

La subversión de la identidad en
***El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi**
Subversion of identity in *Love is a tough drug* by Cristina Peri Rossi

Cristina Álvarez
Universidad de Concepción, Chile
e-mail: elenaalvarez0@gmail.com

Resumen

La novela *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi, y otras de la misma autora, tratan la problemática de la identidad de género con maestría. En las siguientes páginas revisaremos esta novela a la luz de los postulados que Judith Butler hace en su ensayo *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

Javier y Nora, los protagonistas de esta historia, transitan incómodos por las concepciones arraigadas en la cultura que se les atribuyen a hombres y mujeres. Para Javier será el deseo lo que lo llevará a los límites de su configuración como sujeto-hombre. Nora, el objeto de deseo de Javier, se mueve con desparpajo impulsada por el arbitrio de sus desordenadas pasiones. A medida que avanza el relato se introducen fisuras en ambos, fisuras que van desdibujando los límites de su identidad.

Palabras Clave: Peri Rossi, Género, Performatividad, Butler.

Summary

The novel *El amor es una droga dura* by Cristina Rossi and others from the same author, deals with problems of gender identity with mastery. In the following pages we are going to check this novel on the basis of the postulates that Judith Butler does on her essay *El género en disputa. The feminism and the subvertivity of the identity*.

Javier and Nora, the protagonists of this story transit uncomfortably through the rooted conceptions in the culture which is attributed to men and women. To Javier, it will be the desire which will lead him to the limits

of his configuration as a male-subject. Nora, as the object of Javier's desire, moves petulantly, arbitrarily impelled by her muddled passions. On the course of the story, fissures are introduced on both characters, fissures that slowly vanish the limits of her identity.

Key Words: Peri Rossi, Gender, Performativity, Butler.

En las novelas de Cristina Peri Rossi hay algo inquietante. Algo que escapa a la norma, huellas de una disonancia habitan sus páginas. Sus personajes, de intensas pasiones, recorren la ruta de sus deseos oscuros, brillantes, profundos, desordenados e hirsutos con intensa docilidad, desprovistos de toda resistencia. En este juego se van rompiendo los esquemas conocidos y recalitrantes, se soslaya la *normapatía* y se devela una esencia verdadera ajena a lo señalado como normal y aceptable: he ahí la disonancia.

Tres novelas son paradigmáticas en este sentido: *La nave de los locos* (1984), *Solitario de Amor* (1988) y *El Amor es una droga dura* (1999). Será esta última novela la que dará las bases del siguiente análisis.

El amor es una droga dura es una novela que relata la historia de Javier, un fotógrafo exitoso y reconocido, soltero empedernido, mujeriego y vividor, un sibarita que ancla el goce de la vida en los excesos. A sus cuarenta y ocho años, dichos excesos le pasan la cuenta y decide retirarse arrepentido en busca de redención. Para ello la vida natural y saludable que le propicia una casa en las afueras de la ciudad y una mujer comprensiva y amable (en el estricto sentido de la palabra) será el camino hacia la estabilidad. Pero sus intenciones se ven truncadas por la súbita aparición de la más atractiva y joven mujer, Nora, una modelo que busca un espacio en el mundo del éxito mundano, cuya belleza torturante y enigmática personalidad remueven y socavan la pretendida estabilidad de Javier. A partir del primer encuentro Javier verá trastocada toda su personalidad, haciendo del antiguo, Javier, seguro y vanidoso, un fantasma, una ilusión, hasta el límite de no reconocerse. Se desata la pasión violenta, el deseo apremiante, la necesidad, la búsqueda, la espera... todo acicateado por la no correspondencia de Nora.

El trabajo de análisis de la novela de Cristina Peri Rossi se anclará en

los postulados que Judith Butler hace en la obra *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, más específicamente en el concepto de performatividad. La obra de Butler se considera fundadora de la llamada teoría *queer* y obra principal de los estudios de género actuales.

El punto de entrada al tema en cuestión ya se ve en una primera lectura de la novela donde se aprecia incomodidad, falta de resolución, conflictos, ataduras de los personajes. La marca constante de los sujetos protagonistas es la incertidumbre, la incomunicación, la angustia, la necesidad de evasión, la soledad. Todo esto en un marco donde la ciudad moderna y sus vicios se muestran como selva devoradora, vertiginosa, abrumante, sin calidez, sin armonía. En *El amor es una droga dura* se describe cómo se establecen las relaciones entre los ciudadanos:

A pesar de la aparente sofisticación de las sociedades ricas, él consideraba que eran más salvajes que las llamadas primitivas. En las sociedades primitivas, la escasez obligaba, a menudo, a cierto espíritu de solidaridad y colaboración. Pero en las sociedades de la abundancia, en cambio, había que acotar el territorio, vallarlo, custodiarlo, eliminar a los rivales, enfrentarse a los enemigos, cerrar el paso a machos jóvenes dispuestos a derrocar a los jefes y competir duramente por las hembras. En las sociedades de la abundancia, descansar equivalía a ser vencido. Había que estar siempre atento, alerta, no se podía confiar en nadie y era necesario superar a los rivales en todas las ocasiones (Peri Rossi 10).

Hay una preeminencia de antivalores tanto en la ciudad, como recién establecimos, como en las características principales de los protagonistas. Nora, cuyas actitudes y comportamientos se muestran como resultado de una vida difícil y solitaria, de lo cruel del medio y lo superfluo de las relaciones personales. Ella es producto de un ambiente poco acogedor y al ver en el cuerpo de la mujer un destino, se debate entre el amor y el odio a sí misma, el "binomio histórico" como sentencia Francisco, psicólogo amigo de Javier. Su cuerpo es un vehículo para conseguir sus deseos, pero también es una odiosa trampa en tanto la belleza del mismo es pasajera y en tanto se presenta a los demás como pura imagen, puro significante sin contenido. Este destino, tal como lo llama ella, es el generador de algunas de sus ca-

racterísticas psicológicas que nos permiten afirmar que estamos en presencia de personajes con valores negativos o más bien antivalores. Nora es fría, desapegada, pragmática, utilitarista, caprichosa, inestable, indolente, solitaria, no muestra empatía ni consideración.

En cuanto a Javier, tenemos que pasar por dos marcados estadios cuyo proceso entre uno y otro está marcado por la presencia de Gema en su vida. En un primer momento de la obra su vida es licenciosa, complaciente, la concupiscencia y el hedonismo son sus “marcas de fábrica”, excesos propiciados por el éxito en un medio exigente y elitista, lo que lo hace ser un tipo seguro de sí, arrogante y despreocupado, un frívolo. Será la temida cercanía con la muerte la que le indique que es hora de dar un paso al costado. Será este retiro pasajero y casi una ilusión, un descanso del torbellino que era su vida. Rápidamente este estado, que no es más que una transición, se verá olvidado y desechado por la aparición de Nora. Con la remoción que trae lo que él llama amor aparecerá este segundo Javier: obsesivo, celoso, inseguro, melodramático, dependiente, anulado, egoísta e indolente y desapasionado para todo lo que no tenga que ver con Nora.

Pero si alguien pudiese pensar que lo descrito anteriormente no son más que estados, sentimientos que afloran en determinadas circunstancias, un asunto de pasión y los inherentes excesos atribuibles a ella, y no que estamos frente a valores negativos, estableceremos como punto indiscutible del marco negativo de la novela la situación de anulación del personaje enamorado, el objeto de deseo (Nora) ocupa todo el espacio, dicta, manda y ordena, se deja llevar por los caprichos y la indolencia, se acerca y huye en la medida de sus ganas, dejando al deseante (Javier) sumido en la angustia de la dolorosa y larga espera. Esto se mantiene como una constante estableciendo el carácter asimétrico, jerárquico de la relación entre ambos.

La novela está plagada de lugares comunes en cuanto a la forma tradicionales que la cultura ha impuesto al ser mujer y al ser hombre en nuestras sociedades. Los estereotipos son evidentes: el cincuentón irresistible y soltero, seductor, exitoso, cuyas fuentes de placer son las mujeres y el trabajo. La modelo bella y joven, salida de los suburbios y con una historia de abandono y tristeza a cuestas, consumidora habitual de drogas lícitas y no lícitas, independiente y autovalente. Peri Rossi retrata en variados pasajes de la novela no solo las características estereotipadas de los personajes principales, sino que también a través de la voz del narrador omnisciente se dejan oír

los ecos de una sociedad que tiene arraigada una tipología completamente delimitada para hombres y mujeres. En las citas siguientes algunos paradigmáticos pasajes de la novela en relación a los estereotipos y su funesta carga de supuestos y especulaciones respecto a las formas de comportamiento de los sujetos. El ideario masculino es el clásico:

Verdaderamente, él no era un experto en el tema. Sus relaciones –hasta las más apasionadas– habían sido muy independientes para él, aunque a veces no lo fueran para sus amantes [...]. Sabía perfectamente que quería que Nora sintiera por él: dependencia, fascinación, deseo (Peri Rossi 44).

Durante un tiempo, su testosterona había estado apaciguada, como adormecida, pero ahora bullía en sus testículos, le inundaba la sangre. Los impulsos de la testosterona eran muy difíciles de dominar. Por eso, la sexualidad de los hombres y de las mujeres era tan diferente. ¿Cómo sería tener estrógenos, en lugar de testosterona? (*Ibid.* 67).

–¿Dónde tienes colocado el narcisismo, querido? –preguntó ella, interesada.

–Si fuera mujer –respondió Javier–, lo tendría posiblemente en el cuerpo. Como soy un hombre, lo tengo en la profesión (*Ibid.* 102).

Francisco empezó a sentirse inmensamente importante, halagado, porque Nora le hacía preguntas. Como todos los hombres, tenía un dios pequeñito en su interior, al que había que alimentar, sostener, elevar, cuidar, y en lo posible, mantener erecto. «Me está colocando en el lugar del saber», reflexionó, «que es el lugar del poder. Y eso me llena de vanidad, de goce (*Ibid.* 245).

Si a lo masculino se le atribuye la fuerza, la racionalidad y el intelecto, la tríada para lo femenino sería la contrapartida negativa débil, emocional y la belleza como máximo atributo al que se puede aspirar:

[...] era una romántica. Ya no quedaban mujeres así, la vida

moderna lo impedía. Una mujer independiente, que pretendiera tener una profesión, vivir sola y elegir su destino no podía permitirse el lujo de ser romántica («para ser romántica», pensó Javier, «hay que ser o muy rica o muy pobre. La enorme franja de mujeres de la clase media no tenían esa posibilidad») (Peri Rossi 1999: 34).

– La gente es muy tonta –replicó Nora–. Le da demasiada importancia a la belleza física.

Acabáramos. ¿Qué buscaba ella? ¿Admiración intelectual? Pero alguien que busca admiración intelectual no se vestía de esa manera tan insinuante, ni explotaba tan a fondo sus atributos físicos (*Ibid.* 45).

– ¿Qué dices?– («No ha entendido nada. Es un poco tonta»); comentó la voz interior de Javier. «Pero ¿te importa que sea un poco tonta? Verdaderamente, no», respondió de manera autónoma (*Ibid.* 138).

La presencia de estos discursos en la obra de Peri Rossi tienen una función doble: en primer lugar, tienen un sentido crítico del mismo discurso al que hace referencia y en segundo lugar, tienen la función de ser el estado basal sobre los que entran en el juego las subversiones, a través de pequeñas disonancias que van resaltando la improcedencia de juicios y conductas, como los vistos en los ejemplos, logrando restarles vigor. Por lo demás, los ejemplos vistos de la novela *El amor es una droga dura* han sido sacados de un determinado contexto en relación a la progresión de los hechos de la narración, si los leemos en la trama en el cual se emiten, veremos que, en muchas ocasiones, pierden fuerza por que se vuelven paradójicos, inconsistentes y refutados por las mismas acciones de los personajes.

De alguna manera, podría establecerse que la mayoría de los juicios, tanto de los ejemplos como otros aparecidos en el texto, son parte del discurso colectivo del que no pueden desprenderse los personajes. Es todo un ideario femenino y masculino que los precede, que está como un dispositivo fijo de acción y reacción operando más allá de sus voluntades y más allá de lo que tengan conciencia.

Ahora revisaremos aquellas escenas que en forma lenta y a veces muy natural van dando vida a la subversión de las identidades genéricas. La primera y más evidente subversión que se manifiesta en el texto es una especie de cambio de roles (considerándolo en el marco de los patrones establecidos por la cultura patriarcal hegemónica), entre las características atribuidas a hombres y mujeres. Esto último en relación a como se desenvuelven frente a las relaciones de pareja y el amor. Javier se vuelve obsesivo, dependiente e inseguro. Su vida empieza a girar y tener sentido sólo en relación a Nora. Su presencia lo deja anulado como se lee en el siguiente fragmento que relata el primer encuentro de ambos:

Esa indiferencia fue súbitamente sacudida por esta visión. Más violenta, si cabe, por lo inesperada. De pronto, se sintió frágil, deslumbrado, inexperto, incapaz, sobrepasado por la emoción. No era un individuo fácilmente emotivo [...]. Se sentía subyugado. La mujer –era una mujer joven, mucho más joven que él– lo atraía como un imán. Un poderoso imán colocado por azar en su camino, pero cuya fuerza era irresistible. De todos modos, para disimular su turbación desvió la mirada, pero enseguida comprendió que se trataba de una maniobra inútil: el rostro y el cuerpo de esa mujer, fuera quien fuera, habían quedado fijada en su retina como en un trozo de celuloide: otra vez su mirada, esa mirada que fijaba las imágenes como el ojo de un Dios todopoderoso había atrapado un fragmento de realidad, pero había quedado prisionero, encerrado en su propia trampa. Se sintió en peligro (22-23).

La imagen que acabamos de citar será una idea recurrente de Javier. En ella se muestra simbólicamente toda la subyugación de la que es capaz frente a Nora, al punto que en forma voluntaria se somete al ritual de sacrificio en manos de una Nora que se vuelve victimaria y sádica (todo esto en el plano simbólico). Son muchos los pasajes de la novela en que la imagen masculina, representada por Javier, se vuelve “femenina”, recordemos, por ejemplo, su ansiosa espera en el hotel, su inseguridad incluso en las vestimentas que usará para los encuentros con ella, los momentos en que se siente sobrepasado por la emoción, anulado por su presencia, pequeño, frágil y desconcertado. En ocasiones se vuelve torpe y lenguaraz. Todo esto muy

lejos de la imagen del galán seguro de sí, resuelto, dominante y poderoso. Si en él se produce un cruce de las características atribuidas a hombres y a mujeres, en Nora es mucho más evidente aún su masculinización. Observemos algunos ejemplos:

– ¿Casarme? –repitió ella, muy asombrada–. Qué locura –agregó–. He tenido varias relaciones, pero nunca se me ocurriría casarme, detesto los compromisos emocionales (41).

– Oh –dijo–, yo nunca he conseguido ser fiel durante tanto tiempo.

Él se sintió molesto.

[...]

– Me gusta ser independiente, pero nadie está dispuesta a respetar mi independencia –dijo Nora (43).

– No me gustan las efusiones sentimentales –protestó–. ¿Cómo es que puedes querer a alguien a quien apenas conoces?

[...]

– No soy muy sentimental (62).

No me gusta mucho que me quieran –agregó.

Javier quedó perplejo.

– ¿Qué quieres decir?

– Uff –se quejó Nora–. Ser querida es mucha responsabilidad. Tienes que estar cuidando todo el tiempo lo que dices, cómo te mueves, qué haces, qué dejas de hacer... Pierdes libertad. A mí me gusta vivir a mi aire. Si alguien te quiere, lo puedes herir en cualquier momento, sin pensar (113).

Nora, en estos ejemplos y otros, se muestra una mujer resuelta, independiente, con ideas claras, desprovista de excesos emocionales, práctica. No pretende ser el deseo de nadie más que de ella misma y no tiene prejuicios frente a las diversas formas de relación con mujeres y hombres, siempre y cuando no entre en juego su libertad. Las relaciones amorosas se funda-

mentan para ella en el placer, todo inconveniente será respondido con una huida inmediata.

La representación de la relación jerárquica entre hombres y mujeres, donde ella es la que se encuentra en la posición de poder, se repite en la novela *Solitario de Amor*, donde él es vulnerable y pasivo y ella fuerte y activa.

En lo anteriormente expuesto tenemos la primera subversión que establece Cristina Peri Rossi a través del mecanismo de la inversión. Si el género es lo culturalmente construido vemos que llevando la diferenciación de género y sexo al límite, no hay una relación lógica entre ambos, por tanto, la serie de características atribuidas al concepto «hombre» no tienen por qué estar necesariamente manifestadas en un cuerpo cuyo sexo es el masculino. Así mismo, la serie de atributos que se asumen como inherentes a la “mujer” no estarán únicamente expresados en un cuerpo femenino. Como expone Judith Butler:

La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una revelación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer femenino tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler 54-55).

La “tecnología del género” (concepto tomado de la “tecnología de los sexos” de Michel Foucault), fundamentada en la lógica binaria, ha pretendido la anulación de la pluralidad, marginando todo aquello que no se enmarque en una opción u otra, hombre o mujer con todo un aparato de condiciones que lo definen como tal y excluyendo cualquier tipo de diversidad, pues está solo desestabiliza un sistema que sirve al poder, poder que se apropia de los cuerpos homogeneizándolos, generando un absurdo maniqueísmo. El sexo es fáctico, hasta antes de los avances científicos también era inmutable, pero hoy las tecnologías médicas permiten incluso un cambio de sexo ampliando aún más el abanico de posibilidades. El género (naturalizado, pero no natural), en cambio, es adquirido, se aprende y se enseña. «el género es la cons-

trucción cultural variable del sexo: las múltiples vías abiertas de significado cultural originadas por un cuerpo sexuado» (225).

Las novelas de Peri Rossi desenmascaran la cínica idea de que solo existen dos posibilidades bien definidas, y en un cruce de características usualmente atribuidas a cada uno en particular, en personajes que ostentan comportamientos y personalidades que difieren del canon, muestra las múltiples posibilidades de ser en sí y para sí.

La política de normalización de la identidad sexual se ve transgredida, instalando otro espacio de enunciación, otro(s) discurso(s) posible(s), pues los binomios sobre los que se instala y reafirma la jerarquía de los géneros pierden vigor y fuerza de ley, se desestabilizan dando paso a múltiples posibilidades discursivas y fácticas que se asientan sobre las bases de la libertad, la independencia, la autonomía y la autodenominación.

Aquellas diferencias de género que se manifiestan en el discurso patriarcal estableciéndolas como preexistentes al individuo y la cultura, naturalizándolas y así haciéndolas inmunes a cualquier crítica, se ven socavadas por estas pequeñas, pero significativas diversidades que abre el lenguaje literario de Cristina Peri Rossi a través de sus personajes. El orden simbólico paterno instaurado como origen, fuente y naturaleza del espacio discursivo tiene su contrapartida en el lenguaje del campo ficcional, fundando así un espacio cultural subversivo donde el orden mencionado pierda eficacia y validez.

El lenguaje tiene la particularidad de delimitar, recortar, hacer visible e invisible según el discurso y su emisor, la realidad. «El lenguaje acepta y cambia su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se transforman en prácticas afianzadas y, con el tiempo, en instituciones» (Butler 233).

La interpelación ideológica sirve a Butler para establecer los mecanismos de formación de la identidad sexual de los sujetos. La interpelación es la forma por la cual los dispositivos de poder actúan sobre los cuerpos de los individuos para instalarlos en su estructura de poder. Así el sujeto es conminado a instalarse en un espacio asignado y a aprehender determinadas conductas y prácticas con específicos significados sociales.

Butler propone una lectura del sexo como una consecuencia de la naturalización de la estructura social del género, construido sobre la base de la preexistencia del modelo, de su anterioridad al sujeto mismo. Aquí entra en juego la característica performativa del género: el género se “actúa” y es la

iteración compulsiva del modelo la que otorga el efecto, la ilusión de natural. Otras *performances*, ancladas en la pluralidad y diversidades posibles desestabilizarán el discurso falogocéntrico patriarcal de raíz exclusivamente heterosexual generando tantas formas posibles como individuos hay, hasta hacer insostenible y absurdo el modelo impuesto. En este sentido Butler señala:

Cuando la desarticulación y la desagregación del campo de cuerpos alteran la ficción reguladora de la coherencia heterosexual, parece que el modelo expresivo pierde su fuerza descriptiva.

[...]

Actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indica que si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control frontal del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la “integridad” del sujeto. En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva (266-267).

La novela de Peri Rossi presenta de manera excepcional pequeños rasgos de la personalidad, ciertas conductas en los personajes, situaciones y enunciaciones discursivas que van articulando un universo de nuevas posi-

bilidades de ser hombre y mujer, sin toda la serie de características, atributos y funciones que no solo se le atribuyen, sino que también se le exigen para ser aceptado y reconocido como un individuo con una identidad definida. Estas subversiones operan bajo la misma lógica de funcionamiento que la violencia simbólica presente en el discurso y otros espacios socioculturales. Esta violencia simbólica está en el ambiente y su eficacia y poder de penetración en el inconsciente colectivo es tal, que las más de las veces cuenta con la complicidad inconsciente de todos los individuos, pues al no ejercer fuerza se instala como algo natural y preexistente.

En la novela analizada hay elementos concretos que se pueden asociar al concepto de performatividad (en el sentido de ser una actuación). Pero veamos en primer lugar en qué sentido el género es un acto. A dicha pregunta Butler sentencia:

Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y esta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación (273).

Entonces, siguiendo a Butler, si los atributos de género no son expresión de algo esencial sino performativos «no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora» (275). Ficción que se impone como modelo único y global, anulando las diferencias que existen entre culturas, sociedades e individuos, estableciendo una especie de imperialismo del género.

Por un lado, la tarea que propone Butler consiste en identificar los mecanismos por los cuales la repetición posibilita determinadas construcciones. Identificarlas y reconocerlas como actuaciones será la clave para refutarlas. Por otro lado, nuevos actos, que difieren de la relación binaria jerárquica, irán palideciendo el discurso falocéntrico, pues la nueva performance constituye en sí una crítica rupturista al modelo canónico. Esto que hemos llamado “nuevos actos”, entendiéndose estos como aquellas disonancias con lo establecido por constituir lo innombrable, lo inenarrable y lo inhabitable surgen con naturalidad en la novela *El amor es una droga*

dura. Javier se masturba frente a las fotos de Nora y no tiene reparos en hacérselo saber. Nora expresa sin temor: «También me he acostado con algunas mujeres –informó–. Pero no ha sido diferente que con los hombres» (Peri Rossi 113). Hay una imagen particularmente decidora en este sentido y es aquella en que Andrea y Nora tienen juegos sexuales frente a Javier, las “hermanas incestuosas”, lo que a él le provoca profundo placer.

En la misma escena del libro Javier y Nora mantienen relaciones sexuales frente a Andrea, cosa que solo rescata el lector por una frase, marcando con ello la poca relevancia del evento. Con ello se rompe la escena típica de la relación sexual: hombre y mujer es espacio privado y cerrado, en completa intimidad. Aquí la presencia de un tercero no incomoda ni perturba y la forma de la narración acentúa la naturalidad de dicho acto.

Javier tiene conciencia de la constante actuación de Nora. Su vida se desenvuelve en diversos escenarios en que siempre es la actriz dispuesta a representar con magnificencia el rol que ella estime. Los siguientes ejemplos en que Nora pasa de la elegancia a la vulgaridad, de la elegante sofisticación a la proyección de fragilidad e ingenuidad, grafican lo señalado:

[...] le pareció extraordinariamente atractiva, y, por otra parte, algo tímida, aunque supuso, de inmediato, que podía ser audaz, fuerte, desafiante. Depende del papel que quisiera interpretar o de los deseos que quisiera despertar (24-25).

Cuando la vio aparecer, sufrió un estremecimiento. Había cambiado completamente de apariencia, a tal punto que le costó reconocerla. («¿Y ahora, quién es?») se preguntó desconcertado.) Llevaba una minifalda amarilla, extremadamente corta, que Javier no dudó en calificar de completamente vulgar, debajo unas medias negras con rombos y una blusa blanca, escotada, con finos tirantes. Además, mascaba chicle. Instintivamente Javier se puso de pie, para saludarla, aunque estaba turbado, desagradablemente turbado.

[...] No alcanzaba a comprender por qué se había vestido de esa manera, pero sospechó que había varias Noras, y él no estaba seguro de amarlas a todas (56).

Sin embargo, tenía una duda: ¿a cuál de las Noras posibles iba a destinar los regalos? Porque había una Nora algo infantil, que mascaba chicle y usaba llamativas minifaldas; había otra Nora mujer, elegante, seductora, suficiente y entera, a la que nada parecía faltarle; había una Nora adolescente, algo mimosa y tierna, que buscaba protección, y seguramente, pensó Javier, había algunas otras Noras que él no conocía. Decidió que lo mejor era comprar diversos regalos, para que las distintas Noras tuvieran el suyo (118).

Las constantes diferentes actuaciones de Nora perturban a Javier. Ella no quiere ser el deseo de él ni de nadie, por tanto a veces ella «se apartaba del guión de su imaginación» (*Ibid.* 119). Pero hay un papel que a él lo fascina por sobre todos los otros: Nora vestida de hombre. La indumentaria de corte masculino que encuentra en su clóset lo conmociona, le maravilla la idea de verla «como una deliciosa andrógina» (194). Cuando ello ocurre su aspecto le resulta deliciosamente ambiguo, pues «vestida de hombre, Nora adquiría un aire seguro, juguetón, levemente sádico, que la hacía irresistible» (217).

Cuando el deseo de él se ve consumado entra en un estado de fascinación, poseído por la imagen que le resulta casi tortuosa de ver a Nora con esmoquin. El travestismo que se manifiesta en esta imagen es de crucial importancia para el tema que estamos abordando. Los cuerpos travestidos son siempre marginados y excluidos, negados y silenciados. Si esto ocurre es precisamente por qué son cuerpos cargados de significación y representación. Su sola presencia cuestiona la heteronormalidad imperante, hace tambalear la lógica binaria de los géneros.

Es por ello que estos cuerpos se mueven entre lo indecible y lo ostentoso, el silencio y el escándalo, pues son capaces de corromper y resquebrajar un sistema que insiste en normalizar. Quizás por eso generan tal impacto y el silencio se cierne sobre ellos, pues no hay un discurso que los ampare, los cobije y les permita la autodefinition. Son el rostro descubierto del cruce total, de la ambigüedad llevada al límite. Para Javier «una mujer vestida de varón: (es) el deseo doble, ambiguo, múltiple» (224). Con esto se subvierte la sobrevalorada heterosexualidad, lo andrógino, lo inclasificable, lo indefinido, hombre y mujer en un mismo cuerpo, aumentando el placer.

El gran aporte de la novelista uruguaya es el de problematizar desde el

espacio ficcional el tema del género. Con una narración fluida que toca tópicos importantísimos y complejos de manera natural logra abrir una puerta de entrada hacia la deconstrucción de los modelos socialmente construidos, a través de mecanismos como la inversión, la presencia de ambigüedad y las múltiples actuaciones que un mismo sujeto realiza. Con ello Peri Rossi instala la necesidad de resignificar y renombrar el ser mujer y el ser hombre desde la autodeterminación.

Bibliografía

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Peri Rossi, Cristina. *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.