y es que los conflictos marcados por el contrapunteo entre poder y el oprimido, si vale decirlo, tejen una cotidianidad dolorosa, frágil, donde la figura de Antígona parece estar siempre en vigilia, observando, alistándose para encontrarse nuevamente con su voluntad de justicia. Su voz se hace presente en el conflicto entre lo justo y lo legal, la misericordia y la opresión, el individuo y el poder.

Uno de los ejemplos más evidentes sobre la relación entre el individuo y el poder, está en el proyecto colombiano de teatro y denuncia *Antígona, tribunal de*

---

<sup>4</sup> Antígona (2000)

<sup>5</sup> La ley de Creón (1984)

<sup>6</sup> La fiesta de los moribundos (1980)

<sup>7</sup> Antígona Vélez (1951)

*mujeres*. Dirigido por el maestro Carlos Zatzábal, el proyecto pone en escena a las propias víctimas de la violencia en Colombia a partir de los casos que se han originado bajo la trama de los “falsos positivos”: asesinatos de civiles efectuados por el ejército con el motivo de maquillar el incremento de insurgentes y promover el acceso a beneficios que otorga el Estado a los militares. Madres y sobrevivientes, con la ayuda y acompañamiento de profesionales del teatro, emprenden un ambiente dramático donde el dolor y el sufrimiento se transforman en fuerza y denuncia no solo ante un gobierno impasible sino también ante una sociedad que calla y transita en su propio silencio y pasividad: "Aquí si decimos, si contamos, si denunciemos, nos persiguen, nos desaparecen. ¡Ay! pero ustedes señores del Tribunal se ven tan bonitos, ¡viven en un mundo de cristal! No se han dado cuenta de que por todas partes hay **fosas comunes**. Cuántas madres esperando a que un día vuelvan sus hijos, no saben que están a cinco metros bajo tierra... Tengo sed, pero sed de Justicia"<sup>8</sup>.

La tragedia (como género), menciona George Steiner, “sirve para dar cuerpo, para dar presencia invisible a las perennes consideraciones metafísicas, éticas y psicológicas sobre la naturaleza de la libre voluntad, sobre la existencia de otros espíritus y personas, sobre las convenciones del contrato y de la transgresión entre el individuo y las sanciones trascendentes o sociales” (Steiner 1996, 83). Sin embargo me gustaría analizar la figura de Antígona no sólo en el lugar que ocupa en la tragedia sino también en su remitencia al mito.

La fuerza de la tragedia de Antígona, aparte de que su motivo -como sucede con *Antígonas, tribunal de mujeres*-, sea tan flexible, adaptable, intuitivo en el plano existencial, está también cobijada por el carácter simbólico en el que se inscribe y persiste, es decir, en el campo del mito. Según Steiner, “La más antigua representación que tenemos de Antígona llevada ante Creonte es la pintura de un vaso que los estudiosos atribuyen a fines del siglo V” (Steiner 1996, 91). Las tragedias griegas estuvieron inspiradas en los mitos que transitaban en los relatos populares de la antigua Grecia:

Recordemos que los espectadores que asistían a las representaciones de las tragedias conocían ya de antemano las historias míticas de los protagonistas de las obras. Esto eliminaba el factor sorpresa en la recepción del público, pero permitía que la reflexión que realizaba el autor llegase a los espectadores.

Las tragedias del ciclo tebano retornan la historia de la familia de los Labdácidas, que junto a la familia de los Tantálidas son las generaciones más trágicas de la mitología griega. (Merchán 2010, 13)

---

<sup>8</sup> La obra está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>

“El mito, en su dimensión primigenia, es un relato fabuloso, surgido de la imaginación creadora del espíritu humano, que viene a ofrecer una respuesta en forma de historia simbólica a una pregunta sobre una cuestión problemática relacionada con el destino del hombre o con el enigma del origen del universo” (Herrero 2006, 63). Como menciona Octavio Paz, “El mito es habla, su tiempo alude a lo que pasó y es un decir irrepetible; al mismo tiempo es idioma: una estructura que se actualiza cada vez que volvemos a contar la historia” (Paz 1972, 28); “es tiempo que se que vuelve sobre sí mismo –lo que pasó está pasando ahora y volverá a pasar” (Paz 1972, 56). El mito posee una verdad propia (Caloca 2003, 108), hablar de él es “hacer referencia a su condición actuante en la edificación de la realidad: [...] otorga sentido [...] por lo cual entendemos que las diferentes transformaciones sociales y culturales devienen de una cosmovisión cuya narración ha sido capaz de condensar las necesidades del momento histórico que las sustenta” (Lizaola 2003, 158). Estas combinaciones y otorgaciones de sentido –o de un nuevo sentido- que concede el mito, como explica Lizaola, “genera la reorganización del todo social que una cultura requiere.” (Lizaola 2003, 158).

En el capítulo anterior, a partir del análisis de *La nave de los locos*, se indagó sobre la prevalencia de un poder normativo y una concepción de la alteridad que han sido configurados, al interior de la esfera social, desde tres instancias básicas: la sociedad disciplinaria, la identidad y la diferencia, y la dualidad sujeto/abyecto. Estos aspectos se consolidan como fuentes que tejen la exclusión, el desarraigo y la violencia en las fronteras delineadas entre lo normal y lo enrarecido, es decir, lo que llega a delimitar el señalamiento hacia la diferencia, la anormalidad, el otro o los otros.

A partir del caso de Lucía y Equis, donde el personaje encuentra la respuesta al enigma planteado en sus sueños al ver travestida a Lucía en una presentación teatral, se llegó a cierta conclusión sobre el “bienpreciado” que guarda celosamente un sistema establecido, para este caso, el sistema patriarcal. La capacidad de develar, a modo de enigma, las posibles respuestas que desajustan al poder hegemónico, tiene que ver con los decires y saberes otros que poseen estos individuos enrarecidos, sujetos de exclusión. Si bien el exilio es una condición impuesta, traté de explicar que en dicha condición puede surgir, a través de la apropiación de este estado por parte del individuo exiliado o excluido, la potestad de revelar otras formas de ver el

mundo. El exiliado, el exteriorizado, al situarse por fuera de la unidad social, tiene la posibilidad de acceder a una operación distinta de pensamiento debido a la mirada contrapuntística que posee, de manera que su lugar se vuelve un espacio “entre”.

Sentado esto, se podría decir que la novela de Peri Rossi es, a pesar de todo un despliegue de escenas desgarradoras (como la empresa de abortos en Londres), una novela paródica, lúdica y hasta con un final que el lector podría considerar como “debeladora” (por no recurrir a la palabra “feliz”). Sin embargo, y es la cuestión que abarcaré en el presente capítulo, ¿qué sucede cuando el exilio se conjuga con la imagen fatal del suicidio? Es decir, ¿qué sucede cuando el exilio tiene como sentencia a la muerte?

Se diría que el suicidio –ya sea como evento inducido o recurso inevitable-, encerraría aún más la cuestión fatalista del exilio, puesto que, de todas formas, si se busca la separación del individuo o los individuos a través de una muerte social a raíz de su exclusión, ¿no sería el término absoluto de la vida, tomada por las propias manos del sujeto del desarraigo, la imagen del exilio en su expresión más acabada, pulida?

La figura de Antígona quizá representa con mayor fuerza esa condensación trágica entre la muerte y el exilio. La heroína de Sófocles está predestinada, subyugada y acorralada por la tragedia. Perseguida por la maldición de los Labdácidas, no solo es heredera de un linaje en perpetuo castigo, sino que a su vez converge en ella el desorden filial y natural: siendo a la vez hija y hermana de su padre, su personaje está rodeado por el estigma de lo contra-natura (Durox y Urdician 2012, 75).

Si bien el motivo final de la tragedia de Antígona es la de una virgen que se suicida en nombre de la verdad y la justicia, su existencia es una condición infestada de negaciones. No solo muestra el vacío de la voluntad femenina en un mundo gobernado por dioses y hombres, sino la existencia en un no-lugar: ella ocupa, y es en sí misma, un no-lugar.

Este no-lugar no está emparentado en absoluto con el anonimato o su exigencia. La presencia de la heroína es una presencia inquietante en toda Tebas. En ella no solo recae el historial de su familia sino que sus actos son a la vez una suerte de correspondencia enlazada a ese destino trágico que la acecha sin tregua. El no-lugar podría verse no solo como la imposibilidad de tomar acciones dentro de un

orden sociopolítico establecido, sino como la presencia de esa sombra inminente que anuncia lo trágico. ¿Qué anuncia lo trágico?

Si pudiera hablarse sobre uno de los tantos legados que nos ha dejado la tragedia griega, bien sería esta la noción de lo “pavoroso”. Por esta noción se entiende la sensación de lo terrible, aquello “que impone el pánico, la verdadera angustia y también la intimidación concentrada y callada que se agita en sí misma” (Heidegger 2014, 138). Pero también de lo violento, “en el sentido de que aquel que la usa no solo dispone de ella sino que es violento en la medida en que el empleo de la violencia para él no solo constituye un rasgo fundamental de su conducta sino de toda su existencia” (Heidegger 2014, 138). A partir de lo pavoroso, desde ese primer canto del coro en *Antígona* donde sentencia que “Muchas cosas son pavorosas: nada, sin embargo / sobrepasa al hombre en pavor” (Heidegger 2014, 136),<sup>9</sup> vuelve a surgir el término alemán *Unheimlich*, y la cuestión con que Heidegger lo vincula al poder imperante de la totalidad del ser, donde el ser humano permanece en constante relación con lo no-familiar.

Quizá el cuadro *Oedipe et Antigone* (1842) de Charles Jalabert (1819-1901) muestre con mayor fidelidad la noción de lo pavoroso. Allí se expanden el horror, el desprecio, el señalamiento de los tebanos ante el paso de Edipo y Antígona; allí la mirada de la joven heroína, una mirada a la vez de desconcierto y familiaridad, como si lo desconocido angustiante fuera ya un espacio transitado, conocido, esperado. Allí el rostro ennegrecido de Edipo que parece mirarnos, como si desde la oscuridad mostrara a la vez esa interioridad que lo compone y nos compone, ¿qué tan familiar resulta esta no-familiaridad?

A partir de lo expuesto, como una suerte de señalamiento en doble dirección, la pregunta motora de este capítulo sería la siguiente: ¿de qué manera podría hablarse de una apropiación del estado de exilio a través de lo pavoroso, la tragedia y el suicidio? Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) en 1986 escribe una adaptación “moderna” de la *Antígona* de Sófocles. Bajo el título de *Antígona furiosa* (1986), Gambaro imprime lo que ella misma ha denominado al conjunto de su obra, un “teatro de conductas” (Parola-Leconte 1994, 91). Este teatro “de pan y agua”, como menciona Gambaro, intenta exponer las preocupaciones cotidianas, enraizadas en la

---

<sup>9</sup> Tomo aquí la traducción que analiza Heidegger en *Introducción a la metafísica*. Las versiones de la obra sofoclea publicadas en castellano no nombran el término “pavoroso”; las palabras que aparecen son: “asombroso”, “formidable”, “maravilloso”, como la que aparece en la Colección Antares: “De cuantas maravillas / pueblan el mundo, la mayor, el hombre” (Sófocles 2010, 148).

realidad inmediata: “lo que somos y lo que nos obligan a ser, [...] lo que aceptamos con relación a nosotros mismos y los demás” (Parola-Leconte 1994, 91).

Gambaro ha sido catalogada como la mejor exponente del teatro argentino del último tercio del siglo XX (Parola-Leconte 1994, 81). Exiliada en Barcelona durante los últimos años de la década del setenta, parte de la “lista negra” de la dictadura militar, las obras de Gambaro han estado íntimamente ligadas a la preocupación y denuncia de la realidad nacional argentina. Piezas como *Las paredes* (1963) o *El despojamiento* (1981), cuyo objetivo principal, a decir de Parola-Leconte, “es poner en evidencia el acostumbramiento progresivo, una especie de aprendizaje de la pasividad ante un sistema represivo que lleva a límites extremos (no querer salir ni luchar contra él)” (Parola-Leconte 1994, 85) hasta *La mala sangre* (1982), donde la rebeldía y la furia, ante la represión y la injusticia, se tornan ineludibles.

*Antígona furiosa* es una pieza corta que consta de un solo acto. Inicia en una suerte de “continuación moderna” del original de Sófocles. La obra empieza con una Antígona que yace ahorcada, quitándose lentamente el lazo ceñido a su cuello. En la escena se encuentran otros dos personajes, Corifeo y Antinoo, ambos sentados y exigiéndole a un mozo que les traiga más café. Mientras Antinoo aparece como un nuevo recurso narrativo, puesto que no responde al texto sofocleo, Corifeo se establece como un individuo déspota y cínico: ha dejado de ser esa figura prudente, cuidadosa que aconsejaba al rey de Tebas. Ambos personajes desatan un sinfín de burlas e ironías contra Antígona, haciendo de ella blanco de violencia como ha sido desde la evocación de su nombre hasta la condena de encierro impuesta por Creonte en el texto sofocleo.

En el texto gambarino, Antígona sigue merodeando sus viejas lamentaciones y convicciones: la muerte de sus hermanos y su acto truncado de enterrar a Polinices; así como también la de una nueva aflicción –aunque bastante predecible-, de esa “doble soledad” que le dejó el suicidio de Hemón a sus pies. A lo largo del texto, la circunstancia de Antígona no deja de ser una circunstancia límite, no hay descanso alguno en su padecimiento. El exilio aquí se exhibe vasto y absoluto: no hay retorno en el tiempo, la injusticia se halla petrificada, inmutable, y la condición abyecta de Antígona se torna en un objeto de señalamiento, burla, violencia.

Para María Zambrano (Zambrano 1991, 31-32) el exilio presenta un estado distinto al del destierro y al del refugiado: no solo los atraviesa sino que representa el total abandono donde ya no existe ni siquiera la añoranza de la tierra dejada, tampoco

la posibilidad de algún lugar de amparo. Sin embargo este lugar, que se encuentra en falta y abandono, está cargado de una dimensión mística estrechamente vinculada a modo de advenimiento en la revelación del ser (1991, 30). Esta revelación zambraniana es fruto de un estado específico de lucidez que no es producto de un denodado esfuerzo intelectual, sino más bien de una consumación total de una experiencia agónica, límite de la vida (Gómez 2011, 30). En este abandono, el espacio de revelación se caracteriza por encontrar en la profundidad de la desolación, la carencia y la desdicha, una ventana que se abre, devela, vislumbra la plenitud del ser. (Zambrano 1991, 63-64). Es así que el espacio condenado del exilio se convierte en el “espacio logrado” como revelación del exilio.

Este vislumbrar del ser desde el estado del exilio, comprende el asimiento de “una presencia pura que palpita”, “Un sentir y un sentirse recogidamente. Una herida sin bordes que convierte al ser en vida” (Zambrano 2011, 141). La recepción de la verdad del ser está inducida por la *razón poética*: una *danza* que está presente y ausente a la vez, situada en lo que existe y en lo que no, en lo que ha existido y puede existir, que abraza sin tocar a todas las cosas y todos los seres (Zambrano 1991, 69-70). Una razón que es incompatible a la razón cartesiana, una razón que es sentida, que puede hallarse en la experiencia límite de la realidad y no en la consideración mentalista de su existencia.

En este sentido, enmarcando la circunstancia de Antígona y la concepción de la tragedia, el exilio que presencia el personaje gambarino anudaría esos espacios límites como lugares de retorno, lugares de ida y vuelta donde la revelación del sufrimiento, la muerte, el suicidio reiterante, la tragedia estarían muy lejos de la fatalidad. Lo que ellos develan, sería la voluntad del grito, una voluntad sentida a partir de la tragedia como lugar de captación del mundo. ¿Qué mundo? ¿Qué sería la tragedia, o el concepto de tragedia, dentro de la literatura y su reticencia hacia ciertos órdenes de la realidad social?

### **1.1 La muerte como retorno**

El inicio de la escena gambarina, a diferencia del hipotexto, no responde a una entrada vacía. Antígona llena el espacio con algo más que su presencia. Es la sensación de la muerte la que abre el telón: “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja

y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio” (Gambaro 2012, 197). Adornando esta fatalidad se encuentra un ambiente burdo que tiene como pretexto el uso de la figura de Antígona como objeto de burla y señalamiento incesantes: dos hombres, Corifeo y Antinoo, “Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con traje de calle” (Gambaro 2012, 197), serán los encargados de tejer este escenario de la violencia. Uno de ellos desboca, tras el “despertar” de Antígona, el ataque simbólico y verbal con el que intentarán atarla: “El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las arregla a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla. / CORIFEO: Quién es ésa, ¿Ofelia? (*Ríen, Antígona los mira*)” (Gambaro 2012, 197). Ahora bien, ¿a qué lugar hace referencia este acto? Si Antígona retorna de la muerte, ¿en qué lugar se encuentra? ¿Dónde se hallan, temporal y espacialmente, estos personajes?

La particularidad del texto/acto gambarino es la de un objeto-mosaico: pretensión de un bricolaje de frases e imágenes construidas sobre un fondo opaco -en el sentido de su fragilidad de entablar una base concreta, estable-. Esta obra recrea, plasma e intercala espacios culturales y literarios que no solo representan unidades de sentido al momento de configurar su trama y motivos, sino que ella misma pone en crisis la metáfora del mundo en tanto espacio unívoco, concreto e indivisible. Empezando por la intertextualidad que la obra mantiene con el hipotexto y las citas a *Hamlet*, pasando por las referencias de los diálogos en *argot* porteño, proyectan esa complejidad del escenario en cuanto a la búsqueda o génesis de su delimitación o alusión.

Tomando en consideración las posibilidades del marco social con el que dialoga la obra, se ha identificado a Corifeo y Antinoo como personajes que responden, según König, al espacio “semipúblico y propio de la cotidianidad de la clase media bonaerense” (König 2002, 11). Estos personajes, aparte de sus diálogos recreados en *argot* porteño, están identificados a su vez tanto por los trajes de calle como la dinámica que se desenvuelve en torno a las referencias materiales de la mesa y el café. Esta remitencia a la clase media bonaerense, como menciona Clares, podría verse a través de una proyección crítica de dos instancias que han sido devastadoras en la sociedad argentina. Por un lado se encuentra el tópico del poder dictatorial: su abuso, “la represión institucional, la relación entre la víctima y el victimario, el miedo, las desapariciones, la pobreza, la tortura, la fragilidad de la vida o la asunción de responsabilidad” (Clares 2012, 71). Y por otro, la cuestión de la pasividad: “todos

aquellos que, por miedo, se ríen del que lucha contra lo irracional o injusto. [...] representando al pueblo con miedo, al pueblo comprado, que deja luchando solo y que recrimina la actuación de seres como Antígona” (Clares 2012, 74).

Si bien la obra *Gambarina* prescinde de un coro como la mayoría de las obras modernas, marcando así la diferencia formal más evidente con el hipotexto, “éste reaparece, incluso nominalmente, en la figura de Corifeo, función en la que es secundado por Antinoo” (Köning 2002, 12). Parafraseando a Steiner (1996, 130), el coro está considerado como la raíz formal y centrífuga del género. Si bien en *Gambaro* este remedo paródico -como lo identifica König (2002, 12)- mantiene una distancia tajante con la postura crítica del coro en el hipotexto, lo que devela es justamente la ideología dominante que se hace presente en las dictaduras militares. Este servilismo ideológico se disemina en aspectos donde la desaprobación de la conducta de quienes buscan justicia figura como una postura encogida y grotescamente pasiva de ese “no querer ver, no querer saber” (Köning 2002, 12).

La actitud cruenta y fustigadora del poder dictatorial y patriarcal, toma cuerpo en la figura de la carcasa que representa a Creonte, a partir de la cual el Corifeo no solo “viste” el armazón que representa la voz irrevocable, sino ese aspecto desatado del machismo, simbolizando al poder como una instancia que pertenece a los hombres aunque, claramente, no a cualquier hombre. Cuando Corifeo menciona “Quien es más fuerte, manda” (Gambaro 2012, 204), no hace más que resaltar esa imagen que justifica el ejercicio de poder y el abuso de la autoridad sobre quienes no tienen el empoderamiento de la voz o bien las condiciones o la concepción de dicha “fuerza”. Identificar a la autoridad como fuerza tiene como finalidad enfatizarla como un estatuto: cuando Corifeo declara: “¡Esa es la ley!” (Gambaro 2012, 204), coloca a la fuerza como el único medio que dispone y acepta el poder patriarcal.

El eco ideológico de Corifeo, Antinoo, resalta el sentido patriarcal de la fuerza como ley cuando dice: “¡Las mujeres no luchan contra los hombres!” (Gambaro 2012, 204). Como bien analiza König: “Del mismo modo sentencias en boca de Antinoo y Corifeo como ‘las mujeres no luchan contra los hombres’ y ‘ella sería hombre y no yo si la dejara impune’ –ambas tomadas casi textualmente de Sófocles– son parte de este mismo esquema patriarcal, como lo es también el recurso de declararlas ‘locas’ cuando osan resistirse a su potestad” (Köning 2002, 16).

Cuando Duroux y Urdician (2012, 75-85) recurren al término *atopía*, palabra que traducen como “no-lugar”, lo que identifican es justamente ese espacio

confinado, negado a las mujeres dentro del campo administrativo y político tan enraizados en las sociedades patriarcales/dictatoriales. La ausencia política de lo femenino es una ausencia tanto de acción como de palabra. En este sentido, la respuesta “política” de Antígona ante la autoridad, en la manera en que es puesta en escena tanto en el texto como en el hipotexto, no tendría otra función que la de evocar la tragedia o la violencia. Si la ley está sustentada en lo prohibido, el lugar político de Antígona, al ser un lugar ausente por principio en el orden androcéntrico, es desde un inicio un acto que corresponde al crimen. Como mencionan estas autoras, “En la obra argentina, la repetición de la palabra “prohibido” resuena como el leitmotiv castrador en contra de la mujer ‘alborotadora’: ‘*Antígona*: Dar sepultura a Polinices, mi hermano. / *Corifeo* (*guasón*): ¡Prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡‘Yo’ lo prohibí!’ (AF, 198)” (Duroux y Urdician 2012, 82).

La transgresión de Antígona no es solamente su intención de dar sepultura a Polinices sino poner en tensión la ley del más fuerte, denunciar, cuestionar aquello que se convierte en ley sólo por salir de la boca del representante del Estado: “*Antígona*: Me llamó Creonte, [...]. Cree que la ley es ley porque sale de su boca” (Gambaro 2012, 204). La ausencia de la voz política de seres como Antígona dentro del poder dictatorial (o androcéntrico) no representan imposiciones arbitrarios, son ausencias constreñidas, forjadas, inducidas a partir de los cuales este tipo de poder sustenta sus acciones, sus leyes, el castigo y la opresión. La alusión a la dictadura militar, con sus ecos en Corifeo y Antínoo, es una señal sobre la manera en que los seres humanos se convierten en objetos de violencia tan intensa, que la consideración del semejante desaparece por completo. No es una coincidencia que la tragedia de Antígona sea tomada como un pilar fundamental para otorgar un fondo reflexivo a estas condiciones. En la figura de Antígona no solo acontece el acto de reclamar justicia sino también la situación de lo femenino en medio del orden social de nuestras sociedades, enlazándolas con la cuestión de la muerte y el suicidio.

Es así que la imagen política-androcéntrica de la autoridad suprema del Estado rige no solamente por sobre el ordenamiento físico de los vivos, también obra por sobre el orden y la disposición de los muertos. La posición individual de Antígona no solo que se rebela ante la ley y la superioridad masculina en defensa de los caídos, también sitúa su lucha conforme a los ideales y los sentimientos de sí misma (Llurba 1998, 21). Es el uno mismo, la decisión de sí misma lo que se pone en vigencia.

Ahora bien, la particularidad del escenario –hablando del lugar posible en que se establece la obra gambarina-, carece de tiempo y espacio determinados (Clares 2002, 173). Este vacío temporal y espacial sitúa a los personajes en un limbo escénico (Clares 2012, 173), un espacio suspendido, impreciso, que se aprecia en primera instancia en la muerte en tanto lugar de procedencia de Antígona.

A partir de la intertextualidad por citación del lamento de Ofelia: “Se murió y se fue, señora; / Se murió y se fue; / El césped cubre su cuerpo, / Hay una piedra a sus pies.” (Gambaro 2012, 197), se percibe dos aspectos: el alejamiento y la quietud. Alejamiento en el sentido de irse, de la muerte como viaje sin retorno. Y la quietud refiere a lo que deja en ese viaje, el cuerpo sin vida, la tumba que es un espacio que ya no será removido, ya no volverá la vida, la muerte se postra, se muestra inapelable.

Lo que acontece en Antígona es el recuerdo que le suscita la muerte y el cuerpo de Polinices, puesto que la escena no devela ningún cuerpo, ninguna tumba, ni siquiera su rastro: “Corifeo: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba? / Antinoo: ¡Nada!” (Gambaro 2012, 197-198). La nada no solo surge como un recurso de identificar a Antígona como una orate (en alusión a Ofelia). El término “nada” bien podría ser esta imprecisión que parece atravesar toda circunstancia al interior de la obra. A partir de lo expuesto, ¿sería acertado decir que el trasfondo de los diálogos de la obra recorre una arista imposible?, ¿podría ser el propósito de Antígona, al volver de la muerte, el de un cazador del vacío? Llegar de la muerte a un espacio indeterminado, atemporal, o a una “nada”, ¿qué encierra, qué representa esta circunstancia?

La manera cómo estos aspectos convergen en un escenario a modo de limbo, desde mi perspectiva, hacen que las cuestiones sobre el autoritarismo, la violencia, la agencia, el espacio y el tiempo mismos sean unidades puestas en suspensión, justamente para observar la ubicación que estas mantienen con respecto a las cuestiones límite de la vida. En este sentido, no son solo los enunciados del texto gambarino los que abren la reflexión sobre la condición de Antígona, sino esa alusión fantasmagórica del espacio donde se hallan en juego sus actos, representaciones y saberes sobre la subjetividad humana, un plano espectral que devela el decir y el saber a partir de la condición de Antígona. Si bien Antígona ocupa un no-lugar en el espacio político de la sociedad patriarcal, este no-lugar se abre, se expande, se desborda en el escenario: la circunstancia de Antígona ocupa

este limbo escénico, el lugar se vuelve limbo escénico, el lugar se vuelve no-lugar por la presencia de Antígona. ¿Sería este el primer acto de agencia que cumple la heroína gambarina? Lo trágico y la agencia del sujeto de la tragedia, como se verá, encuentran en su condición trágica y pavorosa, finalmente, su rincón propio, silencioso, su *heimlich* a partir del *Unheimlich*.

Las fronteras establecidas entre el sujeto y la ley, tomando en consideración al hipotexto, están tejidas dentro de la tensión funesta de la tragedia griega. El orden de la tragedia está compuesto, sobre todo, por la impronta de la desgracia y el infortunio que predisponen el destino de sus personajes. Es decir, la tragedia que se asienta en el héroe trágico, es una circunstancia que ha sido tejida mucho antes de su nacimiento. Si se toma en consideración la definición de tragedia en la poética de Aristóteles, ésta tiene que ver con “la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma (...), presentada en forma dramática, no como narración, sino como incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones” (Aristóteles 2004, 53). Lo que augura en último término: “una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha.” (Aristóteles 2004, 37).

En *Antígona*, la *hamartia*, el error de juicio o error trágico, no es el intento de enterrar a Polinices. La *hamartia* es su propia existencia, el error de existir. La marca de la maldición de los Labdácidas y el posterior incesto de Edipo y Yocasta, aún antes de ir en contra del mandato de Creonte y su suicidio, es lo que hacen de la heroína un objeto artístico que señala lo trágico y el no-lugar<sup>10</sup> que representa el exilio. En la *Antígona* de Gambaro, el efecto acción/vida y felicidad/desdicha, principios claves que dirigen el curso de la trama y los motivos de la tragedia -¿qué más caracteriza a la tragedia que esa acción por la cual el personaje sella su destino y así pasa, de manera brusca, de la felicidad a la desdicha?-, son reemplazados por el amor/odio y la muerte-social/muerte-vital. Amor/odio: “Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda” (Gambaro 2012, 217); y muerte social/muerte vital: su propio nombre y sus actos la confinan, la alejan del marco social; su muerte vital es anunciada eternamente.

Empezando por su nombre [*anti-gône*: “contra la generación, la descendencia” (Rosenfield, citado por Duroux y Urdician, 2003, 13)], Antígona es

---

<sup>10</sup>Sin embargo, como señalaré más adelante, la tragedia y el no-lugar, a pesar de estar relacionados, emprenden por sí mismos senderos independientes.

sinónimo de desorden filial. Así lo expresa la Antígona: “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas” (Gambaro 2012, 201). Antígona personifica un episodio mítico donde las relaciones de hermanas e hijas, hermanos y padres, hijas y madres confunden no solamente el estatus de la filiación sino también el lugar de la identidad del ser y el estar (Duroux y Urdician 2012, 75). Como se vio en el primer capítulo, el desorden, sobre todo el que es concebido como natural, generalmente termina convergiendo en la anormalidad, presencia inquietante que debe ser clasificada, controlada, procesada. Como bien exponen Duroux y Urdician: ella, en tanto descendiente del des-orden de la filiación, “llega a ser una figura monstruosa, la amenaza de ‘lo fuera de la norma’ en la ciudad” (Duroux y Urdician 2012, 75).

A mi modo de ver, lo que más llama la atención del texto gambarino citado arriba, es la anormalidad en tanto imposición ineludible que anuncia la tragedia. A diferencia del caso de Equis, el carácter de culpa que debe cargar Antígona no tiene posibilidad alguna de desprendimiento. La tragedia que acecha a Antígona, como ella misma menciona, está expuesta a modo de cadenas: conjunto de eslabones cuya finalidad es conformar un cuerpo difícil de quebrar. Esta imagen es sin duda la que más se utiliza para representar la esclavitud; ¿sería Antígona una esclava? Como menciona Reisz en torno a las reflexiones de Kierkegaard: “la tragicidad del héroe antiguo radica en una culpa que, paradójicamente, le pertenece sin pertenecerle. Su actuar es al mismo tiempo un padecer, pues las acciones individuales de que es responsable están ineludiblemente determinadas por factores externos a él: los dioses, la familia, el estado” (Reisz 1995, 103). El no-lugar estaría aquí determinado por el espacio trágico en que el padecimiento no encontraría la posibilidad de tener salida: la anormalidad, el señalamiento, la burla, convergen para forjar la circunstancia “miserable” del sujeto encadenado a la tragedia, o como se pretende denominar aquí, el sujeto de exilio.

¿Cuál sería el primer paso que da la Antígona de Gambaro ante una pseudo-revelación de su tragedia? Lo que acontece en *Antígona furiosa* es el enaltecimiento de la condición más oculta de *Antígona*: su fragilidad. En palabras de König: “Lejos de la fuerza casi sobrehumana de la heroína clásica, esta Antígona se reconoce y asume en su fragilidad” (König 2002, 16). En esta fragilidad Antígona admite no solo “el miedo que le inspira Creonte y la muerte, el dolor de su matrimonio

frustrado con Hemón, de no tener hijos, no envejecer naturalmente” (Köning 2002, 16), sino también un camino que desemboca en el encuentro de sí misma (su reconocimiento, aceptación y deconstrucción), lo que tendrá como finalidad la revelación y su retorno a la muerte. Este camino, como el caso del exilio o el destierro, no es en principio un camino a elegir: los lineamientos que rigen su vida están condicionados, impuestos, cobijados por un halo mayor: la maldición de los Labdácidas. Antígona no es la representación de una supuesta vulnerabilidad de lo femenino, representa la fragilidad de la existencia. Antígona es un sujeto-limbo. Suspendida en un escenario atemporal, regresa una y otra vez sobre sus actos. Ella no solo ocupa un espacio imposible, es ella misma un no-lugar, como Equis tiende a ocupar un lugar “entre”.

Sin embargo, a diferencia de Equis, Antígona ocupa un lugar atemporal, hay que recordar que aquello que determina su no-lugar es la conjugación del limbo escénico, indeterminado en el que se encuentra la ejecución de la obra, así como su posición con respecto a la figura del poder representada por Corifeo y Antinoo. Antígona no va entre el sueño y los hechos sociales como Equis, no ocupa ese tránsito. Antígona transita entre lugares imposibles: la muerte, el limbo escénico y la muerte nuevamente.

Como menciona Clares, los diálogos entre los tres personajes (Antígona, Corifeo y Antinoo) “se encuentran sumidos en una imprecisión temporal” (Clares 2012, 173). Esta atemporalidad en la que se sumerge la obra, “sitúa el mito de Antígona en un tiempo eternizado” (Clares 2012, 173), y un espacio que representa la nada: “esa nada en la que el tiempo no transcurre” (Clares 2012, 175). En Equis hay un tiempo que transcurre y que liga el sueño con la realidad, podrías decirse que es un tiempo que se corresponde con lo que sueña: encontrar la revelación en Lucía logra que el rey se suicide en sus sueños.

Si puede remitirse a algo “concreto” en cuanto al concepto de lugar en *Antígona furiosa*, sería a la aseveración del sentido de la muerte. La muerte, como expresa Elías Canetti: “es el hecho primero y más antiguo, y casi me atrevería a decir: el único hecho” (2002, 123). Los pilares de inicio y final de la obra están entregados a la muerte, pero no una muerte ejercida por mano propia: suicidio. El suicidio en este sentido desplaza al motivo de Antígona como la virgen que se sacrifica en nombre de la justicia, y pasa a ser la muerte, el silencio y la nada, los motores principales al interior de la obra.

Procurando una fundamentación sólida a lo dicho, la nada y la muerte se presentan a su vez como esa línea divisoria entre lo que es y lo que no es, o más bien entre lo que es y la dirección a la que los seres vivos se dirigen tarde o temprano, ese agotamiento de ser que tiene como punto final a la muerte: dejar de ser. La nada podría ser vista como ese espacio neutro que augura el advenimiento de ese no ser, no estar; o ese dejar de ser, dejar de estar.

Antígona bien pudiera ser una pregunta: ¿es la muerte un acontecimiento o el efecto resonante de ese eco de la nada? Cuando un ser vivo, cualquiera que este sea -no necesariamente un ser humano-, muere, el estremecimiento es parecido al encuentro con una pared. El fin al que estamos atados en tanto seres animados pone un límite insuperable que nadie ha podido develar. El canto de Ofelia del que Antígona se apropia, y a partir del cual Antinoo, como un eco de Corifeo, pronuncia “¡Nada!”, no solo insiste en la muerte de/para Polinices, reafirma ese espacio oscuro al que pertenecen los muertos.

Cuando uno se acerca a algunos tipos de poesía, estas cuestiones tienden a agudizarse. En el lenguaje poético, me parece, es posible encontrar una suerte de resumen, no solo del lenguaje, o de la posibilidad del agotamiento del lenguaje o bien de la vida entera -puesto que la muerte, hasta donde sabemos, equivale al final y silencio absolutos-, sino también de la posibilidad de contemplar aquello que aparece como imposible de contemplar: ¿se puede contemplar la nada?, ¿podría existir esa contemplación, al menos, desde el lenguaje? En el poema *Ars magna*, de Leopoldo María Panero, la voz poética pregunta “qué es la nada”. Esta pregunta por la nada viene a su vez precedida por un pregunta por la “magia”, a través de la cual la voz poética sitúa el lugar como oscuridad, o al menos su pretensión: “Qué es la magia, preguntas / en una habitación oscura” (Panero s.f.) ¿Qué podría representar la oscuridad? ¿Podría ser una lectura/interpretación aceptable de la muerte?

La oscuridad atrae al silencio, ambos aparecen como elementos intrínsecos, el silencio bien podría ser el sentido último del poema. Estos versos transitan una circularidad en torno a la habitación y su oscuridad, una imagen que bien podría ser alusión al sarcófago, boca de la muerte, abierta, omnipresente. Cuando surge la pregunta por la nada, esta acontece “saliendo de la habitación”. El juego de imágenes de este poema está en un constante entrar y salir de la oscuridad, como si la pregunta originaria sería aquella posibilidad de estar en y fuera de la muerte, o mejor aún, como si hubiera un salir y volver a la muerte. Cuando los últimos versos sentencian

“Y qué es un hombre saliendo de la nada / y volviendo solo a la habitación” (Panero s.f.), establece una diferencia basta entre la nada y la oscuridad. La nada sería un espacio de transición entre el vacío y el espacio, espacio de llegar de la muerte y volver a ella.

Después de todo, qué más espacio ausente y terriblemente presente, al cual está destinada toda la vida, que la muerte. La muerte, al igual que la nada a la que hace alusión Clares, es un espacio atemporal, en ella el tiempo no transcurre, nadie envejece en la muerte (o envejece eternamente).

Antígona habita en la muerte, la muerte social a través de su exclusión y la maldición que conlleva su nombre, como la muerte vital en tanto suicidio, y la muerte de la que viene y a la que vuelve a dirigirse en la obra. Este escenario es un espacio suspendido: la nada aparece y el dejar de ser es el anuncio perpetuo de su presencia. Este es el plano espectral en el que se sitúa Antígona: la muerte augurio reiterante de un nuevo nacimiento (también reiterante), la muerte como mar y embarcación. Así como Equis se apropia de su errancia, Antígona se apropia de su muerte.

Lo espectral está en dar vuelta al tiempo, aquí y allá, más allá de toda temporalidad; la muerte de Antígona es un sobre-vivido, una utopía quimérica. Como bien anunció Gambaro en el texto introductorio en el “Programa” de estreno de su obra en Buenos Aires en 1986: “*Antígona Furiosa* toma el lema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras, arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia y la de nuestro tiempo” (Köning 2002, 5). Desde mi lectura considero que esta historia es la historia del luto de sí: el luto imposible y más radical de todos, y partir del cual Antígona se llega a apropiarse de la muerte, su lugar de exilio.

## **2.2. Lo pavoroso o el estar al lado de uno mismo**

El marco de un cuadro invita al precipicio. Este carácter abismal, injertado por líneas, trazados, colores, a pesar de su pasividad, simula un fondo de lejanía y cercanía (¿o compone a su vez elementos de lejanía y cercanía?). En su espacio los sentidos no hacen más que despeñarse; forman parte, son necesarios, coexisten con esa zona abismal para solo dejarse caer. Porque mirar es caer: ser empujado por esa imagen que seduce, o espanta.

En el cuadro *Oedipe et Antigone* de Charles Jalabert, exhibido en el Museo de Bellas Artes de Marsella, el mirar/caer tiene una carga particular en el rostro de Antígona: la provocación/invitación no solo acontece por fuera del cuadro, su interior parece debatir esa zona abismal con angustia. ¿Qué se despeña en la mirada de Antígona? Mirar al frente no es una posibilidad, a pesar que ese es el rumbo al que se dirige. ¿Qué la distrae, que atrapa su mirada? Mientras camina junto a Edipo, atendiendo la ceguera de este y con un rumbo destinado al exilio, todos a su alrededor parecen insultar, alejarse, escandalizarse por la presencia del padre y la hija, no solo insinuando su partida sino exigiéndola. No solo hay quienes ocultan su rostro y desvían la mirada, están los que acusan, señalan, acentúan la condición de la desgracia y la exclusión: nadie se acerca, nadie puede acercarse, lo abyecto pasa como el efecto del olor o la sensación que provocan las aguas contaminadas. A medida que los pasos de Antígona y su padre se disponen a alejarse, las nubes negras parecen también irse, ¿o acaso los acompañan? Por encima de Edipo y Antígona todo es oscuro, tormentoso: el halo de su tragedia tiene como marca unas nubes cargadas, pronto a estallar.

Al igual que en el cuadro de Jalabert, la obra de Gambaro exhibe un andar extraño en los pasos de Antígona, pero quienes la acompañan aquí parecen enfatizar aún más esa condición de adversidad y desgracia que desata la tragedia, así como su compromiso irrevocable de asistirlos: “Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora” (Gambaro 2012, 200). La exclamación de Antígona a raíz de esta marcha, ¿qué tanto podría parecerse a la mirada que se inquieta en el cuadro de Jalabert?: “*Antígona*: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?” (Gambaro 2012, 200).

El transitar de Antígona y Edipo que expresa el cuadro de Jalabert, así como esa danza extraña en el episodio gambarino, ¿podrían estar ligadas a esa definición “auténticamente griega” del ser humano que encuentra Heidegger en el canto sofocleo del coro de *Antígona*? Un enunciado que coloca al lugar de la existencia y la totalidad del ente, lo que lo rodea en apariencia, como lo terrible, lo violento.

Ante el enunciado “Muchas cosas son pavorosas; nada, sin embargo, / sobrepasa al hombre en pavor” (Heidegger 2014, 136), “lo pavoroso” en el ser humano es το δεινότατον: “lo más pavoroso de lo pavoroso” (Heidegger 2014, 138).

Lo pavoroso, según Heidegger, viene de la relación establecida en la ambigüedad del término δεινον.

Por un lado, δεινον significa lo terrible, “en el sentido del imperar que somete [...], que impone el pánico” (Heidegger 2014, 138); y nada se resuelve más en el ámbito de “lo imperante que somete” que el término violencia: “el carácter esencial del imperar mismo” (Heidegger 2014, 138). Por otro lado, δεινον yace su significación en la misma palabra “violencia”, pero “en el sentido que aquel que la usa no solo dispone de ella sino que es violento en la medida en que el empleo de la violencia para él no solo constituye un rasgo fundamental de su conducta sino de toda su existencia” (Heidegger 2014, 138).

El pavor está causado, fundado, imperado por el ente en su totalidad: la apariencia, el entorno en el cual se sitúa el ser humano, el ser-en-el-mundo: el ser humano es lo pavoroso “cuando permanece expuesto a lo que lo somete” (Heidegger 2014, 139), esa violencia terrible, que impone pánico. Pero también es pavoroso en tanto el uso que hace el hombre de la violencia, no en el sentido de hacer “violencia además y al lado de otras acciones, sino solo en el sentido de que a causa de su actividad violenta y con ella, usa la violencia contra lo que lo somete” (Heidegger 2014, 139). El hombre, según Heidegger, es doblemente pavoroso: lo más pavoroso: “el que hace violencia en medio del poder sometedor” (Heidegger 2014, 139).

En el primer capítulo resalté el uso que se le da al término alemán unheimlich, ligado a lo atroz. Heidegger también recurre a este término aunque desde una postura de lo familiar y no-familiar. En este sentido lo *Un-heimlich* es “aquello que nos arranca de lo familiar <heimlich> [...], de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo” (Heidegger 2014, 139). El ser-humano ante ello no hace más que recurrir a la violencia, hace violencia a medida que sobrepasa los límites de lo familiar, siguiendo la dirección de lo no-familiar, el poder sometedor del ente en su totalidad. Para Heidegger “Solo alcanzaremos del todo el acontecer de lo pavoroso cuando experimentemos al mismo tiempo el poder de la apariencia y el combate contra ella dentro de su esencial pertenencia a la existencia” (Heidegger 2014, 140). En medio del entorno imperante del ente, el ser, el lugar de la existencia del hombre es un darse lugar: alguien es, pero *es* realmente, y esto que se exige como *ser* significa que *es* por estar cobijado por la violencia de la apariencia del entorno, empleando a su vez violencia, destacando su lugar. Y “al destacarse llegan a ser, al mismo tiempo,

aislados, pavorosos, sin salidas en medio del ente en su totalidad” (Heidegger 2014, 141). Este es el acontecer de su existencia:

Por todas partes el hombre se abre camino; se atreve a avanzar hacia todos los dominios del ente, del imperar que somete y, precisamente, al hacerlo, es arrojado fuera de todo camino. Solo por esta razón comienza a abrirse la plena condición de pavor, propia de lo más pavoroso. El hombre no solo experimenta el ente en su totalidad como lo pavoroso; siendo él mismo aquel que hace violencia, no solo va más allá de lo que le es familiar, sino que además llega a ser en todo lo más pavoroso: a él le alcanza la *ἀτη*, la ruina, la desgracia, y en tanto todos los caminos carecen de salidas, se ve arrojado fuera de cualquier relación con lo familiar. (Heidegger 2014, 140)

No solo la muerte representa esa culminación fatídica, el punto final del fracaso, la ruina, el camino sin salida por excelencia, ya que, después de todo, el ser humano “no solo carece de salidas frente a la muerte cuando llega su hora sino de modo constante y esencial. En cuando *es*, se halla en el camino sin salidas de la muerte. En este sentido, la existencia humana es el acontecer mismo de lo pavoroso.” (Heidegger 2014, 146).

Ahora bien, Heidegger (Heidegger 2014, 146) establece una parcela en la definición de lo violento, donde se sitúa la acción de la actitud violenta. Esta definición está fundamentada en la “maquinación” en el sentido esencial que brinda el vocablo griego *τέχνη*. El uso de este vocablo, muy alejado de su significación moderna (técnica, arte, habilidad), Heidegger lo traduce como <<saber>>. Pero un saber en el sentido auténtico de la palabra, aquel “incipiente y constante mirar más allá y por encima de lo materialmente existente y disponible” (Heidegger 2014, 146), el “poder-poner-en-obra del ser como un ente que en cada caso es de uno u otro modo” (Heidegger 2014, 146), se trata de la obra de arte. El arte en sí mismo, el estar ahí del arte, la obra, detiene de la forma más inmediata al ser y lo hace sostenerse, es decir, efectúa el ser: “muestra su brillo como *es* en tanto ente” (Heidegger 2014, 147). El saber, por lo tanto, “es esta superioridad que efectúa, que hace patente y mantiene patente” (Heidegger 2014, 147).

Sin embargo, para Heidegger, no existe nada de liberador en el *τέχνη*. “Poner-en-obra” está previamente dispuesto en el terreno de la *δίκη*. Heidegger traduce al *δίκη* (justicia), como <lo que ajusta>, “lo que impone el adaptarse y el ajustarse” (Heidegger 2014, 147), es decir, dispone de todo “poder-poner-en-obra”: “el sapiente se mete en medio de lo ajustado, sujeta [...] el ser y lo empuja en el ente y, sin embargo, jamás puede dominar la fuerza sometidora” (Heidegger 2014, 148). La

ruina es sima en la cual desemboca esta confrontación del δεινόν, lo que hace del ser humano lo más pavoroso de lo pavoroso.

El decir del cuadro de Jalabert quizá esté condensado en la oblicuidad que forjan las miradas de Antígona y el vacío de los ojos de Edipo. El padre, en tinieblas, no solo se abre paso en su interior, su caminar no es hacia las afueras de Atenas, viene hacia nosotros, al receptor, al individuo que (también) se bate en la existencia. Parece decir, a modo de misiva: “estimado semejante, estamos en el mismo lugar, mis manos, mis pasos, mi cuerpo, mis ojos, mi respiración, no están alejados a los tuyos”. O quizá –o a la vez- repite incesante ese otro verso del coro de Antígona<sup>11</sup> que sentencia el lugar del ser humano: “Por todas partes viaja sin cesar: desprovisto de experiencia y sin salidas / llega a la nada” (Heidegger 2014, 140). Y Antígona, contemplando, con extrañeza y familiaridad a la vez, esas sin salidas, esas murallas que colocan los demás, esa manía que tiene el sujeto de ejercer su violencia sobre el otro/lo otro.

Hay que tener en cuenta que la historia de la Antígona de Gambaro es, en un primer acercamiento, una historia de la derrota. A diferencia del hipotexto, en Gambaro Antígona no encuentra esa razón que le dan los dioses a través de la intervención de Tiresias y el lamento final de Creonte (Köning 2002, 17). El abrirse camino en la Antígona de Gambaro representa abiertamente una persecución de la derrota, a diferencia de la Antígona sofoclea, ella vuelve a transitar impertinente por el cuerpo insepulto de Polinices, el suicidio de Hemón, la prepotencia de Creón; sus lamentos crecen, se desbordan. Este retorno de la muerte y, a la par, tener conciencia de la muerte, haber regresado de la muerte, ¿qué remitencia genera sobre lo pavoroso?

¿Qué dice Antígona cuando, en la discusión con Corifeo y Antinoos sobre su sentencia de muerte, menciona: “Hice mi último viaje” (Gambaro 2012, 209)? ¿Qué expresa cuando Corifeo, repasando las frases sobre el encierro en la cueva, dice “Allí, ella podrá invocar a la muerte, pidiéndole que no la toque” (Gambaro 2012, 209)?, ¿qué saben las palabras de Antígona cuando exclama: “Que no me toque. ¡No me toques, oh, muerte!” (Gambaro 2012, 209)? ¿Qué hay de pavoroso, o qué no hay de pavoroso, qué lo enaltece o lo sosiega, en estas palabras: “Hice mi último viaje. Decir ‘la última vez’. (*La voz se le deforma*) Ul... tima vez. Saber... que más allá no

---

<sup>11</sup> También tomado de la versión que utiliza Heidegger en su texto.

hay luz, ninguna voz. La muerte, que duerme todo lo que respira, me arrastra hacia sus bordes. No conocí noche de bodas, cantos nupciales. Virgen voy. Mi desposorio será con la muerte” (Gambaro 2012, 209-210)?

La existencia de Antígona es un fracaso constante. Antígona no solo vuelve a transgredir el mandato en sus diálogos con Creonte, ella se captura, apresa su propia existencia y condición. A diferencia del hipotexto, la *sapientia* de la heroína es un “poder-poner-en-obra”, un τέχνη, un saber ya recorrido: en ella no solo converge el conocimiento del poder de la fuerza imperante, su caminar, su memoria; su existencia sabe sobre la violencia del mundo y de los hombres, conoce la cercanía de muerte, entiende lo que la agonía representa, sabe el límite que aquello invoca.

Si bien, como menciona König -parafraseando a Brecht- de que “los actos heroicos no son valores en sí, puesto que son necesarios para compensar los estragos de una calamitosa realidad” (König 2002, 17), la cuestión del valor del acto de Antígona se desentiende del sentido de heroicidad. La existencia de Antígona, al estar expuesta, al ser una expresión inmersa en la derrota, capta, extiende, prevalece en un saber que no solo cobija el valor heroico.

El arte, lo poético, lo épico del enfrentamiento del δέιπov en su historia personal, es saber en la manera en que la existencia de Antígona, a través de ese reconocimiento, de ese volver (eterno) sobre la derrota, esa aprehensión que forja de sí y sobre sí, hace y rehace el valor como manifestación de tal manera que es finalmente ella quien acoge a la muerte, ella concibe esa sin salida, ese lugar donde ya no habrá viaje alguno. Pero no como sucede en el hipotexto, ya no como la melancolía que suscita su encierro. En Gambaro, Antígona llega a suicidio, concibe al suicidio como un espacio logrado: ya no existe un enfrentamiento con el entorno, la violencia no es ejercida hacia el entorno o la apariencia, Antígona no intenta justificar su existencia, intenta recalcar su muerte, sus estado límite, su derrota, su sufrimiento, no apela a ser ni enfrentarse al entorno: apela a dejar de ser, la violencia que irriga la postura del ser humano como lo más pavoroso de lo pavoroso se halla aquí desplazado. Antígona acoge lo pavoroso.

Lo que está implícito aquí es la recepción de la verdad a través de un estado de vaciamiento que tiene lugar en los límites de la vida, tales como el sufrimiento y el desarraigo, es decir: acoger el sufrimiento, la derrota, lo pavoroso. Como se había mencionado anteriormente, para María Zambrano el exilio es un estado logrado, un lugar donde el vacío se asienta, pero no como una fatalidad: cuando ya toda

esperanza, anhelo, sufrimiento se ha agotado, acontece una quietud que resulta propicia para la recepción de una verdad implicada en el develamiento del ser que se le otorga al sujeto, en este sentido se puede catalogar a este espacio como “el claro del bosque” como lo nombra Zambrano, o en términos heideggerianos: “el claro de lo abierto”.

Ni Heidegger ni Zambrano establecen, en términos lo que es el *ser*. Zambrano utiliza un lenguaje poético, muchas veces metafórico para dar a entender lo que es el ser, pero no llega a descifrarlo en un sentido “objetivo”. En una lectura personal, considero que el ser en Zambrano tiene que ver con un estado en continuo nacimiento o despertar: un alumbramiento tenue de una luz escondida, una suerte de aliento:

Desde siempre el ser ha estado escondido y por ello, se ha preguntado el hombre a sí mismo acerca de él y ha preguntado. ¿Habría sido así acaso sin él, el ser humano, no hubiera sentido en sí, un ser, el suyo, escondido? Y aun si no hubiese visto –un tanto ya desde afuera- como un ser escondido. (...)

Y en cada despertar el ser recibido sin duda desde antes, el ser preexistente, emerge, por no decir que está a punto de revelarse como llamado por una luz que no ve, por una luz que lo toca y se derrama hasta una cierta profundidad en ese lugar, nido quizá, donde alienta. Y que le anuncia al padecer y la gracia de la luz. Pues la luz, tanto más aún que el espacio y el tiempo, es un <<a priori>> del ser humano y del ser de todas las criaturas seguramente.

Y así los movimientos más recónditos y esenciales del ser humano –del humano, al menos- si consumen tiempo y proponen un espacio cualitativo cuando de movimientos del ser se trata, se da en función de la luz, una luz que le llega y que le despierta (...) sería cosa de llamarlo revelación (Zambrano 2011, 139-140)

Desde esta perspectiva comprendo al ser como una estancia mística, una revelación mística, en palabras de Zambrano, la visión de una llama: “Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que solo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. (...) Se enciende así (...) la visión como una llama” (Zambrano 2011, 161).

Para la filosofía zambraniana “el claro es un lugar vacío, sitio sin sitio, un no-lugar” (Gómez 2011, 93), donde “el pensamiento y el sentir se identifican sin que sea a costa de que se pierdan el uno del otro o que se anulen” (Gómez 2011, 93), yace como un “lugar de conocimiento y de vida sin distinción” (Gómez 2011, 93). Gómez Blesa, comparando el claro del bosque zambraniano con la *lichtung* de Heidegger, señala que este “es un espacio que no crea luz sino que la antecede como condición de posibilidad. El estado de no encubrimiento que se consigue en el claro <<permite

al ser y al pensar advenir a su presencia uno a otro y uno para otro>>>” (Gómez 2011, 93). La verdad que los claros otorgan, no son fruto de un esfuerzo racional, “es donación gratuita que se le ofrece a aquel que ha sabido dibujar en sus entrañas un centro como espacio de la receptividad. La verdad no es la recompensa que se obtiene como resultado de una búsqueda intencional, ni tampoco es el hallazgo de una respuesta tras un duro interrogatorio. Es un don que no hay que buscar” (Gómez 2011, 94). La verdad, en este sentido, “no es conquista, sino advenimiento que se ofrece” (Gómez 2011, 94).

Antígona no solo es obligada al exilio, ella se exilia a sí misma. La muerte es una decisión de autoexilio, pero es a su vez es la puerta del ir y venir de un conocimiento que ella mismo no ha exigido: la verdad que se le otorga se sustenta en ese espacio imposible del que viene y al que se dirige. No es gratuito que Antígona responda a Corifeo -cuando este enaltece la prohibición de Creonte-, “¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (Gambaro 2012, 202).

Podría decirse que todo el trayecto de la existencia de Antígona es un enfrentamiento constante con el entorno que la acecha y comprime. Si bien lo pavoroso se ciñe en este plano, lo que precede a la muerte de Antígona marca una distancia insalvable con lo pavoroso: allí existe el rastro de una revelación. Este rastro está marcado por el silencio y la quietud que se asientan antes de su muerte o de su decisión de muerte. La sensación que provocan las líneas finales es similar a la sensación de nadar en aguas mansas, o de lanzar objetos a la superficie del agua tan solo para ver tensarse y desaparecer sus ondas. Quizá esta sea esa aureola de quietud, esa extraña calma, “cuyo secreto atrajo a tantos poetas, artistas, filósofos, pensadores políticos” (Steiner 1996, 226), como menciona Steiner sobre la tragedia de *Antígona*.

Aunque es cierto que lo que acontece al final de la obra gambarina es un acto de furia, ¿no sería este el acontecimiento final de la revelación que observa y quizá esconde la heroína? Decir “Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento, arrastrarme, suplicar” (Gambaro 2012, 217), ¿no sería el inicio del alejamiento, un “aparte” de la relación violenta entre el ente imperante y el sujeto?, pensar en el desfallecimiento equivale a un razonamiento sentido, la aflicción que ello induce en un individuo quizá sea el momento donde se hace evidente la quietud, la pausa de una pregunta, con todo el fondo y trasfondo que merece o requiere, existencial: ¿soy capaz de ser el ejecutor, de poner fin a mi propia vida?

La revelación en la *Antígona* de Gambaro es como un cauce que decanta en un torrente subterráneo e intempestivo, una pausa que engendra un último movimiento posible, determinante. Como expresa Zambrano: “En la tiniebla de la inconcebible muerte, los ojos no se dan a ver. Es el sol del día siguiente el que hace abrirse a los ojos que pueden mirarlo de frente, cara a cara, como al ojo inconcebible de una visión si aurora. Un sol que no alumbraba, que despierta simplemente. El escudo de la muerte que da señal de la vida” (Zambrano 2011, 250). Ahora bien, ¿de qué manera se expresa el proceso de esta supuesta revelación o bien la quietud suscitada previo a su encuentro en *Antígona Furiosa*?

El trasfondo del acto gambarino está atravesado por el duelo: el paso débil de la derrota y la angustia por el cuerpo de Polinices. Como menciona Llurba: “La identidad de la protagonista se sostiene en la medida en que ésta recupera verbalmente, la imagen de la muerte, el duelo y el consecuente enfrentamiento, al expresar su intención: <<Dar sepultura a Polineces, mi hermano>>” (Llurba 2012, 25). El luto acontece en la obra como un evento creciente e imparable; si bien se sustenta en Polinices, no solo se funde en su recuerdo: “Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo [...] Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe” (Gambaro 2012, 217). Y el duelo no solo se avista por un duelo hacia los otros, su cauce se torna finalmente hacia sí misma.

¿Qué hay de importante en el duelo, qué nos dice sobre ese estado en que el término de una vida es causa de aflicción y desconsuelo? ¿Qué hace que un cuerpo que yace sin vida pueda ser o no llorado? El duelo, como expone Judith Butler (Butler 2006, 41), está estrechamente ligado a poner en evidencia el lazo primario al que estamos sujetos como cuerpos, es decir, la manera en que pertenecemos a la corporeidad y la implicación social que ello acarrea: “Como cuerpos siempre somos algo más que nosotros mismos y algo diferente de nosotros mismos” (Butler 2006, 46).

El cuerpo tiene un alcance público, es y no es mío. Como cuerpos no solo estamos sumergidos en la mortalidad y la agencia, también está latente la vulnerabilidad, y la vulnerabilidad yace en la capacidad en que un cuerpo está potencialmente determinado por la voluntad de otro. La violencia, citando a Butler, “es, sin duda, un rasgo de nuestro peor orden, una manera por la cual se expone la

vulnerabilidad humana hacia otros humanos de la forma más terrorífica, una manera por la cual somos entregados, sin control, a la voluntad del otro” (Butler 2006, 42).

El duelo indica que “estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos; [...] por los campos del deseo y de la vulnerabilidad física” (Butler 2006, 36). Al estar entregados los unos a los otros, somos a la vez públicamente asertivos y vulnerables. Al depender del mundo de los otros, al estar medidos y constituidos socialmente, hace que el duelo, y la aflicción que esto implica, nos coloque una posición *ex-tática*: “Ser *ex-tático* significa literalmente, estar fuera de uno mismo, y esto puede tener diversos significados: ser transportado más allá de uno mismo por una pasión, pero también estar *al lado* de uno mismo con rabia o duelo” (Butler 2006, 38). Y el estar al lado de uno mismo, hace que uno caiga en cuenta que no es el centro que presupone.

Avelar, al analizar el campo afectivo postdictatorial y el trabajo del duelo en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, plantea al relato como un elemento intrínseco en la producción de la memoria y la experiencia del superviviente en su afrenta ante la doxa postdictatorial de olvido (donde el Estado establece su control a través de memorias artificiales, dejando a los sujetos sin la posibilidad de ser y estar en sus recuerdos). A partir de la derrota, entre los imperativos del duelo ante la pérdida y la promesa de un futuro mejor, acontece la imagen utópica de la máquina de relatos que construye el personaje principal como una forma de compensar la muerte de su amada, manteniendo vivo los recuerdos más singulares de la pareja.

El duelo acontece en el personaje principal de Piglia como una “estructura de autoreflexión en que la muerte del otro incita el autoduero en el observador” (Avelar s.f., 95). La confesión que hace este personaje es desbordante: “que yo piense en ella es natural, pero que ella piense en mí ahora después de muerta, es algo que me entristece profundamente” (Avelar s.f., 162). Este personaje no puede soportar la idea de su amada muerta “pero aún pensando en él y sufriendo por su soledad; se trata por lo tanto, de cumplir luto por el luto de Elena, por la impotencia en contribuir a la conclusión exitosa del luto de ella por él” (Avelar s.f., 95). Para Avelar este autoduero no representa de manera alguna un escudo auto-protector del ego del personaje, sino que lo entrega al “vértigo del afecto” (Avelar s.f., 95).

El duelo en la reflexión de Avelar, como lo *ex-tático* en Butler, es “un paso hacia el afuera” (Avelar s.f., 102): los relatos que emergen de la máquina no se vuelven hacia el personaje, se expanden como textos apócrifos: “Las historias rondan

por la ciudad [...]. Si el estado inventa nombres falsos, si sitúa a sus víctimas en memorias ajenas, en tercera persona, haciéndoles mirar a la historia a través de los ojos de otro, la única alternativa es manufacturar el anonimato, multiplicar ojos y nombres como máquinas de guerra impersonales” (Avelar s.f., 110). El gran logro de Piglia está en la identificación de lo apócrifo y lo colectivo, y a pesar de ello jamás se encuentra desprovisto de afecto. Es allí donde el papel del duelo se intensifica.

Retornando al duelo que siente Antígona sobre sí misma, al repasar los hechos que acontecieron en su muerte, se torna en un duelo que no solo hace palpitar esos sentimientos sino que se proyecta hacia la muerte que está por venir, a ese nuevo suicidio. En este sentido, la tragedia de Antígona se re-significa y se sustenta en el duelo que Antígona siente por sí misma. Su yo es puesto hacia un afuera, ella ya no es, no puede ser la misma de antes. Al decir “Nací para compartir el amor y no el odio” (Gambaro 2012, 217), repasa el texto sofocleo no solo para establecer la intertextualidad, sino para devenir en una nueva enunciación. Antígona, después de esa “(*Pausa larga*)” que expone el acto, y que bajo mi interpretación la he colocado como esa quietud donde yace la revelación de la verdad, ese claro de luz, expone sus palabras finales: “Pero el odio manda (*Furiosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte con furia*)” (Gambaro 2012, 217). ¿Cuál es, en definitiva, la respuesta que ella nos da?

Tanto en *La nave de los locos* como en *Antígona furiosa* se hacen presentes los términos loco o loca. Corifeo y Antinoo señalan a Antígona como una loca al identificarla como Ofelia, y expanden una burla desde ese instante. Cuando Foucault habla del estado de la locura como crítica en la edad media, donde el loco en teatro ocupa ese lugar que anuncia la verdad<sup>12</sup>, ¿no es Antígona una fuente incontenible de la verdad del mundo?

Antígona, al igual que Equis, no establece una confrontación directa con el poder imperante expresado en Corifeo y Antinoo. Esto no quiere decir que no tenga

---

<sup>12</sup> “En las farsas y *soties*, el personaje del Loco, del Necio, del Bobo, adquiere mucha importancia. No está ya simplemente al margen, silueta ridícula y familiar: ocupa el centro del teatro, como poseedor de la verdad, representando el papel complementario e inverso del que representa la locura en los cuentos y en las sátiras. Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad; en la comedia, donde cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo, el loco representa la comedia de segundo grado, el engaño del engaño; dice, con su lenguaje de necio, sin aire de razón, las palabras razonables que dan un desenlace cómico a la obra. Explica el amor a los enamorados, la verdad de la vida a los jóvenes, la mediocre realidad de las cosas a los orgullosos, a los insolentes y a los mentirosos.” (Foucault, Historia de la locura en la época clásica 1998, 13-14)

clara una agencia: “Aún quiero enterrar a Polinices. <<Siempre>> querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (Gambaro 2012, 217), sino que refuerza ese vértigo de la afectividad que genera el duelo, ese estado de luz que llega a través de su estado de sufrimiento y abandono. Antígona se sacrifica con furia, en una actitud de disconformidad con el poder dominante, y seguirá regresando para dar sustento a su postura, a su furia, ya no como una salida a ser enterrada viva, sino como el recurso de encontrar en la muerte un saber, una respuesta: su apropiación de la derrota.

En su derrota Antígona dice que el mundo no escucha, un mundo donde las relaciones sociales están automatizadas por la indiferencia: “La sed. (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo” (Gambaro 2012, 217), Antígona seguirá hablando y todos seguirán riéndose. Mientras las personas no escuchan, banalicen el duelo, el cuerpo de seres que yacen muertos, el cuerpo de esos “otros”, ella volverá para suicidarse mil veces más. Esto hace que el suicidio de Antígona exprese una fuente incontenible de la verdad que trasciende su mundo, sus literaturidad, nos llega a nuestro medio social, al sistema imperante de nuestros días.

Lo trágico, como yo lo entiendo -tomando en parte a una de las definiciones de Pavice<sup>13</sup>-, es la manera en que la angustia y el pavor, en su manifestación más intensa, yacen en un acto desenfundado ocasionado por un evento que es imposible de remediar, es decir, ante la fatalidad. Y sin embargo es un instante de contemplación y agudizamiento de los sentidos. Si algo invita la obra de Gambaro es que lo trágico es un estado de contemplación grave y absoluta. El grito, el individuo que grita; la furia, la mirada del suicida ante la muerte; el individuo que yace en el acontecimiento irremediable, es un individuo que funde el tiempo y el espacio, lo detiene, observa todo, lo observa todo: en dicho estado, sus sentidos se encuentran en completa recepción.

---

<sup>13</sup> “Hay que distinguir cuidadosamente entre la *tragedia*, género literario que posee sus propias reglas, y lo *trágico*, principio antropológico y filosófico que se encuentra en otras diversas formas artísticas e incluso en la existencia humana. Sin embargo, es a partir de las tragedias (de las griegas a las modernas[...]) como mejor se estudia lo trágico” (Pavice 1998, 488).



## Conclusiones

Los lugares otros vienen definidos por los espacios que el poder dominante no llega a apropiarse. El sueño y la muerte representan esas instancias que los sujetos desarraigados, excluidos o enrarecidos toman como suyos. A pesar de que el destierro y la exclusión son mecanismos impuestos desde la sociedad, existe la posibilidad de apropiarse y establecer una territorialidad en la que el poder dominante no tiene la capacidad de adentrarse y ejercer su dominio y supremacía.

Por un lado, en *La nave de los locos*, el poder está representado por una sociedad disciplinaria y patriarcal, sus normas convergen en la separación de lo normal y anormal, identificando, señalando aquello que sale de la norma, señalándolo como anormal, peligroso, loco. Un poder que tiene como estandarte a la virilidad, una máquina concebida como invencible.

A través de la apropiación de su lugar de exilio, Equis convierte su errancia en un lugar “entre”, un lugar que oscila entre lo onírico y el mundo real. A través de este tránsito halla la respuesta a la pregunta que se le plantea al inicio de la novela (¿cómo distinguir lo significante de lo insignificante?), deshaciéndose de los símbolos que más ostenta el poder dominante, en este caso, la virilidad, el falocentrismo. De manera que Equis entrega aquello que el poder patriarcal no puede entregar puesto que representa la estructura que lo sustenta y alimenta.

Esta verdad a la que accede Equis responde a una verdad sentida, tejida en sus sueños, una verdad develada. Y es a partir de esta verdad que desajusta al poder en su territorio, es decir, en sus sueños, en ese espacio otro, en ese lugar donde el poder dominante no llega a introducir sus mecanismos, su violencia.

Por otro lado, el lugar de exilio en *Antígona furiosa* está definido por la muerte, ese no-lugar. Si la muerte yace como imposición y dictamen desde el poder, Antígona lo toma, lo recibe, lo ejerce con sus propias manos. El escenario en el que se inscribe Antígona representa un limbo escénico, un espacio atemporal donde se fraguan los diálogos entre los representantes del poder, Corifeo y Antinoos, mientras que Antígona es la figura que representa el ostracismo, la exclusión. La postura de Antígona, al volver de la muerte, resalta su suicidio, una muerte que acontece como un recurso de inconformidad, pero una inconformidad develada por una “pausa

larga” que ella suscita en el escenario antes de cometer el suicidio. Esta inconformidad está concebida a partir de una verdad, que al igual que en Equis, es también sentida: el duelo, ese estar al lado de uno mismo, un duelo que no es solo por la muerte de un ser querido, si no por su propia muerte, un duelo doblemente sentido.

Lo que ambas obras demuestran, es que los espacios de exclusión del poder dominante pueden ser resignificados. Allí, en esos lugares donde el poder se sabe con más control, el espacio o la sentencia que impone puede devenir en un sentido distinto del que fue concebido o engendrado. Y esto es debido a que el exilio -a pesar de construirse a partir del desarraigo o concebirse como un mecanismo de exclusión- devela en los personajes todo lo contrario: el exilio es un estado al que se llega. A partir de estados límites como los del sufrimiento y el abandono, manifestaciones que pertenecen al desarraigo y ostracismo, el individuo se encuentra en un vaciamiento pero ese vaciamiento le permite percibir la verdad, una verdad interior, una verdad como nacimiento, como despertar.

La mirada del sujeto del exilio es una mirada de desfamiliarización hacia el mundo. Esa mirada transita entre sus sueños y el mundo social, un viaje que es impuesto y a la vez acogido. Un espacio *entre* que devela, revela, muestra. Estas obras permiten desautomatizar al exilio, a la verdad, a los sueños, y observarlos desde otro lugar, otras instancias, otras territorialidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. 2004. *Poética*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Avelar, Idelber. s.f. Alegorías de la derrota. Consulta: 6 de agosto.  
<http://www.arte.unicen.edu.ar/download/secret-invest/becas/lusnich/alegorias.pdf>
- Bartes, Roland. 2011. “Lección inaugural”. En *El placer del texto, seguido de Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del College de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*, 89-116. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- Blanck-Cereijido, Fanny. 2003. “La mirada sobre el extranjero”. En Fanny Blanck-Cereijido y Pablo Yankelevich, compiladores, *El otro, el extranjero*, 21-34. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Butler, Judith. 2002. “Críticamente subversiva”. En Rafael Mérida Jiménez, editor, *Sexualidades Transgresoras*, 55-79. Barcelona: Icara.
- , 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Caloca, Fernando. 2004. “El mito como acceso hermenéutico a la verdad”. En Jorge Martínez y Aura Ponce de León, coordinadores. *El saber filosófico*, Tomo 3: 107-12. México: Siglo XXI.
- Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. 2001. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel S.A.
- Cédola, Estela. 1995. “Erotismo y parodia al modo femenino: lo impenetrable de Griselda Gambaro”. En Pamela Bacarisse, *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, tomo 1, 179-186. Barcelona: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Clares, Alba. 2012. “Furiosa Gambaro: crueldad, parodia y actuación femenina en una nueva visión del mito de Antígona”. En *Cartaphilus*, Revista de Investigación y Crítica Estética, N°10: 170-77. Consulta: 20 de junio.  
[revistas.um.es/cartaphilus/article/download/167751/14544](http://revistas.um.es/cartaphilus/article/download/167751/14544)
- Culler, Jonathan. 1989. *La Literaridad*. Archivo en pdf, revisado el 16-12-2015, disponible en: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/04/culler-jonathan-la-literaridad1.pdf>

- De la Cruz, Sor Juana Inés. 1994. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz". En Sor Juana Inés de la Cruz. *Obra Selecta, Tomo II*, 450-91. Caracas: Ayacucho.
- Dejbord, Parizad. 1997. "Nuevas configuraciones del exilio en 'La nave de los locos', 'Solitario de amor', 'Bebel bárbara' de Cristina Peri Rossi". *Revista Hispánica Moderna*, Año 50, N°2: 347-62. University of Pennsylvania. Consulta: 15 de febrero. <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2000. *Mil Mesetas*, 483-509. Valencia: Pre-textos.
- Duroux, Rose y Stéphanie Urdician. 2012. "Cuando dialogan dos Antígonas: La tumba de Antígona de María Zambrano y Antígona furiosa de Griselda Gambaro". En *Memoria Académica*, vol. 13 N° 17: 73-95. Consulta: 12 de mayo. [www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/oliv13n17a04/2317](http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/oliv13n17a04/2317)
- Echeverría, Bolívar. 1994. *Benjamin: Mesianismo y utopía*. Quito: CDI-Biblioteca UASB.
- Foucault, Michel. 1998. *Historia de la locura en la época clásica*, tomo I. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- , 2001. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , 2006. *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gambaro, Griselda. 2012. "Antígona furiosa". En *Teatro 3*, 314-29. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- , 2001. "Libertad Condicionada". En Reina Roffé, *Conversaciones americanas, entrevistas a grandes escritores latinoamericanos*, 93-116. Madrid: Páginas de espuma.
- Gómez, Mercedes. 2011. "Introducción". En María Zambrano. *Claros del bosque*, 11-98. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, Martin. 2014. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- Herrero, Juan. 2006. "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias". En *Revista de estudios franceses Cedille*. 58-76.
- Hidalgo, Juan D. Cid. 2012. "La nave de los locos de Cristina Peri Rossi. Un viaje por los espacios otros". En *Revista Co-herencia*, Vol. 9, No 17, julio-

- diciembre: 51-70. Medellín. Consulta: 3 de febrero.  
[www.redalyc.org/articulo.oa?id=77425374003](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77425374003)
- Juarroz, Roberto. 2005. "Sexta poesía vertical". En Roberto Juarroz, *Poesía vertical I*, 251-320. Buenos Aires: emecé.
- König, Irmtrud. 2002. "Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro". *Revista chilena de literatura*, N°61: 5-20. Consulta: 13 de mayo.  
[www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/.../1541](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/.../1541)
- Lizaola, Julieta. 2003. "Sobre el mito y la construcción social de la realidad". En Jorge Martínez y Aura Ponce de León, coordinadores. *El saber filosófico*, Tomo 3: 158-66.
- Olivera-Williams, María Rosa. 2012. "El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades". *Revista A contracorriente*, Vol. 10, No. 1, Fall: 59-87. Consulta: 15 de enero.  
<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/625/951>
- Ortner, Sherry B. 1970. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?". Consulta: 3 de marzo.  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Ortner%20S.pdf>
- Panero, Leopoldo María. s.f. *Ars magna*. Consulta: 30 de julio.  
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/poemas/panerole1.htm>
- Parola-Leconte, Nora, 1994. "El teatro de Griselda Gambaro: Ética de una dramaturgia". En Manuel Picado, Miguel Quesada y Jon Askeland, editores. *Corriente del Golfo, Revista Noruega de Estudios Latinoamericanos 1-2*, 81-93. Madrid: Anagrama.
- Pavice, Patrice. 1998. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Paz, Octavio. 2004. "La mirada anterior". En Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de don Juan*, 9-23. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- , 1972. Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. México: Serie el volador.
- RAE (Real Academia Española). 2012. Diccionario de la lengua española. 22.<sup>a</sup> edición. Consulta: 6 de diciembre de 2014.  
<http://lema.rae.es/drae/?val=Utop%C3%ADa>
- Rosi, Cristina Peri. 1995. *La nave de los locos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

- Rosenfield, Kathrin. 2012. Citado por Duroux, Rose y Stéphanie Urdician. “Cuando dialogan dos Antígonas: La tumba de Antígona de María Zambrano y Antígona furiosa de Griselda Gambaro”. En *Memoria Académica*, vol. 13 N° 17: 73-95. Consulta: 27 de junio.  
[www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/oliv13n17a04/2317](http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/oliv13n17a04/2317)
- Said, Edward. 2005. “Reflexiones sobre el exilio”. En *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos culturales y literarios*, 179-95. Barcelona: Debate.
- Shklovski, Víktor. 1978. “El arte como artificio”. En Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 55-70, México: Siglo XXI.
- Sófocles. 2012. *Edipo Rey / Antígona / Ajax*. Quito: Libresa.
- Tadeu da Silva, Tomaz. 2000. “A produção social da identidade e da diferença”. En Tomaz Tadeu da Silva, organizador, *Identidade e diferença*, 73-102. Petrópolis: Editra Vozes Ltda.
- Steiner, George. 2002. *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*, Buenos Aires: Siruela.
- , 1996. *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zambrano, María. 1991. *Los Bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- , 2011. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.
- Szurmuk, Mónica. 2003. “Extranjería y exilio en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi”. En Blanck y Yankelevich, editores. *El otro, el extranjero*, 89-107. Buenos Aires: Zoral.