

**EXTRANJERÍA EXISTENCIAL Y TRANSNACIONALIDAD  
EN LA NARRATIVA SESGADA DE CRISTINA PERI ROSSI Y LEONARDO  
ROSSIELLO**

**Giuseppe Gatti**

(Università de Roma "La Sapienza")

[giuseppe\\_gatti@hotmail.com](mailto:giuseppe_gatti@hotmail.com)

**RESUMEN:** El presente artículo propone, en primer lugar, una relectura vinculada con la experiencia de la dictadura y el exilio en las narraciones de dos escritores uruguayos pertenecientes a la generación del '70, ambos exiliados en Europa: Cristina Peri Rossi y Leonardo Rossiello. Paralelamente, el análisis se pone como objetivo demostrar la presencia, en ambos narradores, de rasgos de escritura *pre-universalista*, capaz de franquear los límites fronterizos y desterritorializar la trama. De entre los numerosos volúmenes de cuentos de Peri Rossi, el texto que se examina con particular detenimiento es *Los museos abandonados* (1968), recopilación centrada en el motivo recurrente del encierro voluntario, cuya lectura evidencia una poética del exilio interior a partir de una experiencia personal de erradicación geográfica contemporánea al período de la dictadura (1973-1985). El mensaje de Rossiello será analizado a partir de su relevancia como autor capaz de matizar en la ficción la sensación de extranjería existencial. Se hará hincapié, además, en la presencia en su narrativa de dos *topoi* frecuentes en las páginas de la narrativa uruguaya elaborada a partir de los '70: la reclusión obligada en un espacio cerrado, y la indefinición de los escenarios ficcionales, sometidos a distintas e indefinidas formas de represión.

**PALABRAS CLAVE:** literatura uruguaya contemporánea – Cristina Peri Rossi – Leonardo Rossiello – *insilio* – extranjería existencial.

**ABSTRACT:** The present article proposes a relay linked with the experience of dictatorship and exile, by examining works of two Uruguayan narrators belonging to the generation of '70, both exiles in Europe: Cristina Peri Rossi and Leonardo Rossiello. At the same time, we will analyse the presence, in both writers, of features of a *pre-universalista* way of writing, capable of breaking borderlines and place the plot in unknown territories. Among the different volumes of Peri Rossi, we will mostly

examine *Los museos abandonados* (1968), a book based on the motive of the voluntary confinement: it demonstrates a poetics of "interior exile" from a personal experience of geographical eradication contemporary to the period of the dictatorship (1973-1985). Rossiello's message will be analyzed from his relevancy as author capable of introducing in the fiction the sensation of existential alienage. We will emphasize, in addition, the presence in his narrative of two frequent *topoi* in the pages of the Uruguayan narrative written from '70: the forced imprisonment in a closed space, and the lack of definition of the fictional locations, submitted to indefinite and changing forms of repression.

**KEYWORDS:** Uruguayan contemporary literature – Cristina Peri Rossi – Leonardo Rossiello – *insilio* – existential alienage.

*Aquellos que han podido diferenciarse y dejar de ser ellos mismos saben aplicar su voluntad a la creación estética, o la ignoran; han engendrado los seres fantásticos, o son su presa (Marcel Schwob, El terror y la piedad)*

Todo acercamiento sociohistórico a la producción literaria de la República Oriental del Uruguay que abarque las últimas cinco décadas del siglo XX y el arranque del XXI pone en evidencia cómo la primera mitad del siglo pasado representa –en las letras uruguayas– una época marcada por cortes abruptos y rupturas radicales con las pautas estilísticas y temáticas indicadas por los autores anteriores: tanto la generación del '900, como la del '30 y la del '45 desarrollan –cada una siguiendo sus propias líneas conceptuales– una serie de actitudes "parricidas", planteando un discurso de profundo revisionismo ante la elaboración cultural anterior. Con el objetivo de crear un marco cronológico de alcance social para nuestro estudio, es menester observar cómo en un sistema de larga tradición democrática, como había sido Uruguay a lo largo de las primeras seis décadas del siglo XX, las polémicas culturales y los procesos de revisionismo se justificaban por la falta de crispación social y política y provocaban debates sobre la necesidad de un mayor rigor intelectual en relación a los mayores. La generación del '45, en particular se caracterizó –según recuerda Fernando Aínsa– por una actitud abiertamente polémica vuelta a la condena de "el

facilismo y la insustancialidad poética [...] de una cierta literatura oficialista y la reivindicación de un lúcido rigor intelectualizado poco proclive al lirismo" (Aínsa, 1993: 22).

Es sólo con la generación del '60 cuando comienza a articularse una fase de continuidad literaria entre los más jóvenes y la generación anterior: la causa que desencadena esta conexión generacional reside en la crisis del sistema social, económico y político uruguayo, que ya se había empezado a manifestar en formas apenas perceptibles después del Golpe de Estado de Gabriel Terra (31 de marzo de 1933) y que, a finales de los sesenta, muestra descaradamente todas sus grietas. La instauración de la dictadura militar (27 de junio de 1973)<sup>1</sup> y la pérdida de libertades básicas –pese a determinar un quiebre insanable en la producción cultural nacional– tuvo el efecto virtuoso de hacer "volar en pedazos las divisiones que podrían haber llegado a enfrentar en lo literario a escritores de generaciones diferentes. Otras preocupaciones debieron unirlos antes y después, sobre cualquier diferencia estética" (Aínsa, 1993: 22). La necesidad de constituir una forma de defensa común frente a la opresión se convirtió en una exigencia compartida capaz de acercar a los integrantes de las dos promociones y contribuyó a que desapareciera cualquier afán de establecer rígidas barreras estéticas y temáticas entre las dos generaciones.

Ya en el periodo inmediatamente precedente a la toma de poder de los militares, una significativa generación de escritores –entre ellos Eduardo Galeano, Hugo Giovannetti Viola, Sylvia Lago, Juan Carlos Legido, Jorge Musto, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski, Julio Ricci y el mismo Fernando Aínsa– había arrinconado la tradición folclórica nacional y puesto un freno al abuso de referencias a lo popular que hasta entonces se había aceptado como rasgo idiosincrático, valioso y necesario en la producción literaria nacional<sup>2</sup>. La producción artística de la generación mencionada no sólo muestra un rigor literario ausente en las obras anteriores sino que, al mismo tiempo, descubre la creencia de estos escritores en una liberación política del

---

<sup>1</sup> El 27 de junio de 1973, el entonces presidente de la República Oriental del Uruguay, Juan María Bordaberry, gracias al apoyo de las Fuerzas Armadas, decidió disolver las Cámaras de Senadores y Representantes: inmediatamente después, creó un Consejo de Estado con funciones legislativas y de control administrativo. El Consejo de Estado fue encargado de una serie de reformas constitucionales que reafirmarán los "principios republicanos-democráticos", mientras Bordaberry y los altos mandos militares se preocupaban por restringir (o aniquilar) la libertad de pensamiento.

<sup>2</sup> Frente a esa línea narrativa dominante, los autores de la generación del '60 se desvinculan de la tradición y elaboran textos que por primera vez se desligan del manido enfrentamiento entre la ciudad y el campo, acabando así con tópicos trillados y consuetudinarios.

subcontinente avalada por el inicial triunfo de la revolución cubana (1959). En ese contexto de esperanzas y expectativas, que se revelarían en gran medida utópicas, la generación del '60 representa el necesario antecedente de la actual, que absorbe la herencia de una literatura deliberadamente descolocada y la reelabora con una mirada que nace del límite y de una gestación literaria marcada por la censura cuando no por una abierta represión. No es de olvidar que los narradores de la generación de Peri Rossi y Rossiello se han tenido que enfrentar, paralelamente a la experiencia del exilio, a otro desafío: la definitiva desaparición de las esperanzas utópicas de la década de los '60 ha lidiado (en muchos casos desde el extranjero) con la ardua tarea de rescatar fragmentos de aquella ilusión, así como sugiere Teresa Porzecanski – autora contemporánea de los dos narradores analizados– en una entrevista con Mónica Flori: “Creo que el ser humano no se puede divorciar de las utopías. Quiero mostrar que mis personajes –que son secundarios o terciarios y que no tienen vidas protagónicas– sin embargo tienen sus utopías” (Flori, 2008: 3).

Este breve preludio sociohistórico permite introducir el objeto de nuestro análisis y definir sus propósitos; de entre los muchos autores de la generación del '70, el presente estudio se detendrá en la obra de dos escritores, ambos exiliados durante los años de la dictadura y ambos instalados en el continente europeo: Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), cuya producción puede leerse como antecedente de una forma de escritura que elabora una poética del exilio interior (o *insilio*) a partir de una experiencia de desarraigo geográfico, y Leonardo Rossiello (Montevideo, 1953), al que dedicaremos el segundo apartado, como autor emblemático de la extranjería existencial que el ser humano experimenta independientemente de su ubicación en un escenario topográfico definido.

El dúplice objetivo de la presente investigación reside, en primer lugar, en verificar la posibilidad (o menos) de aplicación del concepto de *insilio* a la narrativa de los dos autores. El uso que se propone en nuestro examen del neologismo *insilio* (término que no ha sido patentado todavía como vocablo con derecho a la inclusión en la normativa lexicográfica del castellano, pues la Real Academia Española no lo admite en la vigésimo tercera edición del DRAE) remite, en primer lugar, a una definición que hace coincidir el concepto de *insilio* con el de exilio interior, según la definición que ofrece Gloria da Cunha-Giabbai en su estudio *El exilio: Realidad y ficción*; así lo define la autora: “Exilio interior o *insilio*, ese exilio en que puede vivir una persona sin necesidad de abandonar la propia patria” (Da Cunha-Giabbai, 1992: 21). A lo largo

del análisis de la obra de los dos autores, sin embargo, se intentará subrayar el valor ontológico del término, superando esta primera definición que se limita a asociar el concepto de “exilio interior” a un destierro solamente territorial: se hará, así, referencia a un alejamiento existencial que se basa en la persistencia del individuo en un lugar (*estar*), aun cuando ya resulta imposible *ser*, como si la permanencia en la propia patria fuera imposible no sólo por culpa de obstáculos políticos, ideológicos o socioeconómico, sino por la pérdida del sentido.

Frente a los sentimientos de fragilidad, relatividad y metamorfosis permanente que aparecen comúnmente en la escritura del narrador trasterrado, se tratará de demostrar como el desplazamiento forzoso ha hecho posible –en los dos– el surgimiento de una narrativa que nace sí del desajuste de la identidad, pero que es también capaz de evolucionar hasta anticipar tendencias *universalistas* de escritura que serán centrales en la literatura hispanoamericana solo a partir de la década del '90.

a) *Cristina Peri Rossi: el lugar clausurado como espacio de refutación de la realidad*

Tanto Peri Rossi como Rossiello forman parte de aquella categoría de narradores que han logrado –a medida que iba evolucionando su actividad literaria– la superación de los parámetros de la prosa ficcional de los '60, como definidora de las corrientes hegemónicas de la narrativa hispanoamericana; esta superación permite colocarlos en la posición de aquellos autores que –según observan Jesús M. Suárez y Ángel Esteban en su ensayo “¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?”– buscan “escribir desde el fragmento, desde las esquirlas de los proyectos utópicos de los años sesenta, esas otras historias, locales, que dialogan con el contexto global e interrogan una Latinoamérica siempre cambiante” (M. Suárez, Esteban, 2008: 8).

De entre la cuantiosa producción novelística y cuentística que Cristina Peri Rossi ha ido publicando a lo largo de casi cinco décadas –primero en Uruguay y luego en España a partir del autoexilio, en 1972– uno en particular nos interesa por razones tanto estéticas como cronológicas<sup>3</sup>: *Los museos abandonados* (1968), en tanto sienta

---

<sup>3</sup> La bibliografía de la autora comienza con la publicación en 1963 de la novela *Viviendo*; a partir de ese momento desarrolla una actividad febril que abarca la novela, el cuento y la poesía; en cuanto a su extensa producción narrativa destacamos: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970), *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *El corredor tropieza* (1983), *La nave de los locos* (1984), *Una pasión prohibida* (1986),

las bases de una literatura no sólo escrita desde los márgenes (ideológicos y existenciales, pero todavía no geográficos), sino también capaz de articular motivos ficcionales como el encierro, el aislamiento, el silencio prolongado y forzado, una cotidianeidad vivida en espacios lóbregos y oscuros, que serían motivo dominante de la narrativa producida en el Uruguay durante los años de la dictadura. Para analizar la recopilación, cabría previamente volver la mirada hacia el año 1963, cuando la escritora publica *Viviendo*, una breve colección integrada por sólo tres relatos: "Viviendo", "El baile" y "No sé qué"<sup>4</sup>. En el libro los personajes principales, todos de sexo femenino, anticipan aquellas características de marginación, aislamiento y miedo al Otro (el que reside "afuera") que representará el punto de partida de la escritura de *Los museos abandonados*: en cada uno de los tres cuentos, las protagonistas (Anabella, Silvia, Sonia) llevan una existencia anónima abismada en un estado de abulia permanente, consolidando la sensación de marginalidad y ausencia de sentido que los antihéroes de Peri Rossi transmiten a los lectores. No es casual que Mario Benedetti señale cómo las criaturas de Peri Rossi "son seres marginales, que no consiguen afirmarse en ese imprescindible trozo de vida, inevitablemente concreto, capaz de dar sentido y justificación a un azar individual" (Benedetti, 1988: 386). Cuando la abulia se convierte en una condición crónica del ser humano, ya no es posible atribuir al azar la responsabilidad de esa parálisis, de manera tal que –más que víctimas– las tres mujeres parecen adquirir el papel de victimarias de sí mismas.

La importancia de *Viviendo* en la cronología de Peri Rossi reside en que esa parálisis aparentemente individual, que podría interpretarse como simple atonía de los

---

*Cosmoagonías* (1988), *Solitario de amor* (1988), *Fantasías eróticas* (1991), *La última noche de Dostoievski* (1992), *La ciudad de Luzbel* (1993), *El amor es una droga dura* (1999), *Estado de exilio* (2003), *Por fin solos* (2004), *Estrategias del deseo* (2004). En el ámbito poético: *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1975), *Díspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel bárbara* (1990), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996) o *Las musas inquietantes* (1996).

<sup>4</sup> La extensa bibliografía crítica sobre la autora abarca todos los ámbitos temáticos de su producción, tanto poética como narrativa. Limitando nuestro análisis al tema corriente, señalamos los siguientes estudios críticos: J. Castro Vega: "Una conciencia acorralada", en *Búsqueda*, Montevideo, 9/11/1983; C. Blixen: "Sobre Cristina Peri Rossi. Papeles Críticos", *Brecha*, número 567, Montevideo, 11/10/1996; P.T. Dejbord: *Cristina Peri Rossi escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna, 1998; L. Invernizzi Santa Cruz: "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación, múltiples sentidos del viaje a bordo de "La nave de los locos" de Cristina Peri Rossi, Santiago de Chile, *Revista chilena de literatura* número 30, 1987; F. Masiello: "Tradición y resistencia: la poesía uruguaya de los años setenta" en *Eco* número 256, Bogotá, febrero de 1983; H. Verani "Cristina Peri Rossi: La historia como metáfora" en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996.

sentimientos, se convierte en el espejo de un inmovilismo social y de un “sopor psicológico, en [...] seres que contemplan desinteresadamente el alrededor y contagian su letargo al paisaje” (Benedetti, 1988: 387). A la luz de estas primeras reflexiones, resulta plausible afirmar que los cuentos que componen *Viviendo* anticipan el tema central de *Los museos abandonados*: la incapacidad del orden vigente de ofrecer respuestas válidas al hombre<sup>5</sup>. Abandonar los museos se constituye en grito y metáfora de la liberación de un orden antiguo, carcomido, y a veces peligroso, cuyas estructuras caducas representan fantasmas del pasado<sup>6</sup>. Se infiere, a esta altura, la necesidad de hacer hincapié en que el año de publicación del *Los museos abandonados* (1968) marca el comienzo del fin de las creencias utópicas de una generación: ese momento cumbre de las revoluciones sociales que habían sacudido el mundo durante esa década (el “mayo francés” en París, la primavera de Praga, los disturbios estudiantiles en la Universidad de Columbia, los asesinatos de Martin Luther King y J.F.Kennedy) representó también el preludio de un proceso degenerativo que desembocó en una etapa de represión ideológica y política y una consecuente pérdida de ilusiones. Se trata de una etapa de transición histórica que Mario Benedetti definió como un momento “decisivo en la historia de América Latina. La muerte está en las calles; la obcecación en el poder; el poder pierde sus máscaras” (Benedetti, 1988: 388).

Las referencias frecuentes al término “excentricidad” que emergen en los abundantes estudios críticos dedicados a la obra de Peri Rossi se fundamentan en la evidencia de que el mundo de sus protagonistas se articula alrededor de una índole excéntrica relacionada directamente con la condición de su autora, así como observa Francisca Nogueroles Jiménez en su estudio “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”: “marginal en todos los frentes (es una mujer, lesbiana, con una ideología de izquierdas que la ha llevado a sufrir la persecución política y el exilio, controvertida por haber tocado en sus creaciones temas tabúes como el amor lésbico o el incesto)” (Nogueroles Jiménez, 1994-1995: 4). Apoyándose en esta marginalidad discursiva, los espacios físicos que prevalecen en la ficción de la autora son también contextos espaciales asépticos, inmóviles y

---

<sup>5</sup> La recopilación se compone de cuatro largos relatos, cuya extensión los coloca en el umbral entre el cuento puro y la *nouvelle*: se trata de “Los extraños objetos voladores”, “Los juegos”, “Un cuento para Euridice”, “Los refugios”.

<sup>6</sup> Según sostiene Mario Benedetti, esas presencias fantasmales en Peri Rossi representan “las viejas maneras de concebir arte y vida, muerte y justicia” (Benedetti, 1988, p. 388).

estancados, en los que la desolación del paisaje urbano –además de crear un marco de hostilidad alrededor de personajes golpeados por el derrumbe de las utopías libertarias– remite a (o anticipa) los silencios de las calles desiertas y silenciosas de la época del régimen militar. La presencia constante de estos elementos físicos yermos enlaza con un rasgo clave de la narrativa de Peri Rossi: en ella, el país de origen no está aferrado a una pasión representativa ni a un culto patriótico exacerbado; al contrario, sus motivos rebasan lo nacional según principios de abstracción y apertura que demuestran el carácter de *pre-universalismo* de su escritura, capaz de propugnar –al igual que la literatura continental de las últimas dos décadas– “fronteras esfuminadas sin estar abolidas, límites sobre los que se tienden puentes para esencializar lo nacional hasta lograr su universalidad plena en un difícil equilibrio entre patria del escritor y arte sin fronteras” (Aínsa, 2012: 137-8). Las fronteras esfuminadas se expresan en la obra de Peri Rossi en una anonimidad territorial exasperada: la ciudad, como en un cuadro de la serie *Piazze d'Italia* de Giorgio De Chirico, se ofrece al lector como un lugar desierto, vacío, cuya evidente geometrización refleja la soledad del ser humano: imágenes de desolación que anticipan los silencios temerosos de avenidas y plazas uruguayas sometidas a los imponderables rastreos de las Fuerzas Armadas. La frustración de las expectativas nacidas en la década de los sesenta, junto al clima de opresión que se empezaba a respirar en aquel periodo, no sólo contribuyen a que afloren existencias sin sentido, cuya inutilidad perciben sus mismos protagonistas, sino que construyen una poética de doble repudio de la realidad mediante la huida hacia lugares cerrados, aislados y a menudo claustrofóbicos; del título de la recopilación se desprende la elección de encerrarse en un museo y vivir en un mundo clausurado e impermeable a lo de afuera, una decisión que se convierte en la manera tangible de demostrar en términos alegóricos el rechazo de una realidad hostil e incomprensible.

En el cuento “Los refugios” desfilan personajes ateridos que huyen de la vida en las calles y, asustados, parecen querer alejarse sólo del ruido y el frenesí urbanos. La elección de un museo como refugio y espacio de negación de la realidad supone, además, la posibilidad de encontrar en el inmovilismo de las estatuas no sólo un aislamiento silencioso e indefinidamente seguro sino también la certeza de la imposibilidad de cualquier mutación: “Estábamos en el museo. En el museo nunca ocurría nada. No nos conocíamos” (Peri Rossi, 1974: 131). Así, el rechazo de la realidad a través del encierro voluntario y el contacto diario con las estatuas define

una doble dinámica interna: por un lado, define –paradójicamente– la exigencia de la búsqueda de otra forma de vida y por el otro permite la creación de un marco de presunta y temporánea seguridad.

Si se extiende el alcance de la lectura, se observa cómo la elección de los personajes que pueblan la ficción de buscar refugio en espacios inverosímiles (un pozo, un árbol, una cuerda...) resulta patente también en cuentos pertenecientes a libros posteriores de Peri Rossi: los personajes de la autora, envueltos en una capa gris de soledad y mutua incompreensión, perciben que sólo aquellos lugares que quiebren los moldes de los “esquemas consolidados de seguridad” pueden proporcionarles momentos fugaces de paz y sosiego. Lo absurdo de la narración encuentra su origen en elementos alegóricos inaceptables para el sentido común, como es, de nuevo, el caso del cuento “Los refugios”, en el que el hecho de vivir una década entera sin ver la luz de la calle pierde su connotación inadmisible e insensata para transformarse en elemento de conversación diaria: “¿Ariadna, por qué no se quedó afuera? Los gritos, ya le dije. Salí a la calle, hacía diez años que no veía la calle, que no miraba la calle. Siempre era así: de la casa al estudio en auto; a la salida, del estudio a casa en auto [...] No había tiempo para mirar. Salí a la calle y tuve miedo” (Peri Rossi, 1974: 131). En el cuento citado, se observa cómo los personajes, atemorizados y desilusionados, sueñan con crear un mundo *ex-novo*, a partir de la inmóvil neutralidad de las esculturas. Y sin embargo, la misma autora es consciente de que este acto deliberado de aislamiento, de descolocación voluntaria no es más que un patético (y cobarde) intento de edificar una improbable y efímera realidad paralela. Una realidad que sólo puede responder a las exigencias de autoalejamiento del no-integrado y que la autora paradójicamente utiliza para que no se olvide –por contraste– la meta por la cual tanto se luchó: “Evidentemente es hora de abandonar los museos, con sus estatuas que perdieron vigencia, sus momias acalambradas [...], y también con sus irreparables deterioros y su olor a podrido. Es hora de salir al aire libre” (Benedetti, 1988: 388). Cristina Peri Rossi ha aceptado el desafío, se atreve a salir al aire libre y lo hace a través de una literatura “en negativo”; es decir, mediante repetidas alegorías del encierro y de la inmovilidad: la absurda existencia que sus personajes llevan reside no sólo en su impelente necesidad de autoexclusión sino también –como en el caso del tercer relato de la recopilación, “Un cuento para Euridice”– en la voluntaria adscripción a una atemporalidad que trastoca las habituales coordenadas espaciotemporales y aniquila

el natural desarrollo de los acontecimientos: “El museo está vacío, Euridice se aburría. Teníamos todo el tiempo por delante. Grandes extensiones de tiempo vacío” (Peri Rossi, 1974: 111).

Estas infinitas praderas temporales no provocan miedo en los personajes de los relatos de *Los museos abandonados*; por el contrario, estos hombres y estas mujeres optan por apropiarse de ese “tiempo por delante” y levantan fronteras que separan inequívocamente el “adentro” del “afuera”. Se trata de líneas de demarcación cuyo trazado surge de la desaparición del sentimiento de pertenencia al mundo externo, de tal manera que no se limitan al papel clásico de “*limes* que separa mundo civilizado de barbarie”, sino que “le dicen a uno quién forma parte de él y quién no. Las fronteras [...] proclaman que aquí termina algo, que aquí empieza algo” (Schlögel, 2007: 138). Cerrar las puertas del museo y dejar afuera la desahacible realidad es un acto cuya fuerza simbólica (¡aquí empieza mi mundo!) subraya una connotación de rechazo que se opone a la positiva plusvalía semántica de términos como “cruzar fronteras” o “países sin fronteras”. El *insilio* experimentado por los personajes de Peri Rossi, aun cuando es innegable que se fundamenta en fronteras movilizadas, surge de una percepción de hostilidad y desasosiego que obliga a la delimitación de reducidos ámbitos espaciales (el museo, el árbol), que funcionan como refugio y en los que es posible ejercer una forma de pseudo-soberanía temporánea. Podría afirmarse que los límites que la narradora construye como protección para sus desamparadas criaturas, además de funcionar como mecanismos de seguridad, son dispositivos que nacen de una sensación de acoso percibida individualmente; como consecuencia, las barreras que delimitan los dos espacios demuestran la fragilidad de sus mismos cimientos y a veces se reducen a formas intangibles de separación, así como recuerda Schlögel: “las fronteras, algo extraordinariamente firme, son a la vez lo pensado, lo invisible, lo que existe sólo en nuestra cabeza” (Schlögel, 2007: 139).

A partir del Golpe de Estado militar y del exilio catalán de la escritora, la deliberada marginalidad de los protagonistas de Peri Rossi adquiere una connotación de autismo: quince años después de la publicación de *Los museos abandonados*, ve la luz *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), título que apunta a “la sentencia sartreana que servirá de epígrafe a *Una pasión prohibida*: ‘el hombre es una pasión inútil’” (Noguerol Jiménez, 1994-1995: 10). La recopilación publicada en 1983 (cabe subrayar que por esa fecha Uruguay no había emprendido todavía el camino de regreso a los valores democráticos) representa una reflexión amarga y al mismo

tiempo irónica del motivo de los esfuerzos inútiles, poniendo en tela de juicio no sólo la situación sociopolítica de su país, sino el funcionamiento mismo del sistema económico y social del mundo occidental. Centrando la atención en este matiz crítico, Laura Luche señala cómo “Peri Rossi pone en discusión las pretensiones de racionalidad y eficiencia de esta sociedad, pretensiones que es probable que aparezcan particularmente absurdas a una escritora que proviene de la modernidad periférica de América Latina, en la que estas pretensiones a menudo aparecen más incongruentes, más formales que sustanciales” (Luche, 2010: 3). En la recopilación de Peri Rossi, el museo que da título tanto al volumen como al primer cuento es presentado al lector como un espacio en el que se conservan, archivados con sumo cuidado, todos los actos inútiles de la humanidad.

La alegoría de la autora quiebra la supuesta coherencia y la idea de orden del sistema (el mundo “de afuera”), dejando lugar a un universo fragmentado y frustrante; así, los seres humanos que pueblan los relatos de *El museo de los esfuerzos inútiles* – recopilación, reiteramos, escrita desde el exilio físico– se acercan a los antihéroes de *Los museos abandonados*: si estos últimos siguen incomprendidos, guiados por el miedo al (o del) prójimo, encerrados en espacios clausurados y confinados en ámbitos espaciales que no constituyen –según la lógica común– una dimensión protectora, todos se caracterizan por ser hombres y mujeres que experimentan una perenne sensación de desarraigo, como un único grande cuerpo *apólide* que en cualquier ciudad lleva consigo un sentimiento inextinguible de extranjería.

*b) Leonardo Rossiello: destierro existencial y heterogeneidad de los registros*

Segundo escritor uruguayo en ganar el premio Juan Rulfo –el primero fue Hugo Burel en 1995–, Leonardo Rossiello<sup>7</sup> completa nuestra lectura transversal de la narrativa sobre dictadura y exilio inaugurada con la obra de Cristina Peri Rossi. No solamente ambos autores sobrellevan el destierro voluntario en Europa (España en el primer caso, Suecia en el segundo), sino que comparten la experiencia de un desarraigo cultural y un confinamiento geográfico que redundan posteriormente en una

---

<sup>7</sup> La obra de Rossiello se divide entre los ensayos publicados como profesor en las universidades de Göteborg y Uppsala y la narrativa; en esta última sección destacamos *Solos en la fuente y otros cuentos* (1990), *La horrorosa tragedia de Reinaldo y otros cuentos* (1993), *La sombra y su guerrero* (1993); *Incertidumbre de la proa* (1997), y sus dos más recientes novelas *La Mercadera* (2000), Premio Nacional de Literatura de Uruguay en ese mismo año 2000 y *Aimarte* (2003).

forma de *"insilio en la escritura"*, cuyas huellas permanecerán en la producción narrativa compuesta por los dos escritores después del regreso del país a los valores democráticos. En ninguno de los dos autores se observa una exaltación y revalorización de formas de la nostalgia (una tendencia presente, en cambio, en parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea, como contra-efecto de la *modalización internacionalizada*) que se reflejan en una desgarrada añoranza del autóctono desde el exilio. Así como ocurre con Peri Rossi, se verá en el siguiente apartado cómo también Rossiello, al colocarse en esa categoría de escritores que viven fuera de su país de origen, elabora temas narrativos que –según observa Fernando Aínsa en *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*– “siguen diagnosticando, [...] las sociedades de las que provienen [...] aunque no de una manera tan entrópica como antes [...] como si ahora, en un mundo cada vez más homogeneizado, fuera necesario insistir más en lo que vincula que en lo que diferencia la patria de origen y el lugar donde se vive” (Aínsa, 2012: 144-145). Cabría, entonces, preguntarse de qué manera y mediante qué tipo de registros expresivos y temáticos se puede desarrollar una escritura que compatibiliza la necesidad de reconstrucción de una patria lejana con la imposibilidad del regreso y la exigencia de mediación entre lo nacional y el nuevo contexto sociocultural.

A partir de 1972, a causa de su militancia en el Movimiento de Liberación Nacional “Tupamaros” y de la represión de esta organización revolucionaria por parte de las Fuerzas Armadas, Rossiello conoce la expatriación como única manera de salvar la vida: después de haber dejado atrás su país y haber recorrido varias naciones de América Latina y Europa (entre 1973 y 1978), logra instalarse en Suecia (1978), nación en la que estuvo viviendo también otro escritor de la misma generación, el montevideano Carlos Liscano 1949<sup>8</sup>. En el país escandinavo, Rossiello se doctora (1990) y sigue hoy trabajando como profesor, en las Universidades de Göteborg y Uppsala<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> No es casual que se haga referencia a esta altura a la obra narrativa de Carlos Liscano, en tanto éste es autor de una novela, *La mansión del tirano*, (escrita en la cárcel hacia 1981) profundamente experimental, desvinculada de cánones y géneros y por eso proteica como lo son los relatos de Rossiello. El lenguaje utilizado por Liscano, la elección de un verbo o la creación de un nombre, en cuanto se escriben desencadenan un destino que el escritor (ese pequeño tirano que da el título a la obra) es incapaz de dominar. Así, en *La mansión del tirano*, Hans, su protagonista, se da cuenta de que la única empresa verdaderamente digna del ser humano es la tarea de vivir.

<sup>9</sup> La bibliografía crítica sobre la obra de Rossiello incluye textos que estudian todos los ámbitos temáticos de su producción. Así como se hizo con Peri Rossi, limitaremos nuestro breve

Las vivencias relacionadas con el destierro y la lejanía de la patria se expresan en su obra mediante una dislocación visible en la utilización de múltiples estrategias retóricas, hasta crear un conjunto literario hostil a las poéticas monocordes. La ficción de Rossiello se caracteriza y destaca por una notable alternancia de géneros: en el año 1992 esta variedad estilística y compositiva llevó a que el jurado del premio Nacional de Narrativa “Narradores de la Banda Oriental” otorgara a su libro de cuentos *La sombra y su guerrero* –texto que se analizará en las páginas siguientes– el primer galardón. Los miembros del jurado justificaron su elección subrayando la diferencia existente entre el volumen de Rossiello y los textos de los escritores orientales de la misma promoción que se habían presentado al certamen: si estos últimos habían ahondado en un único registro –eligiendo drásticamente entre lo fantástico y lo realista– tomando de forma contundente una postura maniquea entre una escritura llana y otra trabajada cuidadosamente y de gran riqueza, Rossiello, en cambio, demostró ser capaz de moverse “con comodidad en todos esos registros y hubiera podido organizar [sus tres primeros] libros con criterios totalmente diferentes” (Raviolo, 1993, p. 6). En efecto, un rasgo emblemático de la ficción de Rossiello parece residir en su pericia para reunir en un mismo texto cuentos de tesitura predominantemente realista –que a veces desembocan en la fórmula neopolicial– con otros adscritos a la literatura del absurdo o a la experimentación, al mismo tiempo que algunos de los más logrados manifiestan una “veta de humor funambulesco” (Raviolo, 1993, p. 6).

La mirada del autor resulta sesgada no sólo por culpa del inevitable alejamiento geográfico de su país de origen sino también por una suerte de extranjería espiritual a la que sus personajes se adscriben, como si percibieran el desarraigo físico a la manera de una marginación existencial ineludible. Cuando en un cuento parece predominar una visión realista del mundo, la inesperada incursión de matices fantásticos desbarata toda certidumbre del lector, sumergiendo al protagonista de la ficción en una dimensión que se tambalea entre realidad y ensoñación. Del mismo modo, cuando el lenguaje parece allanarse, en una aparente búsqueda de una simplificación lexical y semántica, emerge la voluntad de experimentar con la palabra,

---

recorrido al tema objeto del presente análisis, señalando los siguientes estudios críticos: L. Marauda: “Nueva fantasía uruguaya”, en *Deslindes*, número 2-3 (Revista de la Biblioteca Nacional), Montevideo, mayo de 1993; A. Moraña: “La sombra y su guerrero. Reseña”, *El País cultural*, Montevideo, 08/04/1994; A. Torres: “La tentación de inventar” *Brecha* número 407, Montevideo, 17/09/1993.

de forzar significados con el fin de emplear frases sorprendentes; en las páginas del *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*, dirigido por Alberto Oreggioni, Claudio Paolini subraya la coexistencia en la obra de Rossiello de diferentes registros estilísticos y temáticos celebrando cómo en su narrativa “el realista y lo fantástico, la experimentación con el idioma y el lenguaje llano, el monólogo interior y el apólogo clásico, coexisten y se alternan” (Paolini, 2001: 224).

Una lectura analítica de *La sombra y su guerrero* permite observar como la escritura de Rossiello coloca a personajes *a priori* entrañables en mundos ajenos a la realidad; en particular, el protagonista del relato “Casi todos los juegos” parece en principio el típico representante de una generación defensora de la tradición, expresada en su orgullosa ostentación de un antiguo portaplumas de plata y de una “tinta china verde, por cierto cada vez más difícil de obtener, incluso ahora que el país iba en patines hacia el Mercado Común Mundial” (Rossiello, 1993: 31). La aparente perseverancia de ritos consolidados y costumbres pretéritas se subraya a través de continuas referencias al fantasma de una mujer que aparece reiteradamente entre la niebla de la memoria del protagonista: su falta de corporeidad evidencia la nostalgia dolorosa del hombre por su desaparecida pareja, que ahora sólo puede cobrar textura en una imagen en sepia: “De la bruma de un corredor, de su memoria, apareció la imagen en sepia de Serafina secándose las manos en el delantal, con una sonrisa amorosa. [...] La imagen se desvaneció en el espejo del hall” (Rossiello, 1993, p. 31). Todo en el relato apunta a dibujar la imagen de un hombre solo, cuya viudez bien podría atribuirse a la represión militar. Solo al final de la trama se desarticulan las expectativas creadas en el lector: el protagonista ha proyectado sus fantasías desde un futuro próximo, en el que al ser humano se le concede la posibilidad de construir su universo personal. La dificultad de enfrentar el mundo real ha determinado –en el relato– la creación de un simulador de sensaciones, que le permite al hombre evadirse de su realidad y evocar emociones nunca vividas:

Estaba muy conforme con aquel final patético. No había dudas: el nuevo programa con amor, olores y dolores incluidos [...] era extraordinario. Lo más notable era la posibilidad de programar flashbacks. [...] ¿Qué era lo que más le había gustado? Tal vez la perspectiva de sentirse viejo, de tener una Serafina que pudiera evocar” (Rossiello: 1993: 35).

El personaje, al crear de forma artificial el recuerdo de un ser querido y al simular un sentimiento de nostalgia inexistente, demuestra la necesidad apremiante de concebir una existencia paralela, legitimando la subsistencia de una dimensión alternativa que compense el sinsentido de una vida hundida en la sensación de desarraigo. Cabría hacer hincapié, a esta altura, en que los relatos de Rossiello, la sensación de extranjería no se limita a un espacio geográfico, sino que se extiende a la dimensión temporal; la sensación generalizada de ausencia radica en la misma condición humana: al igual que para “el extranjero” de Camus, esta condición se resume en su constante situación de “ex, de extrañado, excéntrico y por lo tanto [...] desentrañado, descolocado” (Aínsa, 2001: 9).

Así como ocurre en la obra de otros narradores orientales desterrados, la difuminación –obligada o voluntaria– del sentimiento de pertenencia hace que la representación ficcional de espacios y territorios acredite la paulatina desaparición de una “*territorialización* nacionalista”; para aclarar este punto puede ser útil reflexionar sobre las palabras de Karl Schlögel, quien –en el ya citado ensayo *En el espacio leemos el tiempo*– plantea la siguiente observación: “en la imagen cartográfica queda claro dónde acaba lo propio y comienza lo otro, lo extraño y ajeno. Las *imagined communitities* admiten territorializarse. Un territorio común es fuerte indicio de existencia y poder de la comunidad imaginada. La nacionalización de la imagen del mapa es inevitable fenómeno concomitante de la conciencia nacional que despierta” (Schlögel, 2007: 197). Aplicando, en un análisis contrastivo, las palabras de Schlögel a la narrativa de un escritor trasterrado como Rossiello, se observa cómo éste parece haber superado la preocupación acerca de dónde discurren las fronteras entre lo propio y lo ajeno, y demuestra apuntar a una *des-nacionalización* de la imagen tanto cartográfica como literaria.

Los rasgos identificativos de los escenarios físicos se desdibujan y queda patente la ausencia de referencias espaciales; se trata de una elección evidente en el brevísimo cuento “El duelo”, de una sola página: en el relato, un hombre es constantemente perseguido por un misterioso personaje que no sólo no deja de enviarle cartas –cuyo contenido no se revela en el texto de Rossiello– sino que exaspera su acoso adelantando por teléfono la llegada de las misivas: “Era alguien que me escribía cartas, pero antes de que yo las recibiera me llamaba por teléfono y me anunciaba eso: que me había escrito una carta. Después me contaba qué había

escrito" (Rossiello, 1993, p. 37). Si por una parte resulta plausible asociar el rol central de las cartas en el relato a un fortalecimiento de la dimensión del destierro y a una consolidación de la evidencia de una lejanía física, por otra es innegable que el intercambio epistolar se constituye como rasgo frecuente en la narrativa uruguaya de la segunda mitad del siglo XX (emblemático, en este sentido, es el relato "La carta" que Julio Ricci incluyó en 1985 en su recopilación *Cuentos civilizados*). Frente al acoso diario, el protagonista del relato de Rossiello reacciona usando las mismas estrategias de persecución:

Eso me cansaba y yo le escribía cartas donde le explicaba eso: que él me enviaba cartas pero igual me hablaba por teléfono. Yo temía que la llegada de las mías lo tomara por sorpresa así que lo llamaba por teléfono y le avisaba que iba carta. [...] Un día yo iba a llamar y sonó el teléfono, o sonó porque iba a llamar. Era él (Rossiello, 1993:37).

Llegado el momento del enfrentamiento, el protagonista opta por una confrontación abierta con su acosador y propone al interlocutor un encuentro para aclarar personalmente la cuestión:

Hubo una cita: caminaba; allá venía. Nos enfrentamos. Ninguno sonreía. [...] Me agaché para recoger una piedra. Por el raballo del ojo vi que él hacía lo mismo. Debía apurarme, ganarle de mano. Lancé con horror la piedra contra él y el espejo voló en mil pedazos (Rossiello, 1993: 37).

El rechazo hacia la realidad circundante y sus habitantes se extiende en el alma del protagonista hasta hacer insoportable su mismo "yo", destruido a pedradas en el intento de borrar la imagen reflejada en el espejo.

La prosecución de nuestro examen permite observar cómo en el relato "La sombra y su guerrero" (que da el título a la recopilación) se advierte la presencia de dos motivos recurrentes en la narrativa del autor, y estrechamente vinculados entre sí: en primer lugar, asoma en las reflexiones del joven narrador (un niño en edad preadolescente, y excelente dibujante) una sensación permanente de reclusión

obligada, que remite tanto a una experiencia de encierro forzado como de incomunicación con un espacio externo:

Pregunté a papi por qué siempre las salidas de emergencia están cerradas y me dijo que no sabía; a veces pienso que están siempre cerradas para los casos de la vida de los mayores, porque no agarran nunca las salidas de emergencia, aunque capaz que no hay, y yo ando creyendo que hay (Rossiello, 1993: 11).

Por otro lado, se va dibujando un escenario ficcional sitiado por el terror, dando lugar a la descripción de espacios sociales desolados donde la vida se desarrolla necesariamente en ámbitos cerrados y ocultos; el contexto en que se desenvuelve el relato rosselliano es un microcosmo sitiado por la violencia estatal, un ámbito cuyos silencios remiten a los de otras tantas ciudades sometidas a una política del terror, en las que sus habitantes (sobre)viven encerrados y expuestos a requisas policiales arbitrarias:

Detrás de papi entraron los hombres que estaban esperándolo en el bote. Cerraron la puerta y mientras yo corría a abrazar a papi me di cuenta de que no eran amigos de papi, que estaban en nuestra casa sin que nadie quisiera que estuvieran allí. En el brazo que me dio papi, yo me di cuenta que estaba asustado. Que aunque no habían desdibujado la línea de papi, le habían pintado una sombra, y más con lo que hicieron después con mami, y lo que robaron, y el tortazo que me encajó el más bajito para que me quedara quieto" (Rossiello, 1993: 14).

La acción se desarrolla en un espacio urbano indefinido, sometido a un control invisible y arbitrario (que remite, con toda evidencia, a los años de la dictadura) y basado en una estrategia dirigida hacia la instauración de un estado permanente de terror consolidado por agresiones, requisas y desapariciones. Los principales artífices de estas estrategias –por lo general miembros de la policía secreta– influyen necesariamente en cada elección y actitud de los personajes "visibles". La simple acción de salir del apartamento en el que vive la familia del joven protagonista se convierte en un acto en el que es menester demostrar valentía y coraje: "Sonó la

cachetada. Pero no me dio miedo. Me dio dolor, pero miedo, lo que se dice miedo, la verdad que no. O a lo mejor un poquito, pero no pude seguir combatiendo porque me sujetó mami. Y de lo que tengo miedo ahora es que esa sombra no se le vaya nunca más a papi, y que se la haga cada vez más grande" (Rossiello, 1993: 14).

## **A modo de conclusión**

Para abordar la narrativa uruguaya (y también hispanoamericana) escrita lejos del lugar de origen del escritor es necesario repensar el concepto de *autoctonía* e interpretar la escritura del exilio/insilio como una paulatina abolición de las categorías de literatura "de dentro" y "de fuera". No se trata de atribuir a los narradores exiliados de las décadas del '70 y del '80 una definición de "universalistas *ante litteram*", pero sí de concebir su escritura como una representación que anticipa las tendencias actuales y suaviza, sin borrarlas del todo, las reivindicaciones patrióticas. Confirman esta línea interpretativa las palabras de Aínsa según el que "la cultura nacional ha dejado de ser un hecho exclusivo constreñido a los límites territoriales y no pertenece exclusivamente al gentilicio con que pueda calificarse: cubana, argentina, colombiana o uruguaya" (Aínsa, 2012: 137). En estos espacios físicos extraterritoriales, se ha visto cómo tanto los protagonistas de los cuentos de Peri Rossi como los de Rossiello viven el sinsentido de una realidad incomprensible que – en su radical injusticia– atemoriza al ser humano: los procedimientos literarios que los dos escritores adoptan se articulan alrededor de una serie de planos temáticos de los que hemos extraído dos: en un primer nivel, expresan la necesidad de subvertir un orden que no comprenden y del que se sienten excluidos, cuando no expulsados. En un segundo nivel interpretativo, esta exclusión parece remitir a una sensación de extranjería existencial implícita que enlaza, sin embargo, con temores muy concretos, derivados de las políticas de represión dictatorial: como se ha visto, esta conexión ha permitido a los dos autores establecer una trabazón –en un plano literario– con las expulsiones de los indeseables que caracterizaron aquellos años y marcaron sus experiencias vitales. Esta dúplice toma de consciencia llevaría, según observa Aínsa, a la creación de una literatura compuesta de "reflejos surreales en que se descompone el orden de las cosas establecido" (Aínsa, 2001: 9). Herederos de la tradición narrativa de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, los dos grandes "desencuadrados" rioplatenses de la primera mitad del siglo XX, los

contemporáneos uruguayos conservan, “si bien transformada y manipulada de modos diversos, la práctica vanguardista de la mirada descolocada y fragmentaria” (Prieto, 2002: 29). Si durante las décadas fértiles de Fernández y Hernández esa mirada excéntrica podía interpretarse como una derivación casi dadaísta de “la práctica vanguardista del *collage*, de la yuxtaposición provocadora o aberrante de materiales inusitados o contradictorios en el campo de la mirada” (Prieto, 2002: 29), en el caso del relato oriental contemporáneo el punto de observación sesgado y la mirada oblicua adquieren un significado distinto: la ruptura deliberada con el canon no es sólo la manifestación de un proyecto artístico “parricida”; por el contrario, expresa un desajuste existencial producido –a nivel global– por la progresiva desaparición de certezas y –dentro del ámbito nacional– por el menguar repentino de las condiciones básicas de seguridad.

La postura conceptual (y formal) que Peri Rossi y Rossiello han demostrado adoptar no es la de renunciar a imaginar una “propuesta alternativa para Uruguay”, sino la de organizar una re-narración que ofrezca sugerencias acerca de cómo ocupar literariamente aquellos intersticios que no han sido ocupados (o que no fueron ocupados, en su momento) por visiones constituidas oficialmente. Se ha creado así, en ambos autores, un proyecto de narración que enlaza con el que se desarrolló en otros contextos nacionales sometidos a regímenes dictatoriales; tanto durante los años del Gobierno Militar como después del regreso a la democracia, su escritura se ha visto obligada a proyectar lo narrado desde una perspectiva sesgada, así como confirma Hermann Herlinghaus, aplicando las mismas reflexiones al caso chileno: “En vista de las dificultades de poder imaginar un Chile-alternativo, la re-narración permite preguntar por espacios intermedios, zonas inseguras, detectando moldes, dispositivos, recurrencias, y relatos reprimidos que se ubican debajo de las dinámicas constituidas” (Herlinghaus, 2004: 152-153). Así como se ha tratado de demostrar, en el proceso de renarración, que implica “reimaginar lo histórico como escenario abierto” (Herlinghaus, 2004: 153), se instala un desajuste existencial (sufrido por ambos narradores): una profunda sensación de inestabilidad que se refleja en la ficción, y que –si bien surge de una condición de extremada sensibilidad interior– no puede no considerarse también como la consecuencia del clima de angustia generado por los doce años de dictadura, a su vez primer móvil del destierro europeo de ambos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aínsa, Fernando. "La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo". En: *El cuento en red*, 2001, n. 4, (pp. 1-15). [http://148.206.107.10/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=10&tipo=ARTICULO&id=3306&archivo=10-245-3306tux.pdf&titulo](http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3306&archivo=10-245-3306tux.pdf&titulo).
- --- (1993): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo, Trilce.
- --- (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid Iberoamericana.
- Benedetti, Mario (1998): *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo, Arca.
- da Cunha-Giabbai, Gloria (1992): *El exilio: Realidad y ficción*, Montevideo, Arca.
- Flori, Mónica (2008): "La narrativa de Teresa Porzecanski; una conversación con la escritora uruguaya", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n.19, [www.ucm.es/info/espéculo/número19/porzecan.html](http://www.ucm.es/info/espéculo/número19/porzecan.html).
- Herlinghaus, Hermann (2004): *Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid. Iberoamericana
- Lago, Sylvia; Fumagalli, Laura; Benítez Pezzolano, Hebert (1999): *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo, Colihue.
- Luche, Laura (2010): "Arar en el mar, las imágenes de los esfuerzos inútiles de Simón Bolívar a Roberto Bolaño". Ponencia inédita dictada en el Primer Congreso del AISI-Associazione Italiana Studi Ispanoamericani, Roma, 9 de junio de 2010.
- Montoya Juárez, Jesús / Esteban, Ángel (2008): "¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?" en Montoya Juárez, Jesús / Esteban, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 7-15.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1994-1995): "La proyección del absurdo en "El museo de los esfuerzos inútiles" de Cristina Peri Rossi", *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, n. 6- 7, (pp. 123 - 142).
- Oreggioni, Alberto (Coord.) (2001): *Nuevo diccionario de literatura uruguaya; Tomo 2*, Montevideo, Banda Oriental.
- Paolini Claudio (2001): "Leonardo Rossiello" entrada para *Oreggioni, Alberto (Coord.)*. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya; Tomo 2*, Montevideo, Banda Oriental, pp. 224-225.
- Peri Rossi, Cristina (1974): *Los museos abandonados*. Barcelona, Ed. Lumen.

- Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Raviolo, Heber (1993): "Prólogo", en Rossiello, Leonardo: *La sombra y su guerrero*. Montevideo, Banda Oriental, pp. 5 - 8.
- Rossiello, Leonardo (1993): *La sombra y su guerrero*. Montevideo, Banda Oriental.
- Schlögel, Karl (2007): *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid, Siruela.