
Desnaturalizando la nación autoritaria: una propuesta queer

Adriana Novoa y Mónica Szurmuk

Y el barco con ocho velas
y cincuenta cañones
bombardeará la ciudad.
Y en el tercer día la ciudad será arrasada.
Sólo un hotel miserable quedará a salvo y sin un rasguño.
Y el barco con ocho velas
y cincuenta cañones
desaparecerá conmigo a bordo.
"La pirata Jenny", *The Three Penny Opera*, BERTOLT BRECHT

A treinta años del golpe militar en Chile, es útil repensar la violencia de los gobiernos totalitarios que arrasaron el Cono Sur en las décadas del setenta y el ochenta del siglo veinte. La represión desatada por las fuerzas militares fue ejercida no sólo contra el cuerpo social (y la metáfora aquí no es ni caprichosa ni casual), sino contra los cuerpos individuales que se opusieron al autoritarismo y a la simplificación de la patria en un sistema simbólico que preservaba exclusiones y privilegios. La naturalización de esta supuesta patria "nacional, occidental y cristiana" está todavía presente en las narrativas nacionales de los países que sufrieron la represión. En este sentido es importante buscar formas teóricas que nos proporcionen posibilidades de imaginar lo nacional desde un lugar diferente: no sólo desnaturalizar la identidad, sino también naturalizar esta desnaturalización, tal cual ha hecho la teoría queer en su análisis de los géneros sexuales.

La posibilidad de leer el arte y la literatura que reflexionan sobre este periodo desde una perspectiva queer nos ofrece una oportunidad de imaginarnos cómo podemos concebir los espacios de identificación desde puntos de vista diferentes. Si la herencia de las dictaduras

sólo puede socavarse evitando procesos categorizadores que reiteren la necesidad de excluir y hacer invisible lo que no puede ser asimilado, lo que no necesitamos son justamente teorías que tienen este mismo propósito. Debemos reemplazar la gran cuestión de la identidad latinoamericana —¿qué somos?— por una que simplemente afirme el hecho de que somos, es decir por un proyecto del ser, no del ser algo concreto. La creación de una identidad inclusionaria que contenga una visión del ser que pueda ser múltiple y, a la vez, legible desde múltiples perspectivas, es nuestra propuesta.

Si la reflexión sobre la identidad pasa por un proceso creativo, nada mejor entonces que tomar las artes como una importante referencia. Las artes y las letras pusieron en juego las metanarrativas colectivas a través de una desacralización y desconstrucción de formas sociales y culturales estancadas. Se usaron formas de diálogo con otras producciones artísticas como el pastiche y la yuxtaposición, y se tomaron como referentes productos de la cultura popular y de otros medios audiovisuales. El diálogo de la literatura con el cine fue un espacio sumamente propicio para este tipo de ejercicios creativos, con la obra de Manuel Puig como pionera.

Puig ya había usado el cine en sus novelas anteriores, pero es en *El beso de la mujer araña* donde se abre estrepitosamente un espacio de experimentación con los diferentes géneros artísticos y también con los géneros sexuales. En un momento histórico en el que muchos autores aún creían en el realismo como la única manera de hacer crítica social y política, Puig mostró con *El beso de la mujer araña* que una novela experimental podía integrar la escritura de la fantasía con la cita cinematográfica y el documento histórico para producir un fuerte alegato contra la represión en todas sus formas.

En este artículo analizamos el uso de la referencia cinematográfica y del lenguaje en la novela *La nave de los locos* (Barcelona, 1984), de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, desde una perspectiva queer para reflexionar sobre las formas de desnaturalizar las narrativas de la patria instaladas por el autoritarismo que definió el debate sobre lo que somos (y lo que debemos ser).

A diferencia de otras obras del exilio rioplatense de las décadas del setenta y del ochenta del siglo pasado, la novela de Peri Rossi encadena diferentes modos de marginalidad para mostrar cómo los estados nacionales se construyen con base en la exclusión de sectores de la pobla-

ción percibidos como peligrosos. El exilio es uno de los modos —aunque no el único— en que se realiza el control de los no-deseables. La solución al problema representado por el exilio, entonces, no es el retorno, sino un cambio de organización social que permita la convivencia. Este cambio social no puede plantearse sin un cambio de lenguaje, sin cuestionar la base falologocéntrica de la lengua misma.

En esta novela hay una total desestructuración del espacio interno de la patria. La patria se exterioriza a través del exilio para poder ser desarticulada, transformada y creada para eliminar los mecanismos totalizadores que permiten y perpetúan la exclusión. La eliminación de las categorías posicionales (adentro/afuera, arriba/abajo) es esencial en la novela como recurso narrativo y como proyecto creativo de la propia identidad. Como texto escrito desde el exilio aparece una reflexión sobre un rasgo esencial de esta experiencia: la dislocación de la identidad expresada a través del lenguaje y la memoria.

El lenguaje del exilio refiere a la ausencia de la patria que lo origina, al cuerpo que se ha perdido, por eso Peri Rossi propone la destrucción/construcción del lenguaje como única manera en que podemos “presenciar” el país. El lenguaje es lo que nos queda conectado a nuestra nacionalidad, pero su uso es también una evidencia de que el exilio nos condena a la extranjería. El lenguaje es así simultáneamente interno y externo, producto de nuestra subjetividad, pero también símbolo de nuestra exteriorización, nuestra imposibilidad de ser contenidos internamente. Por eso no puede escribirse una novela del exilio que sea “solución”, que sintetice las tensiones/contradicciones de la identidad producto de la exclusión y el desarraigo. El exilio es una experiencia que amplifica y trastorna lo que se es y nos condena a la contradicción de la simultaneidad. La autora misma lo define de esta manera:

El exilio ha sido la experiencia más dolorosa de mi vida y también la más enriquecedora. Con el dolor podemos hacer dos cosas: convertirlo en odio, en rencor, o elaborarlo, sublimarlo y convertirlo en crecimiento, poesía, literatura, solidaridad con las víctimas. Este fue mi camino (citado en Roffé 2000: 49).

La memoria, elemento esencial en la formación de la identidad, también se desnaturaliza en *La nave de los locos*. La memoria es al mismo tiempo repetición de algo que no podemos entender/narrar (dolor, trauma, dislocación) y narración, el lugar en el que se unen los hechos y los símbolos que constituyen el cuerpo, el tapiz donde encontramos nuestra noción de orden y de identidad.

A lo largo de la novela, se describe un tapiz medieval de la Catedral de Gerona, enfatizando tanto los momentos de unidad de la representación del mundo del tapiz, como las inconsistencias de un mundo que para ordenar debe necesariamente excluir. El contraste entre ambos mundos —el medieval que aparece en el tapiz, donde todo tiene su lugar, y el espacio posmoderno, donde todas las certezas se han roto— es uno de los hilos conductores de la novela.

Equis, el protagonista, representa el exilio pero a la vez la imposibilidad de la identidad como fenómeno inequívoco, universal. Despedido de la relación con el lugar donde ha crecido, Equis es una incógnita, un ser humano cuyo cuerpo y cuya lengua deben ser forzados a significar fuera del espacio donde lo hacían. Ha perdido su hogar y lo reconstruye simbólicamente en los diferentes lugares en que se instala, pero en última instancia su cuerpo y su lenguaje son su morada. A diferencia de los mundos totalizadores en que se narra lo que se es, y se es lo que se narra, aquí hay una aceptación de la imposibilidad de hacerlo. En contraste con el tapiz medieval que se construye narrativamente al mismo tiempo que la historia del exiliado, Equis recurre a los dos elementos que le han quedado —el cuerpo y la lengua— pero sin la esperanza de una reconciliación entre los mismos.

Entre todos los modos de ser otro de Equis, ser extranjero prima como lo que lo ha dejado fuera del orden, la extranjería como el fenómeno que lo obliga a replantearse todas las denominaciones identitarias:

Son tiempos difíciles y la extranjería es una condición sospechosa. El hombre sedentario —el campesino o el hombre de ciudad que viaja sólo 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 hombres son extranjeros y otros no. Cree que se nace extranjero, no que se llega a serlo (28).

Este es un mundo de total fragilidad porque en realidad la única cosa natural no es la identidad, sino la repetición de la exclusión que hace que todos estemos en perpetuo peligro. Este cuerpo que me explica puede convertirse en cualquier momento en un signo de alienación. Este lenguaje que explica a mi cuerpo puede dejar de hacerlo. La existencia de Equis pasa a ser completo presente en repetición. No hay nombre porque ya no es necesario tenerlo. No hay identidad porque no es necesario tenerla. Peri Rossi propone la posibilidad de existencia sin identidad y sin categorías. La posibilidad de un ser que es perpetua posibilidad, una creación continua y no un proceso a priori. La posicio-

nalidad del extranjero es clave en la novela de Peri Rossi donde la mayoría de los personajes son extranjeros en la definición más amplia del término: no pertenecen a los núcleos de la sociedad, son identificados con lo abyecto. Todos estos términos se encadenan a través de la exclusión, de procesos por los cuales se incluye y se excluye dentro de los estados nacionales.

El nombre "Equis" puede referirse a una mujer o un hombre; y éste/ésta puede ser rico/a/pobre, homo/hetero/multisexual, etc. El nombre no refiere a nada, su existencia no refiere a nada, es puro evento en perpetuo presente. Lo único importante que sabemos sobre él es que es extranjero, que ha pasado de la entidad esencialista de una patria represiva a una posicional, en la que es con respecto al otro. La extranjería es un concepto deíctico basado en el espacio de la articulación. Peri Rossi exagera esta posicionalidad, mostrando en última instancia el dialogismo de las dos posiciones: el ciudadano requiere del extranjero para sentirse ciudadano:

—¿Es usted extranjero? —le preguntó la mujer, como si eso tuviera mucha importancia. Equis se fastidió.

—Sólo en algunos países —le contestó— y posiblemente no lo seré toda la vida.

Ella lo miró con cierta sorpresa.

—No nací extranjero —le informó—. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia. Usted misma podría llegar a serlo, si se lo propusiera, aunque no se lo aconsejo. Por lo menos, no de una manera definitiva (29).

En *La nave de los locos*, el exilio se presenta tanto como una ruptura personal cuanto como una colectiva. Si el exilio es la experiencia que transforma al ciudadano en extranjero, también es la instancia en que la sociedad que expulsa se desarticula y debe recrearse. De la exclusión/desintegración del otro se forma ese tejido que hace ese tapiz que reúne la experiencia colectiva que teje la narrativa sobre la identidad nacional. Como indica Judith Butler:

La matriz exclusionaria desde la que se forma la subjetividad requiere la producción simultánea de un grupo de seres abyectos, aquellos que aún no son sujetos, pero que forman el afuera que constituye el dominio del sujeto. Lo abyecto designa aquí precisamente a las zonas "inhabitables" o "invivibles" de la vida social que están sin embargo densamente pobladas por quienes no disfrutan del estatus de sujeto, pero cuyas vidas bajo el signo de lo "invivible" son necesarias para circunscribir el campo del sujeto. Esta zona de inhabitabilidad va a constituir el límite definitorio del dominio del sujeto; constituirá el sitio de identificación temida contra la que —y en virtud de la cual— el domi-

nio del sujeto va a circunscribir su propio derecho a la autonomía y a la vida. En este sentido, entonces, el sujeto está constituido a través de la fuerza de exclusión y abyección, fuerza que produce un afuera constitutivo del sujeto, un afuera abyecto, que está, en realidad, "dentro" del sujeto como su propia refutación fundacional. (Butler 1993: 3, la traducción es nuestra).

El exilio en la novela aparece de dos maneras: por un lado como la pérdida de la identidad, la casa, el lugar; y, por otro, como el modo de desnudar los otros exilios, aquellos que implican la imposibilidad de narrar al cuerpo (se es extranjero: un cuerpo fuera de su lugar, u homosexual: un cuerpo que no puede narrar su deseo). O sea que es a través del desplazamiento geográfico que se descubren las otras formas de exilio: el exilio de las mujeres en la sociedad patriarcal, el exilio psicológico, la discriminación política y racial, la homofobia.

La novela también pone en tela de juicio la crisis de representación que propone escribir desde el exilio. En *La nave de los locos* se cuestiona la existencia de estos sujetos completos y desarrollados y se propone, en cambio, la existencia de sujetos fragmentarios. Pero la fragmentación se termina convirtiendo en una opción creativa ante el totalitarismo. Un ser que confronta, a través de la fragmentación, la posibilidad de ser múltiple porque, en definitiva, todo termina siendo posicional y ajeno. Sólo se puede ser extranjero, lo que quiere decir que se puede ser cualquier cosa porque lo extranjero define una identidad frente al otro y desestructura todos los esencialismos. La novela abre la posibilidad hacia la creación de un ser que simplemente es y que no puede (y finalmente no quiere) estructurarse como una totalidad que asimila. Si el cuerpo (individual/de origen) no puede ser narrado, tampoco puede ser incorporado, lo cual permite la creación de una identidad descentrada y múltiple.

La representación de la representación: el uso del cine en La nave de los locos

La desestructuración de los espacios narrativos tradicionales está hecha con base en el uso de la representación de género de ciertas películas en las cuales la ambigüedad de las identidades sexuales es central. La elección de *Morocco*, la primera película de Josef von Sternberg y Marlene Dietrich filmada en los Estados Unidos, en 1930, no es casual. Se podría decir que toda la sensibilidad visual de la novela coincide perfectamente con la del arte producido por el expresionismo antes del triunfo del nazismo.

El sentido de espacialidad de la novela coincide, por ejemplo, con obras como *Los siete pecados capitales* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, estrenada en 1933. La historia de esta última obra comienza en Louisiana y los personajes van mudándose a Boston, Baltimore y San Francisco en un periplo que no hace más que burlarse de la locación y de la adscripción al lugar. En *La nave de los locos*, Peri Rossi reproduce esta sensibilidad que le permite al escritor escribir acerca de lugares reales quitándoles a los mismos su referencialidad. La narración no nos permite como lectores reconocer el espacio; hay aquí, como en la obra que mencionamos, una separación entre lo espacial y lo que nombra. La locación no demarca identidad, todo lo contrario, es usada para descentrar la historia. El lugar no nos acerca a nada, más bien nos separa de todo.

El uso de las imágenes medievales en la referencia a la nave de los locos y al tapiz es coincidente con el interés de los expresionistas en el uso de la imaginería de este periodo. El "Die Brücke" ("el puente") y su intento de crear un diálogo entre formas del pasado con las nuevas vanguardias está presente en la novela. Lo interesante es la intertextualidad que explora Peri Rossi con las otras artes, sea pintura, cine o teatro. Es como si ella estuviera explorando la sensibilidad expresiva del expresionismo en todas sus formas. Cine, teatro, música y arte pre-nazi, además de su literatura, conforman la estética de la novela, sea mediante la narración de una película o la descripción de un tapiz.

Las razones por las cuales esta época es particularmente importante para entender *La nave de los locos* podrían tener varias explicaciones. La más obvia responde al antimilitarismo del expresionismo y su rechazo por el absolutismo cultural y el autoritarismo, además de su interés en explorar la marginalidad y lo social. Pero hay otra más profunda que explica el uso de *Morocco* y referencias a *El ángel azul*. El interés por lo marginal, por lo que no puede ser asimilado por la cultura burguesa, es central en ambas películas y en el arte expresionista en general. Estas formas artísticas se forman reproduciendo los márgenes más que el centro, por lo que prestan particular atención a lo que no puede contenerse, a lo que desafía el orden impuesto y a las categorías fijas que determinan una identidad. La prostituta, los mendigos, todos aquellos que han sido marginados por la ley, son los sujetos preferidos porque son los que amenazan la narrativa perfecta de la burguesía y porque representan el mundo de lo abyecto.

El interés por la abyección es central en *La nave* y debe ser analizado con cuidado, especialmente porque es crucial para entender cómo se

narra literariamente lo ya narrado cinematográficamente. Julia Kristeva explica que no es la falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Todo lo que no respeta las fronteras, las posiciones y las reglas, lo que está “entre medio es” ambiguo (1980: 12). La abyección del yo, que está muy presente en el expresionismo y en la novela, es para Kristeva una toma de conciencia de la imposibilidad de la constitución del ser.

La abyección del ser será la forma culminante de esta experiencia del sujeto en la cual se revela que todos sus objetos están basados meramente en la pérdida inaugural que sentó las bases de su propio ser. No hay nada como la abyección del ser para mostrar que toda abyección es, en realidad, un reconocimiento de la *falta* fundacional de todo ser, lenguaje, deseo.

Esencialmente diferente a la “inquietante extrañeza”, más violenta también, la abyección se construye a través del no reconocimiento de sus prójimos, nada le es familiar, ni siquiera la sombra de un recuerdo (1980: 13).

Este arte de lo abyecto representa en este sentido una salvación. Frente a “la no-existencia y la alucinación”, frente a una realidad que si reconozco me aniquila, “lo abyecto y la abyección” son mi protección, son textos básicos de la cultura (1980: 10). Peri Rossi sigue en este sentido el camino del escritor que, fascinado por lo abyecto, “lo imagina lógico, se proyecta en él, lo introyecta, y pervierte el lenguaje —el estilo y el contenido— en consecuencia”. (“L’ écrivain, fasciné par l’abject, en imagine la logique, s’y projette, l’introyecte, et pervertit la langue —le style et le contenu— en conséquence”, 1980: 23). Pero lo interesante es que ella inserta su narración de la abyección dentro de la del expresionismo alemán, con lo que multiplica exponencialmente sus efectos.

El expresionismo atacaba la cultura burguesa que reprimía, disimulaba o disfrazaba la pobreza y la vida abyecta de los marginales, convirtiendo a estos últimos en objetos artísticos y no en sujetos de observación, lo que puede observarse en las películas de Marlene que Peri Rossi utiliza. Lo que ella hace es retomar esas imágenes y ponerlas en un contexto que refiera a la marginalidad de su tiempo, en donde la marginalidad no es vivir en los márgenes del propio país, sino ser expulsado de él, rompiendo la relación tradicional entre el afuera y el adentro. Las prostitutas y los mendigos de Alemania se unen aquí a los exiliados. Estos rechazados, como diría Kristeva, están en un viaje en el que cuanto más se pierden, más se salvan. (“Un voyageur dans une nuit á bout fuyant. Il a le sens du danger, de la perte que représente le pseudo-object qui l’attire, mas ne peut s’empêcher de s’y risquer au moment même où il s’en démarque. Et plus il s’égare, plus il se sauve”, 1980: 16).

En este contexto es posible entender por qué la novela centra una de sus partes clave en una especie de cabaret donde se presencia un porno-show. El cabaret es el lugar del desafío a lo burgués y a lo establecido en la sensibilidad expresionista que Peri Rossi sigue en la novela. Es allí donde Lola-Lola, interpretada por Marlene Dietrich, confronta al profesor en una escena en la que ella lo mira a él como espectáculo ridículo mientras que él se desespera porque ella lo mire y lo acepte. Tanto en *El ángel azul* como en *Morocco*, el lugar de performance no está en el escenario, está en el público. Si nos fijamos atentamente, es Marlene la que mira como espectadora al público, y no al revés. El público actúa para ella, para llamar su atención y lograr contactarla. El escenario es el lugar de la autenticidad, desde donde se destruirán todas las identidades fijas que supongan jerarquías. El escenario es también el lugar del peligro, el lugar donde se destruyen las performances de los otros, más que donde se hace performance.

En la escena del porno-show, Peri Rossi utiliza el cine como sistema referencial para crear un encadenamiento de significados donde se desestabilizan los discursos del género y de la nacionalidad. Ella narra dentro de la narración de *Morocco* multiplicando los efectos de una sobre la otra. El lector entra en la escena teniendo en mente la interacción de Gary Cooper y Dolores del Río con Marlene, a lo que se agrega la reacción que los protagonistas y el público tienen en la novela y la reacción que los lectores tienen con ellos. Creando estos múltiples niveles de representación, la abyección cobra aquí una nueva dimensión. Veamos el principio de la descripción:

Y Lucía imitaba a Marlene y alguien (un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir las de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser y no quien estaba determinado a ser) era Dolores del Río, Dolores del Río hace muchos años, con su figura de matrona acostumbrada a los toros y a los tiros y no a las sonrisas de una noche de verano, despertando los impulsos sucesivos de los veranos en un ruedo de polvo y arena donde le hubiera gustado escribir a Hemingway, eyacular a Henry Miller o viceversa, y las dos (o ella y él, como se prefiera) aparecían en escena entre los chiflidos del público exigiendo que Marlene desflorara a Dolores o que Dolores poseyera a Marlene mientras un fonógrafo viejo pasaba los compases de Lola-Lola y nadie de los aquí presentes recordará a Josef Von Sternberg (decía increíblemente por el micrófono Lucía) pero él llevó a Marlene a los Estados Unidos para que triunfara salvándola de las hogueras nazis y de pronto se quitaba la chaqueta del frac, con movimientos rítmicos y acompasados, la lanzaba lejos [...] (191-192).

La mención a Lola-Lola nos introduce simultáneamente a la canción de ese mismo nombre y al personaje principal de *El ángel azul*

protagonizado por Marlene Dietrich.¹ Ambas referencias nos conectan con lo abyecto, con lo que desnaturaliza las relaciones de género. Si bien Lola-Lola es un paradigma de la clásica mujer diabólica que destroza a los hombres, también es la que confronta a los mismos con su peor miedo: no poder controlar ni clasificar el mundo del que se quieren apropiar. Aquí Peri Rossi recoge varios hilos que se entrelazan en la cinematografía y la vida de Von Sternberg y de Marlene Dietrich. Entre ellos, la descentralización cultural de la República de Weimar, la desnaturalización del orden creado por el nazismo, y la importancia que el exilio y el anti-nacionalismo tuvieron en la vida y la obra de ambos.²

La identidad que se descentra en esta narrativa es primordialmente la de género. Peri Rossi utiliza escenas de dos películas para mostrarlo en una representación en el porno-show. En el caso de *Morocco* (1930), protagonizada por Marlene Dietrich y Gary Cooper, el tema de la extranjería de las mujeres (la mujer en medio del colonialismo de la Legión extranjera) es uno de los principales. La más famosa escena de esta película es la de su comienzo, donde aparece Marlene vistiendo un smoking y seduciendo simultáneamente a una mujer y a un hombre. En ella, como ya mencionamos, se rompe la relación entre el artista y el público, y no es claro quién está entreteniéndolo a quién. ¿Es el público el que entretiene a Marlene o es Marlene la que entretiene al público? La subversión de la pasividad de la mirada burguesa en el arte está bien presente en esta película, algo que también retoma Peri Rossi en su relación con el lector. En esta escena hay una multiperspectiva en las miradas que es interesante demarcar. Está la ambigüedad de la película en sí y la mirada del lector sobre ésta; al mismo tiempo, cómo las protagonistas del porno-show ven la película y cómo la representan y, lo que es más importante, para quién (¿les importan a ellas los espectador-

¹ Marlene Dietrich canta esta canción, «Ich bin die fesche Lola», en *El ángel azul*, para dejar en claro la sexualidad de su personaje. Ella es conocida por todos los hombres por su deseo de satisfacerlos sexualmente. En la letra hay doble juego entre la imagen de la pianola y la del sexo mecánico que ella practica.

² En el documental *Marlene*, dirigido por M. Schell, Dietrich afirma que nunca se ha sentido cómoda en un lugar y que toda su generación de artistas rechazaba la idea de la filiación a una ciudad específica. Ella insiste en que no sentían un lazo emocional con los lugares.

res?). La audiencia del porno-show también tiene una mirada propia sobre esto a la que se agrega la mirada del lector sobre la misma. En estas páginas se articulan y desarticulan identidades de manera simultánea, desde la ficción de una película que es real, hasta la fantasía de un porno-show que es ficción, aunque basado en una ficción real para el lector. Esta multiplicidad de los que miran y son mirados, junto con la tensión entre lo real y lo ficticio, refiere al mundo del exilio, y del desplazamiento, que es central en la novela.

En el texto de Peri Rossi, el público del porno-show pide que se cambie la escena. La fantasía del público está basada en la idea de desflorar y poseer. Pero estas imágenes no están asociadas a una pareja heterosexual, sino que son protagonizadas por una mujer y otra persona cuyo género es indefinido (y no importante). Marlene es la que desflora y es la que la audiencia desea que sea poseída por Dolores del Río en una inversión de las identidades de género que se presentan en la película. Así, la novela amplifica el espacio de transgresión de *Morocco*. Si en esta última se alteraba la idea de género a través de dos mujeres en roles masculinos y femeninos, en la novela la fantasía es romper con esta adscripción y hacer que la virgen femenina posea a ese objeto masculino y poderoso protagonizado por Marlene. La total eliminación de roles corrige de esta manera la mirada masculina de la película en la que la mujer atrae a hombres y mujeres, pero termina fatalmente seducida por un hombre. Aquí la fantasía es trascender la determinación corporal, corrigiendo a la película y realzando sus posibilidades transgresoras. Pero, al mismo tiempo, el deseo del público está determinado por la penetración mecánica de los cuerpos. Este deseo se relaciona con la otra película que Peri Rossi utiliza y que, como vamos a ver, se centra en la eliminación del falocentrismo que está detrás de la fantasía del público.

La ambigüedad de la identidad de los personajes en el show realza la posibilidad de construirse constantemente y sin límites. Además de la intertextualidad con Juan Goytisolo en las "señas de identidad," en la cita anterior aparece la referencia a Hemingway y su interés por los toros como metáfora pública de la masculinidad (además de que él era un gran amigo de Marlene Dietrich). En *Señas de identidad*, Goytisolo construye la identidad nacional española alrededor de las imágenes del hombre español. En *La nave de los locos* se produce la operación inversa: se destruye la idea de una identidad fija y estable y se desmantelan los

mecanismos que ubican la identidad masculina en el centro privilegiado del orden patriarcal. La identidad sexual sucumbe frente a la ambigüedad y aparece como un performance.³ Pero lo interesante es que es un performance basado en un deseo que no está adscrito al cuerpo. Este es un deseo que crea al cuerpo, que lo habita, y no al revés, como en las narrativas tradicionales. El cuerpo pasa a ser así el lugar de la experiencia y la experiencia se libera del cuerpo como lugar de límite. Así como el exilio nos separa del cuerpo de la patria, también nos separa de las determinaciones de nuestro propio cuerpo leído como un texto que define nuestra identidad.

Es en este escenario donde Equis encontrará la respuesta al acertijo. La desarticulación del lenguaje/cuerpo/narrativa que se da con el exilio puede ser en realidad una oportunidad para ser creativamente. Ya se nos había alertado, en el epígrafe de la descripción del sueño, sobre la calidad de la respuesta: “el asombro es que las revelaciones sean oscuras” (163). Equis y nosotros/as como lectores/as nos vamos preparando para la oscuridad de la respuesta. El acertijo es repetido como una letanía a lo largo del texto. Aun antes del porno-show se van vislumbrando los cambios en Equis. Consigue un trabajo como responsable de un autobús que traslada a mujeres embarazadas a abortar a Londres, y compara estos desplazamientos con los de las mujeres judías embarazadas que fueron utilizadas en la Alemania nazi para experimentos letales. Conoce a Lucía, que viaja a Londres a abortar, y a una prostituta vieja que ha sido apaleada. Recibe una carta de su amigo Morris que desde África describe las infibulaciones realizadas a niñas pequeñas. Las diferentes marginalidades van tomando cierta unidad:

Hospitales especiales para heridos de guerra. Hospitales militares para prisioneros políticos. Selvas apropiadas para arrojar opositores incómodos. Naves de locos. La nave, sustituida por el manicomio. Cárceles hediondas donde encerrar a los transgresores (176).

³ Usamos aquí la definición que realiza Judith Butler del género sexual como performance en su libro *Gender Trouble* (1990). Debemos aclarar que el uso de Butler puede ser discutible en el contexto de *La nave de los locos*. En esta novela se articula la posibilidad de un ser que no crea una identidad fija a la manera tradicional. La condición de extranjero crea un ser en perpetua transformación (por su constante referencialidad), y la identidad misma se extranjeriza, pero no necesariamente como un performance, sino como una nueva forma de ser.

Durante esta parte de la novela, Equis va perdiendo sus propios rastros de virilidad. Por un lado, deja de tener erecciones. En sus viajes con las mujeres que abortan a Londres entra con ellas “a la parte de la ciudad sin árboles como hombres sin falo” (176). A través de su impotencia sexual, Equis ha dejado de actuar/ser (*perform* en términos de Butler y en términos médicos y metafóricos) como hombre. En el acto de subversión más completo, hasta la masculinidad se extranjeriza, es decir que deja de ser una condición natural para pasar a ser una elección. Ser hombre deja de ser habitar el cuerpo de lo masculino. En esta masculinidad exiliada hay, entonces, posibilidad de crearse.

El tratamiento de lo masculino en esta novela también sigue de cerca la sensibilidad de los expresionistas. Ellos también, particularmente los escritores, estaban preocupados por el significado de la virilidad. Hermann Broch, por ejemplo, describe en *Los inocentes* cómo uno de los protagonistas, llamado A., se da cuenta de repente de que “cuando las dimensiones del ser se disuelven para un hombre, ese hombre no será nunca más capaz de acostarse con una mujer” (1950: 197). Pero si bien Peri Rossi recoge la tensión de género que está presente en las películas de Von Sternberg y en la literatura del periodo, ella lo resuelve de una manera muy diferente. La disolución de lo masculino es aquí algo mucho menos conflictivo y destructivo, algo que es parte de la solución del enigma que se plantea.

Equis, en su condición de extranjero, rompe todos esos tejidos que lo conformaban y de esto resulta una nueva forma de ser. Su relación con su cuerpo es diferente, el sentido de su cuerpo es diferente. Esto lo distancia de los espectadores del porno-show que “tienen un músculo reflejo entre las piernas” (190), porque no tienen la experiencia de la extranjería. Su cuerpo ya no determina su deseo, no lo contiene, y se convierte en el vehículo de su expresión. Lo indefinido es lo que le abre las puertas para solucionar el enigma, y eso viene después de ver a Lucía, ese cuerpo que había deseado como mujer, convertido en un hermoso efebo que lo miraba.

Lucía, quien hace el papel de Dolores del Río en el show, accede al escenario como resultado de su transformación en un sujeto andrógino. Siguiendo a Von Sternberg, Peri Rossi pone en el escenario, y en la ambigüedad, el espacio de la autenticidad. Ella lo mira a él, ahora como un efebo, y esa mirada es la que produce la transformación. Al igual que la mirada de Lola-Lola, la de Lucía transforma y destruye jerar-

quías. En este juego de identidades, Equis “se sintió subyugado por la ambigüedad” (195), y entiende la ambigüedad no como una distorsión del cómo ser, sino como una posibilidad de ser. Si antes se había afirmado que no se era extranjero, negándose la naturalización de esta concepción, aquí se muestra que la solución puede venir de aceptar que, de todos modos, se es algo. Aceptar la ambigüedad de lo abyecto y no confrontarse con ella le permite encontrar la respuesta:

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 (195).

Se ha leído la respuesta que obtiene Equis al acertijo del sueño —la virilidad— como una manera de restablecer la armonía ansiada. En realidad, la respuesta desconstruye el deseo de encontrar la armonía que, como todo intento totalizador, tiene orígenes patriarcales y autoritarios. Cuando Equis puede inscribir la respuesta en el sueño, el rey se desmorona:

“¡Su virilidad!”, grita Equis, y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir (197).

Lo que se desmorona en esta escena final es todo intento de síntesis y dicotómico que se construya con base en binarismos. Lo que se propone es una realidad múltiple que incluya en lugar de excluir. Peri Rossi pareciera proponer una realidad que simplemente es. Y es lo que sea, lo que se pueda crear, lo que se pueda desear. Aquí ya no hay elementos que ayuden a codificar diferencias, lo extranjero es la realidad de la patria, del cuerpo, del deseo y de la fantasía. No hay contención, no hay pertenencias. Si este tipo de identidad es virtualmente imposible en la realidad, es factible en el arte y en la literatura como ejercicios de creación. De la misma manera, es posible en un mundo en el que los sujetos se consideren a sí mismos objetos/sujetos de arte.

La otra película que se menciona en la novela es también muy importante en este contexto de destruir las identidades desde el lugar de la abyección. *La semilla del diablo* fue dirigida por Donald Cammell en 1977 y protagonizada por Julie Christie. Basada en una novela de ciencia ficción escrita por Dean Kootz, muestra a una súper computadora llamada Proteus IV que, ante el temor a ser destruida, viola a la esposa

de su creador para poder impregnarla y así reproducirse. El resultado de la violación es un bebé nacido después de 28 días de gestación y cuyo sexo e identidad son inciertos.⁴

En la novela, Equis aparece observando con placer la escena en la que Julie Christie es violada en la pantalla por un falo mecánico y no sabe si salvarla o ceder a la complacencia de lo que sabe que ocurrirá. Esta ambigüedad puede ser interpretada de varias formas, porque la película misma abre varias posibilidades. La unión de la computadora y la mujer provocan horror en el hombre, ya que ésta le disputa sus dos símbolos de poder, lo que lo hace "hombre". La razón primero y la sexualidad después. Además, en la película se propone un mundo en el que se destruyen las categorías de lo que es humano. El hombre de razón ya no es el que está en control (de hecho, Proteus rehúsa hacer tareas que considera moralmente equivocadas, como la destrucción del medio ambiente), sino una máquina que ha logrado desplazarlo. Lo más amenazante es que el bebé resultante de la violación no es una computadora, sino un humano que reemplazará a la computadora, como le anuncia Proteus a la madre de su criatura. Es decir, que este híbrido es un humano que no se origina del hombre, sino de una máquina y una mujer.

La creación de una humanidad de la cual el hombre está ausente y excluido, pero donde las mujeres siguen siendo víctimas de violencia y sus prerrogativas siguen siendo las reproductivas, son las posibles consecuencias de la sociedad propuesta por la película. Lo que le permite a la computadora asegurarse su reproducción es la dominación del vientre que impregna a través de su falo mecánico. La unión del mismo con su razón es lo que le permite desplazar a su creador y violar a su esposa para asegurarse su continuidad. Pero la derrota del hombre no es necesariamente la solución de los problemas de la mujer, y por esto la narra-

⁴ Es importante resaltar que en la película se introducen importantes cambios con respecto a la novela. En esta última hay un tratamiento perverso en las escenas de la violación que incluyen la descripción de los orgasmos de la víctima y la activa sexualización de la máquina en su rol masculino. La película elimina esto y presenta la escena de una manera mucho más compleja, hay una ambigüedad con respecto a la relación de la máquina y la mujer como figuras marginales en el mundo de los hombres.

tiva de la película se mezcla con la de la novela para desentramar el verdadero problema.

Desestructurar el poder del hombre sin desestructurar el del falo es un proyecto incompleto para Peri Rossi. No es, así, casual que en la novela se compare a la súper computadora, que promete un nuevo mundo organizado alrededor de una ética diferente, con las dictaduras. Ellas no tienen una cara, un cuerpo, son como esas máquinas que reproducen el orden que violenta, que se perpetúa a cualquier costo. La unión entre la racionalidad pura de la máquina y la humanidad biológica representada en el cuerpo de la mujer es común a los discursos de las dictaduras militares. Ellas siempre unen la dureza del sistema de represión, expresión de una lógica superior, con la imagen de una mujer cálida, madre y esposa, que mantiene el equilibrio perfecto entre lo masculino y lo femenino.

Si las películas de Marlene sirven para liberar el deseo del cuerpo que lo limita, *La semilla del diablo* sirve para liberar la virilidad del cuerpo del hombre, o al hombre de la virilidad. Ese poder, como en la película, puede ser ejercido por una máquina; o como, en América Latina, por un sistema político que se perpetúa a través de la violencia y de la violación. Julie Christie, perseguida y mirada constantemente por las cámaras que son omniscientes en su casa, controlada por la tecnología, nos recuerda esa mirada perpetua de la dictadura sobre los cuerpos que quiere controlar. Liberar al hombre y a la mujer del peso de una virilidad opresiva y sostenida con base en la exclusión y la violencia es lo que está detrás del uso de esta película en la novela. Una identidad basada en la posesión del falo es siempre una identidad que se centra en la exclusión de los que no pueden/ deben/ quieren/necesitan poseerlo. Un deseo que trasciende el cuerpo y una nacionalidad no adscrita a la patria aparecen en los usos de las narrativas cinematográficas.

La identidad construida desde los márgenes es lo que parece proponerse en la novela y desde los márgenes no podemos definir finales, por lo que no hay en esta novela una conclusión que revele un plan, un mapa, o una definición. Peri Rossi desafía la idea del viaje/resolución/héroe. Ella plantea ese viaje de la nave de los locos donde éstos no estaban en búsqueda de nada y les daba lo mismo el lugar adonde llegaran. Es la quimera de dispersar la pesadilla que desde uno de los epígrafes inaugura la novela y da lugar en la escritura —y en la praxis— al sueño posible.

Bibliografía

- Broch, Hermann, 1950, *The Guiltless*, Little, Brown and Company, Boston.
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York.
- Butler, Judith, 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York.
- Corbatta, Jorgelina, 1994, "Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 67, núm. 1, pp. 167-183.
- Demon Seed*, dir. Donald Cammel, Warner Home Video, 1994.
- Feal, Rosemary Geisdofer, 1997, "Queer Theory, Sexuality, and Women's Writing from Latin America: The Example of Cristina Peri Rossi", en *Intertexts* vol. 1, núm. 1, pp. 51-61.
- Koontz, Dean, 1998, *Koontz III: Whispers, Watchers, Demon Seed*, Berkeley Publishing Group.
- Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, París.
- Marlene*, dir. Maximilian Schell, Image Entertainment, 1999.
- Migdal, Alicia, 1989, "Mujeres: del confort a la intemperie", en *Nuevo Texto Crítico*, vol. 2, núm. 4, pp. 213-221.
- Mora, Gabriela, 1988, "Peri Rossi: *La nave de los locos* y la búsqueda de la armonía", en *Nuevo Texto Crítico* vol. 1, núm. 2, pp. 343-352.
- Morocco*, dir. Josef von Sternberg, Universal Video, 1993.
- Olivera-Williams, María Rosa, 1986, "*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi.", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 11, núm. 23, pp. 81-89.
- Peri Rossi, Cristina, 1984, *La nave de los locos*, Seix Barral, Barcelona.
- Quintana, Isabel, 2001, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Roffé, Reina, 2000, "Una entrevista a Cristina Peri Rossi", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 190, pp. 49-62.
- Rowinsky, Mercedes, 2001-2002, "Palabras sin aduanas: el escritor y el exilio", en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 36, núms. 1-2, pp. 167-178.
- San Román, Gustavo, 1993-1994, "Sexual Politics in Cristina Peri Rossi", en *Journal of Hispanic Research*, núm. 2, pp. 393-406.
- The Blue Angel*, dir. Josef von Sternberg, Kino Video, 2001.