

EL AMOR ES UNA DROGA DURA DE CRISTINA PERI ROSSI O
LA ACEPTACIÓN DE LA METONIMIA DEL DESEO
MASCULINO

Analhi Aguirre*
Universidad Autónoma Metropolitana

Atravesé el patio y me dirigí a la casa magníficamente construida, y al subir la escalinata y abrir la puerta presenciaron mis ojos el espectáculo más encantador que viera jamás. Seis niños de dos a once años correteaban en la antesala alrededor de una muchacha de hermosa figura y estatura mediana [...] mi alma entera estaba absorta en su figura, su voz, su porte [...]

WERTHER, GOETHE

Es el interlocutor quien determina qué decimos y cómo lo decimos, del mismo modo que un escritor determina lo que escribe y cómo lo escribe según la fantasía del lector al que se dirige.

CRISTINA PERI ROSSI

Resumen: En este artículo pretendo analizar el problema del deseo por medio de categorías psicoanalíticas en la novela *El amor es una droga dura* (1999) de Cristina Peri Rossi. En el trabajo planteo que la autora retoma el concepto del *deseo* para después enlazarlo con categorías psicoanalíticas tales como los efectos del “Síndrome de Stendhal”, lo siniestro y la sobreestimación del objeto

* missanalhi@hotmail.com

ANALHI AGUIRRE

según Freud y el secreto del deseo según Lacan. Además, se examina la novela a partir de la seducción del objeto como una simulación encantada, noción explorada por Jean Baudrillard.

PALABRAS CLAVE: CRISTINA PERI ROSSI, ROMANTICISMO, PSICOANÁLISIS, DESEO, SEDUCCIÓN

EL AMOR ES UNA DROGA DURA BY CRISTINA PERI ROSSI OR THE ACCEPTANCE OF METONYMY OF MALE DESIRE

Abstract: *In this article I analyze the notion of desire through psychoanalytic categories in Cristina Peri Rossi's novel El amor es una droga dura (1999). I will argue that the author uses the concept of desire and links it with other psychoanalytic terms such as "Stendhal Syndrome", the Freudian ideas of what is sinister and the overestimation of the object, as well as Lacan's secret of desire. Besides, I will examine the novel through Jean Baudrillard's notion of the object's seduction as an enchanted simulation.*

KEY WORDS: CRISTINA PERI ROSSI, ROMANTICISM, PSYCHOANALYSIS, DESIRE, SEDUCTION

La fantasía de la que habla Cristina Peri Rossi en el epígrafe puede sustituirse por la palabra *deseo*. Así, muchas veces lo que está en juego cuando nos acercamos a una obra es un tipo de deseo, desarrollado por el autor o autora que pone en disputa a la recepción.

El deseo por lo inalcanzable, por lo imposible de poseer, es un problema que ha ocupado miles de páginas y cintas de celuloide.¹ En los comienzos del Romanticismo, J. W. Goethe en *Werther* (1774) revela el dilema de la exaltación

¹ Cito algunos de los múltiples ejemplos, tales como *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel, *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar, la novela de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1796), llevada al cine por Stephen Frears con el título de *Dangerous Liaisons* (1988), *The Age of Innocence* (1993) basada en la novela del mismo título (1920) de Edith Wharton, dirigida por Martin Scorsese y *Closer* (2004) basada en una obra teatral de Patrick Marber y dirigida por Mike Nichols.

por el abismo, por la pasión misma. Su deseo obsesivo por Lotte lo lleva a perturbarse en la fantasía y perder la noción de la realidad, hasta llevarlo al suicidio. En *El amor es una droga dura*, la escritora uruguaya retoma y actualiza el legado decimonónico sobre la obsesión del deseo y lo combina con teorías psicoanalíticas para aportar un análisis marcado por preocupaciones contemporáneas.

La trama de la novela se concentra en la historia de Javier, un conocido fotógrafo de cincuenta años, que se obsesiona por Nora, una mujer mucho menor que él. Cuando el protagonista ve a la joven por primera vez, se siente convulsionado, su percepción se altera y es atraído inevitablemente por el vértigo de esa enigmática muchacha. El fenómeno es explicado por Francisco, el psicólogo, amigo de Javier, a partir de los efectos del “Síndrome de Stendhal”: una típica reacción romántica ante una acumulación de belleza y el deseo de retenerla, “la enfermedad de los museos”. Este disturbio alude a la experiencia sufrida por el célebre escritor francés Henri Beyle, mejor conocido como Stendhal, quien, luego de visitar la iglesia de la Santa Croce en Florencia, aseguró que su vida se había agotado y que tenía miedo de caer en un abismo. En su testimonio, Stendhal compara la sensación “celestial” frente a las obras de arte de la basílica con el trance amoroso. Por su parte, Goethe, al igual que Sigmund Freud, también lo había padecido en sus viajes a Italia e igualmente la pasión del goce artístico se había convertido en un malestar.

El epígrafe de *El amor es una droga dura* advierte acerca de esta curiosa condición:

Muchos de nuestros pacientes son personas afectadas por la belleza, pero gran parte de ellos “salvajemente” retirados de ella, refugiados en la enfermedad, por la imposibilidad de tolerar la relación apasionada con el objeto estético, que fascina con sus cualidades formales, pero que produce dolor por los enigmas que genera y por los dilemas que plantea. (Peri Rossi 8)²

² Debido a que, para mi artículo sólo utilizo una novela de Cristina Peri Rossi, *El amor es una droga dura*, de aquí en adelante citaré únicamente los números de página.

Graziella Magherini, autora de la cita anterior, es la primera psicoanalista que se ocupa clínicamente de formalizar las características de este trastorno. Así, en *El Síndrome de Stendhal* examina las consecuencias patológicas del contacto con la belleza de un objeto y hace hincapié en la sensibilidad que debe tener el espectador. Según la estudiosa italiana, para detener el insoportable disturbio, el viajero debe buscar algo familiar que lo conecte de nuevo con la realidad. El síndrome se desata en el instante en el que el sujeto mira la obra de arte. El acontecimiento suele ocurrir en una ciudad artística, estéticamente representativa, y en una situación de extranjería. En medio de esta insoportable situación, al espectador le quedan dos alternativas: domina y reconstruye la experiencia convirtiéndola en símbolos o, por el contrario, se estanca en la angustia y revela dicho evento estético con síntomas clínicos.

Lo expuesto por Magherini apunta a una dinámica generada en la persona, víctima de la contemplación y de la consecuente reacción de su mundo/historia interior. De este modo, su psique se ve afectada por una circunstancia ajena a su vida, pues, se encuentra en un espacio desconocido, pero, al mismo tiempo, posiblemente identificable en su inconsciente. De esta manera, se instaura un trayecto que desemboca en el desequilibrio del temperamento del visitante: el choque fortuito con la obra (objeto) de arte, la travesía perturbadora y la historia personal manifestada.

De igual manera, Magherini anota que uno de los desplazamientos realizados por la mente frente al goce artístico se relaciona con la entrada a “lo siniestro”. Este fenómeno, explicado por Freud, define la angustia como algo reprimido que retorna; se trata de un evento familiar que se tornó desconocido y alude a algo secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo. Freud concluye su análisis con la siguiente afirmación: lo siniestro es todo lo que debió haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado (Freud 17).

Antes de conocer a Nora, Javier se muda a vivir al campo debido a complicaciones cardíacas y serios problemas de adicción. Allí transcurren sus días junto a Gema, su pareja amorosa;³ pero, repentinamente, debe viajar a la

³ En el libro sobre literatura y psicoanálisis, *Acerca de la escritura*, Peri Rossi asevera: “Entrar en contacto con el lenguaje es contactar con fantasías más o menos ocultas. Los nombres de los

ciudad para concluir la venta de su casa y, entonces, nota que su sentimiento hacia el espacio ha cambiado:

Cuando llegó a la ciudad se sintió desagradablemente aturdido. Tanto, que experimentó un ataque de pánico y tuvo que apoyarse contra una pared, mareado y nervioso. [...] [Sin embargo] De pronto, sintió un agradable sentimiento al contemplar la agitación a su alrededor. Él se sentía ajeno, pero a la vez, era algo familiar, reconocible. Estaba y no estaba al mismo tiempo [...]. (19-20)

Aunque Javier está emparentado con la metrópoli, el entorno se ha vuelto extraño para él. De manera similar a lo experimentado por Stendhal en Italia, el protagonista ingresa a la ciudad y lo primero que observa es una especie de perturbación en la estación de trenes, sitio de tránsito y de pasaje. Javier llega, como un turista, a una urbe atiborrada de personas y ruidos, saturada de una lista de espacios destinados al consumo efímero, tales como “tiendas de revistas, golosinas, souvenirs, cafeterías de autoservicio, restaurantes, agencias de alquiler de autos, agencias de alquiler de hoteles y floristerías” (19). En todo este ambiente transitorio, el protagonista, como un extranjero, se confunde con las luces que indican las distintas opciones de destino a seguir.

La estación de trenes funciona como una “sala” introductoria al inmenso monumento que significa la ciudad y, asimismo, a la enfermedad de los museos, es decir, al encuentro con Nora, el objeto estético, el deseo absoluto para el protagonista, enlazado con un pasado infantil que hará regresar lo reprimido: “Las experiencias de trastorno en el viaje están ligadas a esta irrupción del tiempo en el espacio. [...] El tiempo que resurge en las percepciones del viaje, la memoria que se despierta en la percepción de un presente es también un continente de reliquias” (Magherini 146-147).

personajes no suelen ser casuales [...] El psicoanalista sabe que el lenguaje no es inocente, ni aun los lapsus [...] Los personajes, diríamos se deben parecer a su nombre. Al igual que las madres al elegir nombres para sus hijos ponen en juego sus fantasías” (Gorenberg 14). En este caso, Gema es una joya y Nora connota a la protagonista de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. En la obra teatral, la joven es considerada por su marido como un objeto (Corbatta 154).

Para la investigadora canadiense Claudine Potvin, *El amor es una droga dura* pertenece al tipo “texto-museo” porque:

[...] crea un efecto pictórico, un trazo visual. Porque las imágenes desafían al lector, y también el arte (fotografía, pintura, dibujo, etc.) se encuentran inscriptos/descriptos dentro del texto. Texto-museo: porque la representación de ciertas formas artísticas permea la narrativa y da al texto una dimensión visual [...] en lo referido al proceso de representación *per se*. [...] Cómo la narrativa visual instala la ficción dentro de un texto-museo por medio de la compleja relación entre la palabra y la imagen. (169)⁴

La novela se configura, desde este punto de vista, como una representación en proceso. Como bien explica Potvin, desde el comienzo el lector debe resolver el impacto provocado por las múltiples imágenes de arte (siete pinturas en total, fotografías, películas) que presenta el relato, atravesadas por la focalización de Javier, en un primer momento y, luego, por Nora o Francisco.

Plantear la novela como un texto-museo implica asignarle los significados que la autora le otorga: “ya sea un espacio neo-clásico [...] una aberración, el museo aparece en los textos de Peri Rossi como un ‘monumento’ histórico, arqueológico, folklórico, estético, y político” (Potvin 170). A partir de la mirada del protagonista, la representación del museo emerge tanto en la descripción de la ciudad misma como en sus recuerdos y, en consecuencia, construye dentro de las paredes/páginas del texto-museo el objeto estético/Nora.

Asimismo, Potvin considera la cámara/la mirada de Javier también con particularidades museísticas, ya que ésta captura —pretende encerrar— el deseo enmarcado en una figura idealizada. Postula al personaje como un “mirón” (*voyeur*) instalado en un texto/galería⁵ y ligado, una vez más, desde su profesión de fotógrafo a ser una víctima de la contemplación; de esta manera, Potvin entiende al museo como un acto de *performance*. Desde este punto de vista, Javier utilizaría su mirada para dirigir su propia puesta en escena, pues como

⁴ La traducción es mía.

⁵ Potvin enumera las siete pinturas incluidas en la novela: *Desnudo*, de Tamara de Lempicka (pinturas de esta misma artista son parte del discurso texto/imagen de *Solitario de amor*, 1988,

bien afirma la crítica canadiense: “es a través de sus ojos que percibimos la realidad, la ilusión, la belleza, la pérdida, y la angustia; es a través de su mirada que imaginamos a las mujeres; es a través de su cámara que sujetamos su deseo” (Potvin 171).

Por su parte, la representación del espacio museístico se revela en un enorme y atiborrado espacio público, una ciudad que encierra en sus bordes discursos individuales y colectivos. Javier (como el lector) debe enfrentarse a la institución citadina que impone imágenes perturbadoras; este tipo de texto con connotaciones altamente visuales cambia sus reglas y obliga a otro tipo de lectura que abre la puerta a uno de los motivos de la novela: el ya aludido Síndrome de Stendhal. La ciudad se exhibe como un gran museo de la cultura moderna que incluye puestas en escenas donde los papeles genéricos cumplen con ciertas actuaciones determinadas. A modo de salas, los distintos espacios museísticos emergen, algunos con mayores características que otros.

De este modo, en una de las “salas” de la urbe, surge la notaría, un sitio repleto de archivos, además de “un despacho con aire acondicionado, plantas sintéticas, muebles caros con punteras de oro y un escritorio donde demasiadas cosas refulgían: plumas, ceniceros, símbolos y emblemas” (20), y donde Javier se encuentra con su objeto de belleza. Cuando ve a Nora, narrativamente ocurren instancias textuales ligadas con el discurso visual, los cuales sirven de avance para la posterior transformación de la joven en objeto cultural/pieza de arte/ausencia. En el momento en que el narrador relata el encuentro del protagonista con Nora, antes de enunciarla como *mujer*, utiliza tres palabras referidas a la percepción de la vista:

[...] había caminado unos cuantos metros, cuando, de pronto, vio una *imagen* que lo deslumbró. Sintió una especie de conmoción, una fuerte sacudida externa, pero diferente a cualquier cosa que hubiera sentido

tercera novela de Peri Rossi); *Los baños turcos*, de Dominique Ingres; una obra pictórica intitulada de un naufragio de Caspar David Friedrich; *Vista de Delft*, de Johannes Vermeer; *El Mar*, de Antonio López; *Esto no es una pipa*, de Magritte, y *El origen del mundo*, de Gustave Courbet.

antes. [...] [Su] 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. [...] se sintió desbordado por la *contemplación*. No podía tratarse sólo de belleza. Aunque *la mujer* a la que estaba mirando, contemplando, extasiado, fascinado, hipnotizado, era indiscutiblemente hermosa [...] (20-22, las cursivas son mías)

En la mirada de Javier, Nora, antes que mujer, es imagen, visión, contemplación. A partir de aquí, la joven se completa con el contenido otorgado por el protagonista. Aunque, en general, a Javier le desagradan las conversaciones con Nora, él insiste, como si una fuerza mayor lo empujase (como un “imán irresistible”), en poseer esa presencia de deseo arrojada por sus sentidos. De hecho, en una oportunidad, declara haber elegido “ser un tipo sordo y paciente. Era el precio de la contemplación de la belleza. ¿Acaso los museos no cobran la entrada?” (38). Nora es ese espacio dispuesto para una sola obra de arte, detenido en el tiempo, a la que Javier accede consciente del costo. La primera vez que Javier se encuentra cerca de Nora, cree hallarse extraviado “en un mar de fantasías imprecisas, pero sugestivas, fantasías que nunca habían asomado hasta ahora a su conciencia, si se podía llamar conciencia a ese estado de fascinación en el que se encontraba” (24).

La joven que estremece a Javier se presenta ante su mirada como un espejismo, una revelación, como les ocurre a los turistas visitantes de los museos en Italia, y que explotan en el observador un cúmulo de “reacciones emotivas en el momento del encuentro con la belleza artística en su densidad histórica” (Magherini 11). Nora —objeto de belleza—, a su vez, actúa/se *performativiza*, desde el punto de vista del protagonista, como una obra de arte dentro del museo-metrópoli. Ella lleva en sí misma “esa línea continua de lo antiguo [...] un depósito ‘listo para usar’ y abigarrado, de memoria histórica [donde] mucho mayor relieve adquirirán los episodios individuales” (15). Es relevante focalizar el modo en que la joven surge en el texto, pues la autora uruguaya hace uso

del discurso museográfico, es decir, vincula texto e imagen. Todo ello responde a sus fines: emplazar a Nora en el espacio del deseo d/escrito por Javier.⁶

El protagonista entra a la ciudad y choca con una colección de “objetos culturales” (Quintana 23) que reflejan la selección intencional de una comunidad en especial.⁷ Una institución, en este caso como es un museo, indica archivo, catálogo y, por ende, instrucción. El protagonista llega a Nora, en primera instancia, siguiendo el mandato de ciertos elementos que responden a lo urbano, al consumo y a lo sensorial, instaurado como producto; una enumeración de establecimientos que funcionan como señales para el encuentro puntual y desencadenante de la trama. Sin embargo, en un segundo momento, Javier tropieza con Nora precisamente por una historia personal que lo encamina de manera inconsciente.

Apenas se ve amenazado por la joven, Javier siente “una especie de conmoción”: “se sintió desbordado por la emoción” y, luego, “se sintió en peligro”; escucha la voz de la joven que lo encanta, como una sirena seductora (20-26). La situación evoca a una circunstancia del Romanticismo, mezclada con una modernidad en exceso, en la que transcurren los días de Javier. De hecho, su vida en el campo con Gema rememora los días del joven Werther en el pueblo ficticio, Wahlheim, y perfila una existencia tranquila en medio de la naturaleza combinada con literatura y música clásica. Gema le había regalado un perro a Javier y los dos

[...] salían a correr juntos, entre las hojas, por el camino de las hayas, y el perro, gozoso, se revolcaba en el césped, en un acto que a Javier le parecía de espontánea felicidad. Él también sentía ganas de tirarse sobre el césped, mirar el cielo, escuchar el canto de los pájaros, cortar leña para el

⁶ Siempre hay que tener en cuenta que las representaciones construidas, aun con sus particularidades visuales, siempre están condicionadas por el lenguaje y sus infinitas interpretaciones.

⁷ Durante el relato, nunca se revela el nombre de la ciudad donde sucede la mayor parte de la historia, pero, por sus características, podría tratarse de Barcelona, cuya belleza arquitectónica y artística la posicionan en un espacio representativo como el de Florencia.

invierno, fotografiar los raros dibujos del liquen en el tronco de los árboles y seguir, con la mirada, el camino de los escarabajos negros que asomaban entre las hojas húmedas, luego de la lluvia. (17)⁸

La referencia al síndrome de los museos/civilización manifiesta cómo el protagonista, al momento de contaminarse del espacio urbano, vuelve a un estilo de vida desproporcionado e intenso, por medio de su sentido más perfeccionado debido a su trabajo: la mirada, misma que en un espacio agreste, por el contrario, colabora en su bienestar. Es consciente de que Nora

[...] había accedido a través de los sentidos. Estaba acostumbrado, por su profesión, a tener una relación intensa con la mirada. O porque la mirada era su sentido más sutil, más desarrollado, se había hecho fotógrafo. [...] Su mirada era como una boca abierta por la cual poseía al mundo, y el mundo lo poseía [...] en él la mirada era un acto de aprehensión, una forma de penetrar. La cámara era un ojo suplementario, el tercer ojo [...], un falo permanentemente erecto, con el cual intentaba penetrar la realidad, dominarla, conquistarla y retenerla. (21)

Como bien lo esclarece el narrador, la mirada es el falo de Javier. A pesar de que sabe que es imposible, intenta con su ojo artificial apresar, detener y dejar sin vida la realidad. Una de las fantasías que vienen a su pensamiento mientras cena con Nora es “pasar la noche con ella, ésta y las siguientes, matarla, morirse de amor” (43). No obstante, una de las particularidades de Nora es su “poderosa mirada: inquisidora, curiosa, levemente cínica. La mirada contrastaba con las suavidades aterciopeladas de la voz” (24). Es decir, la joven también es poseedora de un falo, tanto así que Javier fantasea con “una imagen: Nora, completamente vestida de negro, con un estilete dorado en la mano. Él, frente a ella, suplicándole que se lo clavara” (40). La muchacha se presenta, en la mente de Javier, como una “mujer fálica”, vista desde el psicoanálisis como una

⁸ De alguna manera, se sugiere la idea romántica roussoniana, en *Emilio*, por ejemplo, de que el hombre, lejos de la ciudad corrompida, se mantiene moralmente “bueno”.

fantasía del hombre, originada en una etapa infantil en la que el único órgano sexual es el falo y donde la parte femenina (la madre) es poseedora de uno, ya sea externo o interno.

Así, la mirada fálica de Javier querrá capturar y solidificar una Nora detenida en el tiempo. A su vez, la idea de apoderarse de lo bello, de ser “un consumidor de la belleza”, junto a su instrumento de trabajo se relaciona de nuevo con la premisa museo-cámara:

Como el museo, la cámara frecuentemente ha inspirado sueños delirantes por contener la historia entera del mundo. Un fantasma del archivo total acecha la historia de la fotografía, unida a colecciones públicas oficiales y almacenes comerciales, al reino más subterráneo de colecciones y álbumes privados. (Scott McQuires, citado por Potvin 172)

Para la teoría psicoanalítica lacaniana, el falo es, en primera instancia, un objeto imaginario vinculado con el Complejo de Edipo y el de Castración. Se diferencia del pene biológico freudiano y tiene, además, ciertas etapas bien marcadas en el niño. El falo imaginario —situado en el estado pre-edípico anterior al lenguaje— se postula como el objeto de deseo de la madre (el falo del padre); por ello, el niño intenta ser ese objeto. Luego, el falo simbólico —convertido en un “significante imaginario” (el cual simboliza el deseo del otro) — aparece en el momento en que el niño acepta o rechaza su castración, ya que no puede ser el falo del padre deseado por su progenitora. Cuando el niño reconoce la falta de falo,⁹ aparece el deseo de poseer un objeto que cubra dicha falta (Evans 87-90). De este modo, el sujeto lacaniano se perfila a través de su falta, de su deseo.

Cuando Javier habla con Nora, ella le dice que se conocen de antes. No obstante, Javier no puede recordar ese primer encuentro:

⁹ En *Solitario de amor*, Peri Rossi ubica la siguiente frase de Lacan como epígrafe de la novela “Amar es dar lo que no se tiene a quien no es”. Para el psicoanalista francés, lo que no se tiene y lo que no se es radica siempre en el falo.

Javier —dijo ella—. Creí que ya no vivías en la ciudad. —Le dio un beso en la mejilla [...] cálido, atrevido, que él sintió como una invitación. Pero ¿quién era? ¿De dónde se conocían? ¿Cómo era posible que ella supiera su nombre, y él no? ¿Cómo habría hecho para olvidarla, si efectivamente alguna vez la había conocido? (25)

El protagonista se turba ante una joven que con un gesto “cálido” lo hace sentir un invitado; como si ella se presentase para ser visitada (y, en consecuencia, vista), y él se situara semejante a un viajero en tierras inhóspitas. Nora le explica que años atrás él le había tomado unas fotografías para presentarse a un trabajo como modelo y enfatiza que, aquella vez, había intentado contactarlo pero no lo había logrado. Entonces, Javier cae presa de su falta, de su ausencia actualizada por la presencia/ausencia de Nora.

En medio de esta desconcertante conversación, Javier comienza a padecer mareos y se llena de “horror” al pensar en la posibilidad de no volver a verla; al mismo tiempo se cuestiona repetidamente: “¿Cómo no conseguía recordarla? Es cierto que entonces tenía relaciones con varias mujeres, pero una belleza tan singular no hubiera escapado a su atención” (27). No obstante, el protagonista pretende entrar en esa casa llamada Nora, la cual se muestra tan comfortable como siniestra y con fantasmas que ni siquiera puede materializar.

Nora —presencia/ausencia del deseo— restablece la falta de su “enamorado”. Su mente se turba y su cuerpo comienza a sufrir las consecuencias de la contemplación; “lo que se lleva dentro es lo que hace fermentar la imagen y da potencia a la visión”, aclara Magherini (25). La hermosura de la joven —según la mirada del protagonista— se convierte en dolor y dependencia. Desesperadamente, intenta poseer a Nora a la vez que vuelve a las adicciones ya superadas: fuma, se emborracha y consume cocaína.

En este punto es importante destacar el vínculo evidente entre este fenómeno de extrañamiento (desde el punto de vista freudiano) y las consecuencias de la aproximación a la belleza, pues “este encuentro con objetos estéticos [...] tiene [...] las características de extravío [...] [,] trastorno que puede situarse en la zona de lo *siniestro*” (Magherini 175). Nora se convierte en un signo ambivalente, situado entre lo recóndito y lo extraño; Javier sospecha que la joven es “algo”

que conoce y existe dentro de él, pero, por razones desconocidas ha salido a flote. Ante tremenda situación de desorden y confusión, Javier decide quedarse unos días más en la ciudad y se instala en un hotel, espacio que será su sede hasta el final de la novela. Desde este no-lugar, el protagonista intentará descubrir la causa de su deseo por la joven modelo.

Según Marc Augé los no-lugares pululan en

[...] un mundo [...] donde se multiplican en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente [...]) donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio de “oficio mudo”, un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje. (84)

Justamente éste es el contexto de “sobremodernidad” en el que está inmerso Javier, alojado en “uno de los hoteles más caros de la ciudad” (27), y quien, el mismo día que se topa con Nora, determina “dedicar el resto del día a comprarse ropa. Desde que vivía con Gema, apartado, su vestuario había envejecido, y no le había importado. Pero ahora, sentía el vivo deseo de comprarse ropa nueva” (27). Durante el angustioso romance, el relato repite, una y otra vez, la asistencia de lo sensorial, vinculado directamente con el cuerpo, inmerso en este tipo de sociedades de alto consumo y adicción.

Javier, el turista (un casi exiliado de su espacio de comodidad), ha arribado a la ciudad-antigua y en una de las salas museísticas se ha topado con la imagen/objeto/mujer para que su vida se desmorone. Una de las condiciones que reúnen los viajeros analizados por Magherini frente al Síndrome de Stendhal es la siguiente: “todas son personas [que] [...] habían salido [...] en situación de bienestar o, en todo caso, de compensación psíquica” (94). Es exactamente el caso del protagonista, quien, además, como los pacientes de la psicoanalista italiana, sufre una

[...] descompensación [...] psicósomática, [donde] el lenguaje del cuerpo [...] comunica el malestar de la mente: sudor, taquicardia, sensación de desvanecimiento, o bien dolores [...], acompañados de angustia, [...] de confusión. [...] se ponen en acción vivencias interiores complejas y conflictivas, ligadas a las biografías individuales, a las historias infantiles, a los disfraces de la memoria, a las fantasías que se vuelven a hacer presentes, angustias y defensas que se manifiestan en las circunstancias específicas, rompiendo los diques de un Yo incapaz de “resistir” al choque y al exceso de los servicios que se le requieren. (95)

En este cuadro diagnóstico se evidencian las circunstancias que debe enfrentar Javier. Nora es una historia individual pero también es una punta de la memoria/fantasia/angustia/defensa de todas las mujeres/deseos/objetos inabordables que han pasado por la vida del protagonista. Tanto su mente como su cuerpo se ven imposibilitados de “poseer”, de “penetrar” a Nora, pues para lograrlo debe soslayar las vestiduras de la represión.

Javier se embauca en un estado de individualidad pasajera, donde el hotel es precisamente un espacio oportuno para exaltar y poner en práctica esta clase de vida metropolitana en la que existe una “sensación de actividad múltiple” (27), provocadora de sentimientos de euforia similares a los experimentados con las drogas. En la urbe, el trabajo se mezcla con lujo, placer y el perenne consumo por la belleza: “las tiendas se reproducían como panales simétricos, y en su interior, una infinidad de objetos atractivos y caros se exhibían para los consumidores ávidos. Algunos se inyectaban todos esos objetos hermosos y superfluos. ¿Superfluos? La belleza no era superflua” (27-28).

En medio de este caos de multiplicación continua y artificial, la habitación de hotel funciona como una guarida desde donde Javier habla por teléfono, compra víveres, mira películas, reserva restaurantes y, ante todo, establece la realización de su propia sala museística: sobre estos muros colgará las fotografías de Nora; al mismo tiempo, proyectará sus reminiscencias de infancia, mezcladas con sus pensamientos presentes. En este espacio provisional, Javier es representante de un típico habitante de no-lugares, “medida de una época, medida cuantificable [...] la madeja compleja [...] de una comunicación tan extraña

que a menudo no pone en contacto al individuo más que con una imagen de sí mismo” (Augé 85).

A partir del re/encuentro, con el objeto perennemente inaccesible y debido a estas particularidades espaciales, el protagonista se aísla de su realidad y vuelve a toparse con su propia imagen (se compra ropa nueva, un equipo de cámaras fotográficas —un nuevo falo—). Cuando Javier se refiere al deseo que siente por Nora, habla consigo mismo “Al fin y al cabo, ¿qué sabes de ella?”, se dijo [...]. ‘Sólo que es hermosa, irresistiblemente hermosa’. Para su deseo, eso bastaba” (58). Nora se ve transformada en un objeto en el cual el protagonista proyecta su insatisfacción continua.

Según la teoría de Lacan, el deseo es una fuerza incesante que

[...] no se refiere a cualquier deseo, sino siempre al deseo inconsciente [que] sólo es posible reconocer [...] cuando se articula en la palabra [...]. Pero hay un límite para la articulación [...] el carácter irreductible del inconsciente (es decir, el hecho de que el inconsciente no es lo que no es conocido sino lo que no puede conocerse). (Evans 67-68)

Javier, al igual que Lacan, sabe que para re/conocer su deseo debe remontarse a las zonas veladas por el inconsciente, pero en este caso, la palabra no juega el obstáculo mayor para revelar lo oculto: la gran dificultad es su cuerpo.

Ante la firme incapacidad de poder “nombrar” el deseo, Peri Rossi altera y contradice las teorías de Lacan, pues la palabra lacaniana, psicoanalítica, es suplantada por lo físico; un cuerpo que al somatizar el encuentro con la belleza, con el deseo, habla: “Se dio cuenta de que la embriaguez de los sentidos que le provocaba Nora era tan fuerte que carecía de cualquier importancia el lenguaje. El texto pronunciado, dicho, era sólo un simulacro, una afectación. Lo importante, como siempre, era lo que se sentía, no lo que se decía”. (37)

La palabra se cancela y da lugar a los sentimientos; el lenguaje es despreciado por Javier, al punto de cuestionarse: “¿cómo le podía *decir* él que la deseaba? Y eso era tan real como la erección que sostenía entre las piernas, tan real como el trozo de bacalao que se resistía a atravesar su estómago” (60, las cursivas son mías). La mirada-falo de Javier debe lidiar con su inconsciente ligado a sus

manifestaciones físicas, resultado de su diagnosticado síndrome. Debido a ello, y hasta el desenlace de la narración, se concentra en descubrir la causa de su deseo, pues es consciente, de algún modo, de que su deseo no es sólo Nora, sino que existe un enlace oculto.

Por un lado, como bien aclara Mary Boufis Filou, “los efectos en el cuerpo por la contemplación de la belleza [...] [son] un escenario que describe exactamente la propensión a la enfermedad, una propensión que sirve como contrincante a la teoría simbólicamente estructurada de Lacan” (80). Empero, por otra parte, el argumento de la novela se sustenta en la indagación de Javier acerca de la “causa de su deseo”, de la misma forma que lo ha hecho “Lacan, el maestro”. Aunque la mención encierra el sarcasmo, es sobre la definición de metonimia del psicoanalista francés en la que se apoya la construcción del deseo del protagonista.

La metonimia es un tropo literario utilizado por Lacan para definir: “la relación diacrónica entre un significante y otro en la CADENA SIGNIFICANTE. La metonimia tiene entonces que ver con los modos en que los significantes pueden combinarse/vincularse en una cadena” de este tipo (Evans 129). En este caso, Nora es uno de los significantes relacionado de manera horizontal con los demás significantes de la vida de Javier. En la metonimia, este movimiento diacrónico se traslada de “un significante a otro a lo largo de la cadena significante, en cuanto un significante se refiere constantemente a otro en una posición perpetua del sentido. El deseo se caracteriza exactamente por el mismo proceso interminable de diferimiento continuo” (Evans 130). De esta manera, el deseo de Javier se desplaza de un objeto a otro, ya que “el deseo *es* una metonimia” (Lacan, cursivas en el original, citado por Evans 130).

Desde que conoce a Nora, el protagonista comienza a rememorar su vida (sus significantes) para descubrir cuál es el origen de su deseo; no obstante, el conflicto es inminente, pues reside en que la causa coincide con un sentido perdido e imposible de recuperar. A su vez, el deseo, según Lacan, se incorpora a través de la mirada provocado por un “objeto a” definido como un “pequeño otro” que representa “el otro que no es otro en absoluto, puesto que está esencialmente unido con el yo, en una relación que siempre refleja, intercambiable” (Lacan, citado por Evans 141).

Entonces, el *yo* y el *otro* “SEMEJANTE/IMAGEN ESPECULAR” (Evans 141) se convierte en el objeto de deseo indagado en el otro; es decir, Javier rastrea su propio reflejo en un espejo-objeto (Nora) que él mismo ha incorporado e incorpora con su mirada. A pesar de ser consciente de que no puede poseerla: “la devoró con los ojos, [...] la experiencia y la sabiduría le habían enseñado a disimular educadamente esta deglución antropofágica. Sólo él, en la intimidad, sabía que cuando estaba devorando a una mujer con los ojos, su estómago [...] (repleto del otro; en general: la otra), se negaba a admitir alimentos” (36).

Nora se transforma en el objeto sobre el que Javier r/escibirá su deseo para constatar la conflictiva aseveración de Lacan: “la mujer no existe” (*la femme n'existe pas*), sino sólo a través del deseo del hombre; un objeto de intercambio establecido no desde un orden biológico sino simbólico. La mujer es un signo intercambiable ubicado por debajo de lo masculino, sin dominio sobre sí mismo; “la mujer es un síntoma de un hombre, en el sentido de que una mujer sólo puede entrar en la economía simbólica de los hombres como un objeto fantasmático(a), causa del deseo de ellos” (Evans 134). Esta idea se reproduce en la novela en uno de los recuerdos de Javier:

Cuando era pequeño contempló por primera vez una reproducción del cuadro de Ingres [...] que encontró entre los trastos viejos del altillo de la casa de su abuelo. [...] Los baños turcos [...] y sufrió algo así como una conmoción. [...] Lacan había comprado El origen del mundo a un oscuro marchante, quien, a su vez, lo adquirió de un sultán turco. Javier se complacía en pensar que el sultán exhibía El origen del mundo en una de las paredes de los baños turcos, tal como los pintó Ingres, en 1862. De este modo, se cumplía una de las cadenas de casualidades del mundo [...]. Estaba extasiado en la contemplación [...], cuando lo sorprendió su abuelo. [...] “Esas mujeres no existen”, fue su terminante declaración [...]. Lacan —ese misógino, al fin de cuentas— había dicho: “Las mujeres no existen. Son la fantasía de los hombres” (152-153, cursivas en el original)

Javier convive con el signo vacío de la mujer, además de dejarse llevar por esa “cadena de casualidades” que lo hechiza. Las pinturas se repiten y se sustituyen,

al igual que los hombres: Ingres, el sultán turco, Lacan, Javier; todos ellos detrás de la búsqueda de un significante perdido, reflejo de su propio deseo, encadenados por una casualidad.

Al comienzo, el narrador informa acerca de las circunstancias del encuentro de Javier con Nora (la obra de arte, al final de la serie): “La mujer —era una mujer mucho más joven que él— lo atraía como un imán. Un poderoso imán colocado por *azar* en su camino, pero cuya fuerza era irresistible” (22, las cursivas son mías).

No obstante, para Lacan, en el orden simbólico “no hay nada que sea puro azar. [...] redefine [...] la ‘red de significantes’ [donde se designan] los fenómenos que parecen azarosos pero que son en verdad la insistencia del significante en la determinación del sujeto” (Evans 41). Nora es uno de los significantes que forma parte de esta cadena en la vida del protagonista, y que aflora como un síntoma que decreta el sujeto-Javier. Así, Nora-significante es llenado por un significado que Javier debe reconstruir, pero sabe que es, de ante mano, una acción falaz.

Los espacios mentales de Javier lo empujan a conservar la idea inamovible del concepto *mujer*, su cuerpo toma protagonismo y la palabra queda de lado; entonces, es el síntoma psicossomático el que dice. Se establece una tensión entre su estructura psíquica, propia de una ideología patriarcal, coincidente con la concepción lacaniana del orden simbólico en la que reinstala al patriarcado como algo dado transhistórico (Evans 34) y los efectos de los sentidos en su cuerpo: “No hay nada que le ocurra al cerebro que no tenga su correlato en el cuerpo y viceversa”, afirma el narrador (32).

En un momento del relato, el protagonista le confiesa a Francisco

—No encuentro ninguna razón aparentemente objetiva para explicar por qué estoy seducido por Nora, excepto que su belleza me conmueve, me emociona, me hace delirar, me provoca erecciones múltiples, me estimula, me deprime, me subleva, me obnubila, me atosiga, me ahoga, me asfixia, me hace aflorar recuerdos que creía olvidados [...] —Stendhal y Freud sólo coinciden en cuanto a la sobreestimación del objeto— observó Francisco. (167)

Antes, en la misma conversación, Francisco le explica que los fantasmas no están fuera, sino dentro; entonces, Javier busca un “modelo arcaico” que lo ayude a explicar su obsesión. De esta manera, el lector recorre, a modo de terapia psicoanalítica, sus deseos ancestrales e idealizados en su niñez. Había experimentado por primera vez el Síndrome de Stendhal cuando al salir del colegio había visto a una niña y había deseado tocar su cabello:

[...] la belleza siempre es ajena a sus efectos, permanece inmutable, seductora, pero inseducible [...]. Entonces, intuyó que la verdadera belleza tenía, para algunos contempladores, algo de insoportable. No tuvo palabras para decirsele a sí mismo, pero nunca olvidó la experiencia. Como la mayoría de las emociones, la experimentó a una edad en que carecía del lenguaje adecuado para expresarla, pero dejó una huella, un surco en su cerebro que luego reaparecería porque formaba parte de su inconsciente. (78, cursivas en el original)

Javier niño descubre que la belleza lo seduce pero es imposible de poseer y que, al mismo tiempo, le provoca una forma de dependencia junto a otros desórdenes físicos y psíquicos incontrolables. En este caso, el síndrome que padece Javier se relaciona con el terror a la falta lacaniana sufrida en una etapa precedente a la apropiada manipulación del signo lingüístico. En su inconsciente, esa falta se exhibe con dos dificultades irresolubles: como un vestigio sin traducción y como una hendidura sin clausura que se desplaza de un significativo a otro, y, por ello, imposible de satisfacer.

Aunque Nora rememora una ausencia de éxtasis y de perfección ideal de un tiempo pasado en la vida de Javier, ella no es un objeto pasivo, vista desde su condición femenina tradicional. Por el contrario, deconstruye el deseo del protagonista y produce un discurso de seducción diferente. Nora es un espejismo que se revela como la actualización de una ausencia del pasado pero que reproduce códigos diferentes.

Apoyada por los conceptos de la feminista francesa Luce Irigaray, Elena Martínez analiza las “especularizaciones narcisistas” que surgen y organizan la novela. Indica formas duplicadas, como los textos intercalados que relatan la infancia de Javier dentro del relato-fondo de la historia. De acuerdo con Martínez,

“estas narraciones son espejos enfrentados que plantean cuestiones estéticas, crean una duplicidad textual y confirman la reflexividad entre el discurso erótico y el artístico” (212). Simultáneamente, estos discursos señalados por Matínez se reproducen en la sentencia acerca del Síndrome de Stendhal, reflejado desde el epígrafe en la alusión constante a las fotografías, en la mirada del protagonista que filtra su deseo y en su constante narcisismo. Este mecanismo de reflejos, el cual funciona como una multiplicación de artificios —limitados por lo sensorial— cuestiona la representación mimética realista mientras provoca el desplazamiento del deseo a una Nora trasfigurada en un objeto pleno de simulación, originado por el protagonista. De este modo, Nora es un reflejo simulado del narcisismo de Javier, que lo engaña, lo seduce y nunca se muestra absolutamente.

Javier es uno de los fotógrafos más prestigiosos de la ciudad; su profesión le permite, con el uso de su cámara/falo, “pene-trar” las imágenes que le interesa asir. En uno de sus intentos por atrapar a Nora, le propone una sesión fotográfica gratis. Frente a una Nora transformada en obra de arte, toma fotos en pleno goce artístico; su instrumento de trabajo le confiere poder: da órdenes y exige. Pero, luego, Nora toma la cámara, ata a Javier, le saca fotografías y le provoca una eyaculación. Aunque Nora se ha dejado capturar por el ojo de Javier, ella, por su parte, lo ha aprisionado con sus singularidades fálicas, como también desde su posición de objeto de deseo/espejo.

En su libro *De la seducción*, Jean Baudrillard afirma que en el acto de seducir todo es artificio, apariencia, signo y ritual. Cuando Javier escucha la voz de Nora, reflexiona:

“Qué falsa es, Dios mío” [...] Nada era más fácil que construir bellezas artificiales [...] la mayoría de las bellezas que había conocido eran profundamente artificiales. No quería decir que carecieran de hermosas formas, cuerpos esbeltos o un maravilloso color de ojos [...] sino a alguna clase de falta de correspondencia. (23)

En distintas oportunidades, el protagonista percibe a la joven (objeto de seducción) como ficticia y desconocida; cuando la conoce duda, incluso, si su

nombre es verdadero o simulado. Con frecuencia, se pregunta cuántas Noras hay en un mismo cuerpo. En ocasiones, la joven aparece vestida elegantemente, en otras de manera exagerada, como una prostituta y, en ciertas circunstancias, con ropas de varón. Además, Nora es actriz aficionada, pues le gusta “interpretar” papeles;¹⁰ es fantasmática y no pertenece a la realidad de Javier, se convierte en un signo codificado dentro del ritual de la seducción. Aunque el protagonista se encuentra casi todo el tiempo desconcertado frente a la joven, envuelto en la imagen/imaginario que le provoca Nora, éste se enfrenta con una de sus fantasías enterradas en su inconsciente.

Baudrillard explica: “La seducción como forma original se remite al estado de ‘fantasma originario’ y es tratada según una lógica que ya no es la suya, como residuo, vestigio, formación/pantalla” (57). Tal como lo hizo Lacan con la obra pictórica *El origen del mundo*, de Coubert, el protagonista se encierra con las imágenes de Nora e intenta descubrir el deseo ancestral que lo atrae hacia ella:

Javier estaba excitado por las fotografías. Las dispuso —una al lado de la otra— en la habitación del hotel: Nora de frente, sonriendo cínicamente; [...] Nora echada en el sofá, con los brazos sobre la cabeza, como la odalisca de Ingres; [...] Nora agitando la hermosa cabellera castaña. [...] ‘Es un sustituto’, le dijo la voz. (154)

Ambas imágenes, la del psicoanalista francés —pintura que tiene en primer plano el sexo de una mujer, con la cabeza fuera de cuadro— y las del protagonista, funcionan como una efigie falsa de mujer-objeto, que el inconsciente del seducido debe desambiguar, pero cuya dimensión de signo vacío y sin referencia conocida de la representación lo absorbe y destruye.

¹⁰ Cuando Javier llama a Nora para invitarla a almorzar, ésta le cuenta que, en ese momento, ensaya una obra de Chéjov, *El jardín de los cerezos*. La misma trata de la decadencia de la alta sociedad rusa, donde se escenifica una inversión de papeles: los siervos toman el lugar de sus señores y vulgarizan su vida. Nora, que claramente pertenece a una clase más baja que la de Javier, también, de alguna manera, subvierte las representaciones.

Para Baudrillard, la seducción se presenta como una simulación encantada, un *trompe-l'oeil*, expresión francesa tomada de técnicas pictóricas que significa “trampa ante el ojo”. Ésta se basa en un juego de perspectivas, además de otros efectos ópticos, cuyo fin es evocar una imagen ficticia que engaña al observador. Durante el juego de seducción, todo se pierde en las apariencias y, según el autor francés,

[...] es más falso que lo falso, tal es el secreto [...] No hay fábula, no hay relato, no hay composición. [...] El *trompe-l'oeil* olvida todo eso y lo rodea con la figuración menor de objetos cualesquiera [que] son signos blancos, signos vacíos [...] No describen una realidad familiar, como lo hace la naturaleza muerta, describen un vacío, una ausencia [...] [y es] el dominio de un espacio simulado [...] que está en el origen del poder. (Baudrillard 61-66)

Desde este punto de vista, Nora (objeto in/seducible) se muestra como la abolición de lo real y produce un “cuadro” ficticio en un escenario extraño que muestra, una y otra vez, la omisión de la causa de su poder seductor. El espejo/ Nora desdobra una ilusión de un reflejo que Javier desea contemplar. Tanto Freud como Stendhal se refieren al proceso de idealización donde un objeto se cubre, se intensifica y se enaltece psíquicamente, durante la etapa narcisista. Baudrillard explica que dejarse abandonar en las formas implica sumergirse en espejos vertiginosos, pues “el espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción” (Baudrillard 67).¹¹ Lo que atrae a Javier es el encanto de lo idéntico donde se ensalza y glorifica un ideal de sí mismo, en definitiva, el reflejo de su propio deseo.

Con frecuencia, en la novela se repite que la información es poder. Nora no habla claro y Javier nunca puede conocer detalles de su vida —en qué ocupa su

¹¹ Continúa Baudrillard: “Es la razón de todas las grandes figuras de la seducción: por el canto, por la ausencia, por la mirada o por el maquillaje, por la belleza o por la monstruosidad, por el brillo, pero también por el fracaso y por la muerte, por la máscara o por la locura, que atormentan la mitología y el Arte, la de Narciso se destaca con una fuerza singular” (67).

tiempo, con quién se encuentra—; inclusive, de manera habitual, su interlocutor es un contestador automático. No obstante, hay un punto que debe tenerse en cuenta: como casi toda la novela está narrada desde la focalización de Javier¹² —excepto un segmento final del que me ocuparé líneas abajo—, no sabemos si Nora ejerce su seducción a propósito, pues no conocemos su punto de vista, ni sabemos cuál es su deseo. Sólo tenemos conciencia del deseo proyectado en ella desde la cámara/falo de Javier como único principio de poder. El protagonista construye su fantasía a partir de lo poco que le deja ver Nora. En un diálogo imaginario que tiene con la joven, Javier le explica lo que significa para él “caer enamorado”:

Es como caer en un ámbito ya existente. Se viene de otro lado —quizás de la realidad— y se entra en otro espacio, el de las fantasías. Se quiere y no se quiere vivir en él. [...] A veces, es un lugar tan insoportable que uno anhela con todas sus fuerzas abandonarlo. Pero de inmediato imagina la vida en el otro lado —en el que se estaba, antes de caer— y parece insoportablemente plana, estéril, asfixiante. Ocurre con todas las adicciones. (119)

Javier, como Nora, no soporta la realidad, por ello excluye a Gema de su espacio fantasmático, donde en cambio, Nora sí tiene un lugar privilegiado. El protagonista asemeja enamoramiento con quimera, con una Nora irreal que llena su mirada, su deseo, su falta; no obstante, la que él quiere a veces se sale del guión de su ficción y lo desplaza a una realidad que no le gusta. Javier pretende que ella sea su espejismo, su Narciso que lo cautiva y lo salva.

Desde la perspectiva de Jorgelina Corbatta, “*El amor es una droga dura* es un análisis del deseo” (154) donde se exhibe la ilusión de la mirada en los géneros. Rescata la imagen del mar,¹³ frecuente en la obra de Peri Rossi, como símbolo del inconsciente, de connotaciones a veces femeninas y otras masculinas; de esta manera, afirma que el observador determina el género de la

¹² Cabe recordar el primero de los epígrafes del Platón: “El amor es quien ama, no lo amado”.

¹³ Esta imagen se textualiza en la novela en el naufragio sin nombre de Friedrich, el mar de Turner, en *Vista de Delft* y en una pintura titulada *El mar*.

representación que mira y no la representación en sí misma es quien proyecta su género. Corbatta focaliza este aspecto en la mención de los ojos de Nora, que según Javier son como el mar. El protagonista no sólo es consciente de la infinidad de mares (femeninos o masculinos) existentes sino que también, “por un instante alucinado, se vio a sí mismo como un pequeño esquife en el ojo izquierdo de Nora” (182). Se reconoce en la mirada/inconsciente de la joven en una representación abismal de un Javier convertido en una frágil embarcación, al mismo tiempo que ligado y fusionado con ella.

Un hecho similar ocurre cuando Nora le pide a Javier que fotografíe a su amiga Andrea; la primera se viste de hombre y aparece como una doble. Asimismo, Javier la ve a ella y a su amiga como gemelas. En un momento dado siente que los tres se fusionan y exclama: “No sabía dónde terminaba su cuerpo y empezaba la fantasía de su cuerpo. Entre ambos —entre su cuerpo y la fantasía de su cuerpo— se había establecido una comunión [...] Desaparecieron los límites” (231-232). Las fantasías de Javier proceden de un lugar “muy profundo” y trata —en medio de ese estado delirante—, de descifrar la imagen de Nora del surco/pozo de sus recuerdos.

En una de sus experiencias como *voyeur*, siendo un niño, Javier descubre que la ausencia es peor que la muerte. Desde la vidriera de una tienda admira un cilindro de agua en venta y vuelve a experimentar el mencionado síndrome de los museos: “*La primera vez que lo vio, quedó fascinado. No podía dejar de seguir los movimientos del agua muy azul que subía y bajaba con independencia, describiendo raras figuras, y mientras contemplaba hipnotizado, el tiempo no existía*” (105, cursivas en el original). A partir de su mirada de cordón umbilical —como él mismo la nombra—, Javier consigue fusionarse con el objeto, siente el placer de “dejar de ser”, de ser un uno completo fuera de su realidad (igual que le ha sucedido en la sesión de fotografía con las dos jóvenes). Pero ante la desaparición del cilindro, Javier entra en el terreno del “deseo absoluto”.

En “La masculinidad en crisis: *El amor es una droga dura*”, Margarita Saona considera que cuando Javier pierde el objeto deseado entra —a partir de la teoría lacaniana— en el orden simbólico, al mismo tiempo que se produce la ruptura del orden de lo imaginario. Entonces, Saona señala:

El sujeto se constituye en esa pérdida, en esa quiebra, y a partir de entonces el deseo desplaza hacia un objeto la falta, la ausencia de la que el propio sujeto surge. El deseo supone que el objeto posee aquello que le falta al sujeto. El cuerpo anterior al lenguaje que desea Javier es inaccesible: en su lugar aparece el significado del falo. (En línea)

La grieta dejada por la falta y su intento infecundo de relevo se repetirá otras veces en la vida de Javier. La “angustia de separación” será parte de su dependencia y de su ansiedad, de su adicción al deseo como le pasa con Nora, sustituta de su falta. Javier se sienta en un cuarto de hotel, solo, como Lacan, con el objeto de su deseo para descubrir cuál es la causa que le provoca desearla y así, poder controlarla y que ella no lo domine a él. Sin embargo, la búsqueda es infructuosa, la causa no está en el objeto, sino en Javier mismo. A partir de esta masculinidad fallida (o ficción dominante) se pone en crisis la construcción del deseo a través de la mirada del protagonista, pues de la representación de esta última se desconfía en toda la narración.

En otros de los recuerdos, Nora es igualada con la gata ladrona que mata el abuelo de Javier, la cual “para no ser cazada, es la cazadora” (174). El abuelo —representante en la novela de una generación autoritaria— mata a la gata y la llama “gata inmundada”, a la vez que toma la posta de “el maestro” y su afirmación acerca de la omisión de la mujer. Javier niño escapa y se zafa del brazo de su abuelo para apartarse de la desaparición definitiva del animal. El narrador compara a Javier con Stendhal cuando huye espantado del depósito de belleza y de historia en la iglesia italiana. El protagonista escapa por la ausencia del cuerpo de la gata, “del abuelo y de su feroz matanza, del sacrificio ritual de la belleza” (179). Javier se da cuenta de que él no es un cazador como su abuelo, sino que es como la gata: para no ser cazado es el cazador, por eso, proyecta su deseo atrapando los objetos con la cámara fotográfica. Sin embargo, la sustitución del objeto ausente por la imagen será siempre un fracaso. La figura creada provoca un goce estético excesivo que pertenece al orden del vacío y que revela el mismo vacío de quien mira.

Al convertir a Nora en un objeto, los signos se revierten: ella no tiene vida como realidad y nace como fantasía. Debajo de toda red semiótica existe una

realidad velada, oculta, una red de significantes que se desplaza de un deseo al otro. La ilusión releva la falta, por ello nunca se descubre como autenticidad. En palabras de Nietzsche: “No creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita el velo”. Para Javier, el velo no puede quitarse; aunque Nora le ha dicho en reiteradas ocasiones que ella es “una niña a-ban-do-na-da” que padece también de ausencias, Javier nunca toma en cuenta seriamente este hecho. Francisco ha expuesto varias facetas de la Nora “real” pero es hacia el final cuando otra Nora se expone: primero, cuando Francisco la conoce y afirma que ella ha sido maltratada durante toda su vida, y luego desde la única focalización de Nora que aparece cuando Javier sufre un infarto:

Frente a la clínica de los ricos había un pequeño parque. Nora pensó que los ricos no sólo vivían bien, sino que enfermaban y morían muy bien [...] No pudo reprimir unas intensas ganas de llorar. [...] era un llanto lento, silencioso, imparable. Lloraba por todo y por nada; porque se sentía sola y siempre lo había estado, desde que su madre los abandonó; porque su padre era un borracho incurable al que, a veces, tenía que recorrer de la calle; porque Javier estaba mejor [...] porque Andrea había sido golpeada por el marido [...] porque el mundo era como era [...] porque la vida era muy difícil. (246-247)

Sola en el parque, aparece una Nora sensible, herida, desamparada, alguien que muy probablemente no podría seducir a Javier —si se mostrase de esta manera o si él la pudiese ver así— porque no sería suficiente para llenar su falta; porque se opondría a la Nora que Javier desea construir. Aun con pocas líneas, la focalización de Nora, es reveladora.

Javier jamás recuerda la primera vez que vio a Nora ni descubre la causa del secreto de su deseo, pero ya no le interesa conocer el origen del mismo sino que prefiere “padecerlo, sufrirlo, gozarlo, ganarlo y perderlo otra vez” (253); opta por aceptar su desplazamiento, su metonimia. Por ello, se decide por los tsunamis, que, al final, traen la calma; para él eso es estar vivo porque de todas maneras sabe que va a morir. Ante el deseo de Javier de fotografiar un tsunami (imagen del mar, salvaje y natural), Francisco afirma: “La única felicidad posible

es la satisfacción de un deseo infantil [...] Tu tsunami también debe ser un viejo deseo [...]: volar, o atrapar el viento, nadar o controlar las olas” (252). Ante el fracaso de querer enmarcar a una mujer como un objeto deseado, dentro de su cámara/museo, decide ocuparse de un fenómeno de la naturaleza.

El deseo de Javier por Nora se traslada y cambia de objeto. Su cadena de significantes se focaliza en el mar, mismo que propiciará nuevamente a su inconsciente a funcionar como “una especie de memoria, en el sentido de una historia simbólica de los significantes que han determinado al sujeto en el curso de su vida” (Evans 111-112). No obstante, con todo su conocimiento psicoanalítico, Francisco toma la posta-Nora y se obsesiona por ella, hecho que sugiere un guiño irrisorio por parte de la autora. Una vez más, la mirada masculina cae en un engaño construido por su propia actitud impulsiva y narcisista, guiado por su metonimia personal, focalizada en la belleza, en el sexo y en la producción de su propio deseo.

Ahora bien, Nora —parte de un discurso museográfico construido por su observador— no interviene en la configuración del deseo del otro, se convierte en un objeto inanimado sin contenido propio, visto y recreado por su contemplador. Nora es la invención de un modelo falso y de un ideal de belleza, una pieza de arte transformada en un deseo que no tiene origen, al menos recordable desde el consciente. En definitiva, la joven se construye como una ausencia femenina, como una mujer-objeto, una forma habitada por el deseo del otro.

Desde el punto de vista de Boufis Filou, aunque las novelas de Peri Rossi se posicionan como una gran contribución para la crítica feminista “por exponer la dinámica psicológica masculina-femenina dentro de las relaciones del discurso patriarcal, el lector o lectora queda con un tono pesimista [...] así como con la ausencia del deseo de la mujer” (123).¹⁴ A pesar del énfasis en oponerse a las teorías de Lacan, donde la mujer es un objeto sobre el cual se escribe el deseo del hombre, Peri Rossi no logra deslindar qué desea una mujer. Por el contrario, se focaliza en el deseo de Javier y d/escrbe el objeto Nora.

¹⁴ La traducción es mía.

En una entrevista a Peri Rossi sobre la publicación de *El amor es una droga dura*, la escritora responde afirmativamente al comentario de un periodista en el que se argumenta que la novela es una historia de la pasión a costa de la salud:

Sí. Lo que los románticos llamaban “la pasión por el abismo”, ¿no? Y de lo que nosotros somos todavía herederos. [...] Es una novela sobre la pasión, sobre la pasión de un hombre que tiene un problema cardíaco y que tiene que decidir si se retira al campo a llevar una vida más mansa, confortable y tranquila, o si sigue viviendo como le gustaba vivir antes, aún a riesgo de perder la vida. Que, de todas maneras, siempre la vamos a perder. Porque eso es verdad. (Bernabé)

Aceptar las faltas, el deseo y vivir al borde del abismo es parte de nuestra herencia romántica; sin embargo, se trata siempre de un legado proyectado por lo masculino. La novela invita a revisar las construcciones de nuestras fantasías “ancestrales”, pero también, advierte sobre el sujeto masculino en decadencia, creador de un deseo inaccesible. De esa manera, la escritora pone en crisis un sistema de representación compartido y problematiza el tema del deseo, desde la mirada de un hombre con una masculinidad fracasada. Al mismo tiempo, al intercalar el discurso visual con el lenguaje escrito, provoca un espejo de representación en los lectores y lectoras, ya sea por presencia o ausencia, pues aunque se enumeran varias imágenes en la narración, la alusión nunca se escapa del código lingüístico, hecho que abre múltiples posibilidades de interpretación y, por ende, la creación de diversas representaciones. Quizás éste sea uno de los mayores aciertos de Peri Rossi como escritora.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2007.

- Bernabé, Diego. *Entrevista con Cristina Peri Rossi*. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/escriptoras_hispano01/plcrisperi.htm>. Fecha de consulta: junio de 2011.
- Boufis Filou, Mary. *Confronting Patriarchy. Psychoanalytic Theory in the Prose of Cristina Peri Rossi*. New York: Peter Lang, 2009.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Connecticut: Routledge, 1990.
- Corbatta, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werther*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gorenberg, Mónica, comp. *Acerca de la escritura*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991.
- Magherini, Graziella. *El Síndrome de Stendhal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Martínez, Elena. "Género y posmodernismo: intención paródica en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi." *Desde aceras opuestas. Literatural cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid: Iberoamericana, 2006. 209-221.
- Peri Rossi, Cristina. *El amor es una droga dura*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- Peri Rossi, Cristina. *Solitario de amor*. Barcelona: Lumen, 1998.
- Potvin, Claudine. "Gender, photograph, and desire: Visual practices in *El amor es una droga dura* by Cristina Peri Rossi." *Mosaic* 38.1 (marzo de 2005): 167-185.
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Saona, Margarita. "La masculinidad en crisis: *El amor es una droga dura*." <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>>. Fecha de consulta: mayo de 2010.

D. R. © Analhi Aguirre, México, D.F., julio-diciembre, 2013.

RECEPCIÓN: Mayo de 2012

ACEPTACIÓN: Julio de 2013