

Al desnudo: Los espectáculos corporales y la dislocación del exilio en el *Libro de Manuel* de Julio Cortázar y *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi

Naked: The corporal spectacles and the dislocation of exile in Libro de Manuel by Julio Cortázar and La nave de los locos by Cristina Peri Rossi

Marcy Schwartz

mschwartz@spanport.rutgers.edu

Rutgers University

ORCID: 0009-0006-8641-087X

RECIBIDO: 02/09/2024

ACEPTADO: 28/10/2024

Marcy Schwartz es Profesora en Rutgers University, New Jersey, USA, donde enseña literatura y cultura latinoamericana en el departamento de Español y Portugués. Es afiliada también al Centro de Estudios Latinoamericanos, al Programa de Literatura Comparada, y al Programa de Humanidades Públicas de Rutgers. Se doctoró en letras hispánicas en la Johns Hopkins University, y tiene diplomas de maestría de la Johns Hopkins y de la Universidad de París-8. Ha publicado 7 libros y múltiples artículos sobre literatura hispanoamericana en relación al espacio urbano, la traducción y la fotografía. Sus libros más recientes son *Páginas públicas*:

Leer en el paisaje callejero de Latinoamérica (Eduvim, 2024) y *Voces en off: Traducción y literatura latinoamericana* (co-editado con Daniel Balderston, Uniandes, 2018). Es facilitadora de People and Stories/Gente y Cuentos, un programa de lectura de cuentos literarios con grupos marginales en paradores, cárceles, hospitales y comedores comunes que también tiene proyectos en Puerto Rico, Colombia y Ecuador.

RESUMEN: Julio Cortázar y Cristina Peri Rossi, autores latinoamericanos de obras de mediados del siglo XX, eran amigos cercanos que intercambiaban cartas además de poesía y ensayos dedicados el uno y al otro. Este ensayo explora una correspondencia ficcional entre ellos al comparar las escenas de *striptease* en dos novelas de su autoría: *Libro de Manuel* de Cortázar y *La nave de los locos* de Peri Rossi. En las dos novelas hay personajes expatriados o exiliados en ciudades europeas que participan en espectáculos de *striptease*, sea como actores o como espectadores, en clubs en barrios urbanos. Aunque separadas por unos diez años en cuanto a la publicación de estas novelas, el significado de sus escenas de *striptease* sugiere unos temas y preocupaciones compartidos entre ellas como el espacio urbano, el exilio y el desplazamiento, la resistencia política, la transgresión de género, la sexualidad y el cuerpo. Releer estas escenas en paralelo a las teorías feministas, de género y de performance pertenecientes a las décadas de

ABSTRACT: Julio Cortázar and Cristina Peri Rossi are two Latin American mid-twentieth century writers who were close friends and enjoyed an ongoing personal correspondence, including published poetry and essays dedicated to one another. This essay explores a fictional correspondence between them by comparing the striptease scenes in two of their novels, Cortázar's *Libro de Manuel* and Peri Rossi's *La nave de los locos*. Both novels feature expatriate and exiled characters in European cities who perform in or become spectators of striptease shows held at clubs in gritty urban surroundings. Although some ten years separate the novels' publication, the significance of these scenes in their respective novels suggests some heretofore unexplored themes in their shared preoccupation with urban space, exile and displacement, political resistance, gender transgression, sexuality and the body. Rereading these scenes alongside feminist, gender, and performance studies theory from the decades in which the novels appeared, as well as in

su publicación, además de teorías más recientes sobre el travestismo, el performance transgénero y la globalización, revela nuevas dimensiones de la política del espacio, el cuerpo, el exilio y la identidad en sus obras.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Peri Rossi, política del espacio, cuerpo, exilio.

light of more recent theories on cross-dressing, trans performance and globalization, uncovers new dimensions in the politics of space, the body, exile and belonging in their work.

KEYWORDS: Julio Cortázar, Cristina Peri Rossi, politics of space, body, exile.

El año pasado se publicó un nuevo recurso para estudiar el Boom: la correspondencia entre cuatro grandes figuras de la época: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa¹. El volumen editado, *Las cartas del Boom* publicado por Alfaguara, recoge las cartas entre estos amigos en un libro que los editores califican de “histórico”, ya que nos ofrece “un acceso sin precedentes a sus relaciones personales y colectivas [...] nos abre una ventana privilegiada a la literatura y la política latinoamericanas” de las décadas de 1960 y 1970 (Aguirre et al., 2023: p. 13). Cortázar era un ávido escritor de cartas, que las intercambiaba activamente con sus amigos, así como con sus redes profesionales (editores, traductores, etc.)². Aunque no se incluye en el nuevo volumen, una de sus grandes amigas e interlocutoras con las que intercambió cartas y también poemas fue la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, compañera de exilio/expatriación residente en Barcelona durante esos años. Considero que el libro de Peri Rossi *Julio Cortázar en la colección Vidas Literarias* de la editorial Omega es una prolongación de esa correspondencia escrita, compuesta por su ensayo –un recuerdo literario y personal de Cortázar– junto con reimpresiones de varios textos del autor, entre ellos sus quince “Poemas para Cris”³.

Esta reciente atención a la correspondencia entre escritores cosmopolitas latinoamericanos, que a menudo pasaban largas temporadas fuera de sus países, por razones tanto políticas como

1. Este artículo fue traducido por Clara Klimovsky.

2. Véase su colección de cartas en cinco volúmenes. La correspondencia con Peri Rossi no está incluida en esta colección, pero hay bastantes referencias a ella y a su amistad y colaboración.

3. Estos poemas se publican por primera vez en su obra póstuma *Salvo el crepúsculo*.

personales, me llevó nuevamente a una “correspondencia” ficticia (¿o quizás coincidencia?) entre Cortázar y Peri Rossi que me ha intrigado. Las novelas *Libro de Manuel* (1973), de Cortázar, y *La nave de los locos* (1984), de Peri Rossi, incluyen escenas de *striptease* en momentos importantes de sus tramas, escenas que entrelazan las preocupaciones relativas al cuerpo y la sexualidad con las del espacio urbano y la política. A medida que las escenas se relacionan con los escenarios de las novelas, problematizan el cuerpo en el espacio. Esto es especialmente notable en lo que respecta a la performatividad de los cuerpos femeninos desplazados en contextos urbanos transnacionales.

Ambas novelas se sustentan en la dislocación política y espacial del exilio. *La nave de los locos* explota la falta de lugar a través del constante desplazamiento de su protagonista, mientras que el *Libro de Manuel* destaca a un grupo transnacional de amigos expatriados en París. Las estrategias discursivas de fragmentación y *collage* desafían al lector y cuestionan las categorías familiares, incluida el género, que las actuaciones de *striptease* se encargan de desconcertar aún más.

El episodio histórico del desplazamiento latinoamericano desde mediados del siglo XX hasta la década de 1980 es anterior al énfasis más reciente en la globalización y la crítica cultural transnacional en los ámbitos académico y periodístico. La teoría feminista, sin embargo, durante el mismo período comenzó a explorar lo global a través de un examen de las políticas de localización (en particular con el trabajo de Adrienne Rich en la década de 1970, el trabajo de Trinh Minh-ha en la década de 1980), y la aparición de

los estudios transnacionales acerca de la subalternidad de Gayatri Spivak, Homi Bhabha, y otros, también en la década de 1980. Judith Butler contribuyó considerablemente con su innovadora distinción entre sexo y género, y su propuesta del género como algo culturalmente construido. En la década de 1990, las políticas feministas de la localización se ampliaron a los viajes, el movimiento y el desplazamiento (a través de teóricas como Chandra Talpade Mohanty, Inderpal Grewal y Caren Kaplan). La política feminista de la localización dialoga naturalmente con la teoría poscolonial, en la que Spivak se convirtió en una voz importante. Los estudios y la crítica feministas de América Latina también florecieron en este periodo, especialmente en torno a grandes conferencias internacionales como la Conferencia Mundial sobre la Mujer celebrada en Ciudad de México en 1975 y las conferencias de escritoras celebradas en Chile y Argentina en la década de 1980. El trabajo de Nelly Richard, Elizabeth Jelin y Beatriz Sarlo en América Latina y de académicas estadounidenses como Amy Kaminsky, Jean Franco y Debra Castillo (por nombrar solo algunas) sentó las bases de los enfoques feministas interdisciplinarios durante décadas. La teoría y la crítica feministas de la *performance*, centrales en mi análisis, florecieron en esas mismas décadas, especialmente con los trabajos de Jill Dolan, Sue-Ellen Case, Lynda Hart, Sandra Gilbert, Susan Gubar y Marjorie Garber. Estas contribuciones de las últimas décadas del siglo XX no solo ofrecen un reconocimiento pendiente a las mujeres en sociedades distintas de las de Estados Unidos, Canadá y el norte de Europa, sino que también surgen de la conciencia de los cuerpos en el espacio (cruce de fronteras, migración) y de una compleja

crítica a la nación. Las oleadas de nuevos trabajos feministas transnacionales adoptan una conciencia correctiva que reformula el cuerpo (de la mujer) como un sitio marcado sexual, geográfica, política y transculturalmente como un lugar tanto de poder como de vulnerabilidad⁴. Una revisión de las diversas fases de la crítica y la teoría feministas, corporales y transnacionales invita a reconsiderar estas dos escenas de ficción.

La consideración del cuerpo como lugar/sitio y sus interacciones con el espacio urbano adquieren especial relevancia en las narrativas del exilio latinoamericano que con frecuencia ocurren en las ciudades. Elizabeth Grosz resume cómo “las relaciones constitutivas y mutuamente definitorias entre la corporalidad y la metrópolis” (1998: p. 43)⁵ revelan el modo en que los cuerpos y los entornos espaciales se producen e incluyen mutuamente. La ficción urbana de Peri Rossi y Cortázar recurre al anonimato de la ciudad y del entorno construido para subrayar la ausencia de lugar en el exilio. A la vez que hacen referencia a lugares de América Latina y Europa, junto con otras zonas urbanas a menudo no identificadas, los protagonistas de sus novelas y cuentos viajan entre continentes para deambular por las calles de las ciudades entre otros intelectuales trasplantados. En las escenas de *striptease* de ambas obras, el cuerpo femenino es el sitio donde se exponen, literalmente, los vulnerables habitantes de la ciudad. Al despojarse de las cómodas marcas de la asignación

4. En los últimos años se han producido nuevos giros en la teoría y el activismo feministas en América Latina, ya que la gente se ha movilizado para protestar contra el feminicidio, para exigir derechos para las personas LGBTQ+ y trans y para luchar por los derechos reproductivos. Estas nuevas olas van más allá del alcance de este ensayo, pero es necesario reconocerlas.

5. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de los textos citados nos pertenecen a mí y a la traductora.

de género (*La nave de los locos* de Peri Rossi) o al desentrañar las identificaciones clasistas de los barrios urbanos (el *Libro de Manuel* de Cortázar), una corporalidad de género problematizada cobra protagonismo⁶. La lectura de estas novelas desde la intersección de las perspectivas de la geografía social, la teoría de la *performance* y el feminismo transnacional involucra el cuerpo como lugar fenomenológico y metafórico del desplazamiento.

Aunque todos los textos verbales son representaciones lingüísticas, pocos insisten tanto en la conciencia de su performatividad como estas dos novelas. Cada una de ellas explota lo performativo –en secuencias cinematográficas narradas, insurrecciones escenificadas, *collage* visual y, en lo que me interesa aquí, espectáculos de *striptease*– con el fin de promover su agenda política y estética. Como representaciones corporales urbanas, estas escenas sirven para desestabilizar las normas sociales y políticas y preparar el camino para la resistencia y la revolución. En este ensayo, vuelvo sobre las escenas de *striptease* para indagar cómo estas novelas de dos amigos cercanos exploran el género, la política, la ciudad y la resistencia política en el contexto de sus respectivos momentos históricos y políticos.

Cortázar y Peri Rossi presentan personajes exiliados o desplazados que buscan su identidad a través de la práctica militante o humana en escenarios urbanos. Mientras que el *Libro*

6. Otro texto algo relacionado es la obra de teatro *El despojamiento* (1981), de la argentina Griselda Gambaro. Presenta a una mujer desnudándose durante una alienante audición para un papel en una representación vagamente referenciada que la obra no incluye. La acción transcurre en un interior, en una única habitación, y no se identifica el escenario circundante. Como no hay ninguna referencia directa al exilio o al desplazamiento, ni un compromiso con el espacio urbano, no lo considero en este ensayo. Agradezco a Camilla Stevens que me alertara sobre esta obra menos conocida.

de *Manuel* está ambientado en París y estructurado en torno al espacio urbano parisino y sus tópicos culturales⁷, *La nave de los locos* narra los constantes viajes de Equis como exiliado entre ciudades generalmente sin nombre que se asemejan a lugares europeos. A pesar del contraste entre la unidad espacial de París en el *Libro de Manuel* y la dispersión descentrada de zonas urbanas vagamente identificadas en *La nave de los locos*, la geografía funciona en las novelas de manera similar, cargándolas de anonimato urbano para enfatizar la distancia crítica del exilio. Así, no es casual que el espectáculo de *striptease* de cada una de ellas se sitúe estratégicamente dentro de la cartografía ficcional de su novela, de manera que critica implícitamente la existencia urbana contemporánea e impide la conexión compasiva e íntima y la actividad militante.

Tanto Cortázar como Peri Rossi utilizan sus novelas para atacar la represión y la censura (sexual, social y política), con mensajes bastante diferentes, pero con resultados complementarios. Además, ambos desconfían de las posturas políticas y dudan de las posibilidades de acción a través de protagonistas apolíticos que gradualmente desarrollan una reacción politizada frente a sus circunstancias y su entorno. Andrés en el *Libro de Manuel* decide actuar políticamente incorporándose al grupo militante de amigos y participa en La Joda (el secuestro de un espía), y Equis en *La nave de los locos* interviene persistentemente de manera humana contra el sexismo y la explotación de la miseria ajena. De hecho, las maniobras

7. Para más información sobre el enfoque parisino de la ficción corta de Cortázar, véase el capítulo 3 de *Inventiones urbanas*, de Schwartz.

metaficcionales de cada novela sirven directamente a estos objetivos. En el *Libro de Manuel*, las discusiones sobre el lenguaje, la escritura y la composición del álbum de recortes para Manuel (que da lugar al libro que estamos leyendo), junto con la militancia política de los personajes, revelan la necesidad de una política correctiva y de transformación social. La búsqueda de Equis de la armonía, el equilibrio y el sentido de los orígenes (considérense las referencias bíblicas al Génesis y al Éxodo) en *La nave de los locos* subraya la urgencia de un humanismo compasivo y de la libertad afectivo-sexual.

Estas dos ambiciosas novelas fueron escritas con unos diez años de diferencia por escritores que eran muy buenos amigos. Siempre me han parecido fascinantes las escenas paralelas de *striptease* y lo que sugieren, y me he preguntado si la escena final de Peri Rossi con Lucía en *La nave de los locos* rinde homenaje al *Libro de Manuel* de Cortázar, escrito con anterioridad. Cortázar y Peri Rossi mantuvieron una intensa relación de escritura que comenzó con la carta que le escribió a Peri Rossi tras leer su novela *El libro de mis primos*, al mismo tiempo que escribía el *Libro de Manuel*, y considera que su Manuel de ficción es uno de los primos de Peri Rossi: “mientras vos escribiste esos primos yo estaba escribiendo a Manuel y los dos sin saberlo” (p. 29)⁸. Algunas de las estrategias

8. Peri Rossi cita la carta de Cortázar:

El libro me buscó a mí, Cristina: fijate vos que yo estaba escribiendo entonces una novela que se iba a llamar *El libro de Manuel* y voy y me topo con el tuyo, que se llama *El libro de mis primos*, y esa noche, cuando me lo puse a leer —porque lo empecé a leer de noche, entre el humo de la pipa y un disco de Ray Charles que sonaba como los dioses— me di cuenta de que mi libro era uno de tus primos, fijate vos, Manuel estaba de alguna manera entre tus primos y era uno de ellos, de manera que si yo quería seguir escribiendo esa novela iba a tener que reescribirla, cambiar muchas cosas. . . me parecía fascinante que vos en Montevideo y yo en París tuviéramos la misma idea. . . , antes de tirar a la chimenea el libro que estaba escribiendo decidí escribirte esta carta, porque ya Manuel y tus primos son como de la familia. (Julio Cortázar y Cris, p. 29).

narrativas que comparten atestiguan un intenso diálogo entre ellos a pesar de que evitaban supersticiosamente hablar de cualquier cosa en la que estuvieran trabajando, según el retrato nostálgico y sentimental que Peri Rossi hace de su amistad en su libro sobre Cortázar antes mencionado. Los espectáculos de *striptease* en ambas novelas son solo un ejemplo de muchas curiosas similitudes. Ambas novelas emplean un discurso de fragmentación en su proceso de integrar una amplia variedad de materiales intertextuales. El *Libro de Manuel* es conocido por su técnica de *collage* de artículos de periódico, documentos oficiales y anuncios incorporados alrededor del discurso ficcional, mientras que *La nave de los locos* intercala los viajes del protagonista con descripciones de materiales visuales como fragmentos de un tapiz medieval y de un cuadro, cartas personales, la proyección de una película, entradas de un diario, secuencias de sueños y comentarios bíblicos hechos por niños, por citar solo algunos. El comentario de Santiago Juan-Navarro acerca de que el efecto de la fragmentación y la falta de resolución en el *Libro de Manuel*, “deja un rastro de espacios en blanco, de disposiciones caleidoscópicas que no pueden resolverse dentro de los límites físicos del texto” (1999: p. 221), se aplica también a *La nave de los locos*. Ambas novelas se resisten a la resolución no solo discursiva, sino también espacial y corporal, como desarrollo a continuación.

En las dos obras la acción o el movimiento tiene lugar en escenarios urbanos en los que los personajes son figuras marginales o trasplantadas cuyo entorno se describe para subrayar su extranjería y falta de pertenencia. Como elaboro en otro ensayo tocante a la novela de Peri Rossi, abundan “espacios amorfos y transitorios [...] que no

permite[n] nunca una parada definitiva” (Schwartz, 2003: p. 336) que acentúan las rupturas geográficas, políticas y estéticas del exilio. También en ambas, los respectivos protagonistas masculinos, Andrés en el *Libro de Manuel* y Equis en *La nave de los locos*, desempeñan papeles pasivos como espectadores de películas y espectáculos de *striptease*, responden con obsesión y eligen un curso de acción basado en sus interpretaciones de estas secuencias. Es evidente que las novelas difieren entre sí en su tratamiento del género y la sexualidad.⁹ Sin embargo, ambas novelas, en su preocupación común por la intersección del cuerpo y la ciudad como lugares de conflicto entre el Estado y el individuo, evocan el contexto del terrorismo de Estado en el Cono Sur, así como la violencia política internacional contemporánea en términos más generales (la intervención estadounidense en Vietnam y la financiación estadounidense de armas a las dictaduras de derecha)¹⁰. Los derechos humanos, la libertad sexual y la codificación social y el desempeño de los roles de género sitúan el cuerpo en el centro de los mensajes políticos de estos textos. El hecho de que ambas novelas terminen con cuerpos que solo pueden identificarse ambigualmente demanda una revisión de las escenas de *striptease* que exacerban la complejidad de la política del cuerpo en condiciones de exilio y represión.

Los espectáculos de *striptease* de estas dos novelas revelan cómo el cuerpo y lo público se encuentran en un escenario de no-lugar transnacional para dismantelar las prácticas convencionales (tanto

9. Las posiciones de Cortázar sobre el género han sido maltratadas durante mucho tiempo, especialmente a partir de su propuesta de “lectores macho” y “lectores hembra” en *Rayuela*.

10. Importante para mi análisis es la definición de ciudad que propone Grosz, a la que considera “a medio camino entre la aldea y el Estado” (“Bodies-Cities”, p.44).

sexuales como políticas). Estas escenas se oponen al pensamiento restrictivo sobre los roles de género y la responsabilidad del individuo ante la sociedad y el cambio político. Garber, en *Vested Interests*, denomina “interrupciones” a los acontecimientos políticos (en el caso de estas novelas, acontecimientos como el exilio, los golpes militares y las intervenciones imperialistas) que reconfiguran las relaciones y ponen en tela de juicio “identidades previamente concebidas como estables, incuestionables, arraigadas y ‘conocidas’” (1992: p. 13). Al cuestionar las nociones preconcebidas o cómodas del cuerpo y la sexualidad, estos espectáculos les proporcionan a los personajes escenarios para preparar o confirmar sus posturas políticas.

La actuación de *striptease* en el *Libro de Manuel* ocurre aproximadamente a los dos tercios de la novela y marca parte del descenso de Andrés a lo abyecto y su proceso de regeneración a través de la participación en la militancia política y los actos sexuales transgresores (Juan-Navarro, 1999: p. 215). Después de ser rechazado por la actriz Ludmilla, Andrés convence a Francine para que lo acompañe a un club de *striptease* en Pigalle. A pesar de las reticencias de Francine, se quedan durante dos de los tres actos que incluyen un desfile de figuras racializadas que encarnan la cultura occidental (la primera, una mujer blanca, tiene el nombre artístico de “Atinea”)¹¹ y la alteridad semiótica transnacional (la africana “Doudou” seguida de Lola, “la perla de Bolivia”). Durante la actuación de Doudou, se dirige a un hombre excitado del público arrancándose uno de sus vellos púbicos y

11. Véase Sue Ellen Case sobre Atenea y el teatro clásico.

soplándoselo. Él lo atrapa con la boca, lo que hace dudar a Francine de la espontaneidad de la interacción. Mientras discuten la escena, Francine afirma que el hombre estaba allí plantado, que era un “*performer*” a sueldo y no un espectador cualquiera. Por lo tanto, simultáneamente a su condición de espectadores, los personajes desmontan la teatralidad de la *performance* al comentar su carácter artificioso. La escena termina con otro comentario autorreflexivo de Andrés sobre la autenticidad de la *performance* racializada. Mientras anticipan la aparición de Lola en escena, Andrés identifica la música: “oí esa especie de quena grabada en Montparnasse por un judío polaco, conozco el disco, hasta creo que el tipo se llama Brinsky, como autóctono no le podés pedir más no te parece (Cortázar, 1983: p. 288)”.

Mientras que muchas de las reuniones políticas de la novela tienen lugar en la periferia urbana parisina, la escena del espectáculo sexual aprovecha las zonas del centro de la ciudad para deshacer las asociaciones de la hegemonía cultural y burlarse de la comercialización del turismo internacional. Andrés invita a la única francesa burguesa de su grupo y la arrastra desde su librería en el Marais, un barrio histórico cargado de monumentos justo en el centro de París, hasta el sórdido barrio rojo que visitan los turistas internacionales:

un primer piso sobre el bulevar sucio de gente, neones cazamoscas de provincia, la estrecha escalera pintada de rojo y dorado, olor de encierro colectivo tarifado, guardarropa con vieja desdentada y números grasientos sobados... (Cortázar, 1983: p. 284)

Se burla de Francine por su “voz de librera culta” (1983: p. 287) y por las guías que vende a los turistas en su librería, a solo veinte cuabras de este club de *striptease*.

Andrés utiliza el espectáculo de *striptease* para ridiculizar a Francine, para intentar demoler su estilo de vida culto, letrado y de clase media, todo con el fin de articular su propia posición política. Butler llama a esto la politización de la abyección, un proceso de resignificación simbólica con el fin de “expandir la significación misma de lo que en el mundo se considera un cuerpo valuado y valorable” (2002: p. 47). Justo antes de esta escena, otros dos personajes mantienen un diálogo sobre la utilidad o futilidad de escribir, y debaten si la escritura puede o no contribuir a la revolución. Sus referencias a Marx, Martí, Genet y el cine forman una “galería de cuadros” que sirve de introducción al espectáculo de *striptease* y sugiere el espectáculo como prólogo a la acción política. Sin embargo, mientras Augusto Boal en *El teatro del oprimido* considera la *performance* como ensayo para la revolución, el acto de *striptease* en el *Libro de Manuel* desmonta ese imperativo político y su prolija causalidad. Los diálogos irreverentes que rodean la escena desenmascaran el espectáculo, vaciándolo de valor representacional y dejando a los espectadores (y lectores) aún sin saber cuál es el papel de Andrés. No es casualidad que él y Francine se marchen antes de que la intérprete supuestamente latinoamericana suba al escenario; evitar la figura andino-hispana de Lola elude el encuentro con un intento empaquetado de representar la auténtica América Latina, un simulacro urbano.

El espectáculo drag y de *striptease* de *La nave de los locos* sirve de colofón a toda una novela de escenas de viajes interurbanos y relaciones interpersonales en su mayoría transitorias. La búsqueda de Lucía por parte de Equis, la mujer de la que se hizo amigo cuando

trabajaba en un autobús que transportaba mujeres a Londres para abortar, lo lleva a un club de travestis en el que entra a pesar de su impotencia y su declarado desinterés por el sexo. Además de buscar a Lucía, Equis también espera encontrar la respuesta a uno de los enigmas soñados que pregunta: “¿[c]uál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?” (Peri Rossi, 1984: p. 183). Lucía representa un *striptease* y una aventura lésbica vestida como Marlene Dietrich, que está vestida de hombre. La otra persona, cuyo sexo biológico nunca se determina, imita a Dolores del Río. Como en la escena del *Libro de Manuel*, la abyección urbana se une al transnacionalismo escénico e imitativo. El narrador llega a llamar a Marlene Dietrich “el origen y desenlace de toda simulación” (Peri Rossi, 1984: p. 191). En cuanto a Lucía, ella “no puede limitarse ni a la heterosexualidad ni a la homosexualidad, y la presentación simultánea de múltiples posibilidades, aún no realizadas, aumenta el deseo de cada componente tanto como deslumbra con la complejidad de su totalidad” (Cochrane, 1997: p. 103)¹². La representación de personajes con género y sexualizados en contra de sus propias inclinaciones, sin revelar sus géneros o preferencias “reales”, llegando incluso a prescindir de esas preferencias a cambio de posibilidades indeterminadas y potencialmente fluctuantes, ofrece una vía alternativa a la libertad y la autorrealización en entornos urbanos que a menudo restringen y confinan.

12. Véase Cochrane para más ejemplos de androginia en esta novela y otras obras de Peri Rossi.

Esta construcción recíproca de cuerpos y espacios en la ciudad resalta el artificio de la ficción, y quizá de todas las inscripciones, en lo que Grosz denomina lo hiperreal:

como modos de simulación que han superado y transformado cualquier realidad que cada uno pudiera haber tenido de la imagen del otro: la ciudad se hace y se rehace en el simulacro del cuerpo, y el cuerpo, a su vez, se transforma, se “ciudadifica”, se urbaniza como un cuerpo distintivamente metropolitano (1998: p. 43).

Después del espectáculo, Equis va entre los bastidores para saludar a Lucía y pedirle ayuda para resolver el enigma. La respuesta de ella a su enigma, “su virilidad”, concluye la novela (Peri Rossi: p. 196). La siguiente y última página, una breve referencia final al tapiz medieval de la creación bíblica (también descrito en la primera parte de la novela), menciona las piezas que faltan, desgastadas para nunca volver a verse.

Esta escena lleva al límite la crítica a la construcción del género mediante la afirmación de la androginia. Amy Kaminsky llama a la escena “el sueño del fin del género” (1999: p. 56) y Mary Beth Tierney-Tello la considera “un nuevo sueño de simetría” (1996: pp. 173-208). La respuesta al enigma, “su virilidad”, responde irónicamente a las convenciones de las relaciones de género heterosexuales y, al mismo tiempo, socava el imperativo heterosexual. ¿Ofrecer su virilidad satisface a la mujer o, como sugiere Cochrane, la está regalando, “renunciando a su poder tradicionalmente aceptado sobre ella” (1997: p. 105)? Según Timothy Foster, Equis solo puede amar de verdad a Lucía si se deshace de su virilidad y desnaturaliza el continuo sexo-género-deseo (1997: p. 77). La ambigüedad de esta

escena, más que plantear una alternativa homosexual como una nueva convención, nunca determina definitivamente la preferencia sexual o la identidad de género de nadie. De hecho, el resto de los espectadores son todos hombres, presumiblemente heterosexuales.

Equis llega al club justo después de entablar amistad con una prostituta maltratada con la que no mantiene relaciones sexuales, pero a la que acompaña a su habitación por amabilidad para que no parezca que la rechaza.¹³ Acude a la actuación como parte de su búsqueda obsesiva de Lucía, más que porque lo motive el *voyeurismo* o la estimulación erótica, y su breve compañía a la prostituta tiene mucho que ver con una acción compasiva y muy poco con el deseo. Lucía ya había declarado que no volvería a tener relaciones sexuales con un hombre, no ha confirmado su preferencia sexual, y Equis ha perdido el interés por el sexo. De ahí que el enigma añadido del espectáculo de travestis, cuyo cartel anuncia: “[h]ombres o mujeres? Véalos y decida Ud. mismo” (Peri Rossi, 1984: p. 189), solo es descifrado a medias. Quien imita a Dolores del Río se describe entre paréntesis como

alguien (un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser y no quien estaba determinado a ser) (1984: p. 191).

Las ambigüedades a lo largo de la novela, especialmente las que culminan en esta escena final, allanan el camino para una experiencia individual e interpersonal verdaderamente liberadora

13. Nancy Duncan estudia a las mujeres maltratadas como un grupo marginal, junto con las minorías sexuales, que «han experimentado una aguda disonancia espacial» (127) en el contexto del espacio público y privado. Su trabajo tiene una importante resonancia en esta escena de la novela.

y humana. Como sugiere Peter Stallybrass en su análisis de los fetichismos contradictorios, las contradicciones e ironías de *La nave de los locos* “se escenifican no en el juego de la pura diferencia, sino en el juego entre la indeterminación y la fijación” (1996: p. 387). Al desafiar todas las estructuras binarias, el imperativo heterosexual entre ellas, Peri Rossi lanza la representación a una crisis que introduce, como señala Marjorie Garber en su introducción al travestismo, “un modo de articulación, una forma de describir un espacio de posibilidad” (1992: p. 11). Acuerdo con Helena Antonin Cochrane, quien señala que el “interés de Peri Rossi por la androginia va de la mano con el lirismo de su prosa. [...] [mediante] la sustitución de las nociones convencionales de una representación ordenada de la existencia por una nueva representación caótica y orgánica” (1997: p. 100). El elemento drag de la actuación de Lucía nos trae a la memoria trabajos más recientes sobre lo trans y lo drag, como el libro *Translocas* de Lawrence La Fountain-Stokes sobre las *performances trans* puertorriqueñas. Su análisis de los artistas trans y drag a partir de la década de 1960 resuena con la insistencia de Peri Rossi en la androginia y sus consecuencias políticas. Cuando enumera los mensajes contestatarios de las *performances drag*, La Fountain-Stokes destaca cómo “crean una crisis de interpretación que confunde y desestabiliza los ideales esperables, y conducen a ámbitos diferentes, como la naturaleza de la androginia” (2021: p.15). Del mismo modo, *La nave de los locos* abre espacios para enfrentarse al discurso autoritario, para responder a los modos restrictivos de identificación sexual y de género, y para combatir la alienación del exilio (tanto político como existencial).

Ambas novelas nos dejan con cuerpos ambiguos, desnudos y sin identificar. La Joda, el nombre que los personajes dan al secuestro político que planean, cierra el *Libro de Manuel* con un violento fracaso, y el último cadáver que Lonstein limpia en la morgue podría ser la víctima de La Joda, quizá uno de los narradores, lo que indica el fracaso del texto mismo a la hora de cumplir sus objetivos. Al final de *La nave de los locos*, la desnudez en el espectáculo de *striptease* lésbico en el que participa Lucía la deja tanto enmascarada como desnuda y a su partenaire indeterminadamente andrógina. Tierney-Tello encuentra una crisis de representación desde la escena inicial de la novela de Peri Rossi, “que *deja al descubierto* el modo en que cualquier representación implica exclusiones y muestra cómo la posibilidad misma de representación ha sido puesta en crisis” (1996: p.179, las cursivas me pertenecen). Al comentar los elementos metaficcionales del *Libro de Manuel* de Cortázar, Saúl Sosnowski menciona el intento de la novela de “*desnudarse* de toda máscara frívola”, así como el *striptease* metafictional por el que “se *dejan al desnudo* los ‘secretos’ demonios” del texto (1974: p.p. 112, 110, las cursivas me pertenecen). Las escenas de *striptease* de estas novelas subrayan la naturaleza autoreveladora de los textos, cuyas costuras, huecos y piezas pegadas nos permiten vislumbrar su propia construcción. Su performatividad manifiesta proporciona uno de los muchos niveles de metaficción. Las *performances* llaman a los protagonistas a la acción, interrogan su ambivalencia respecto al compromiso individual y aplauden la indeterminación de la resistencia.

Muchos críticos han señalado que en ambas novelas los protagonistas son observadores pasivos que reaccionan en vez

de actuar. Mabel Moraña coincide al señalar que los personajes de Peri Rossi “raramente *actúan*, más bien reaccionan, contemplan o son manipulados por fuerzas que derivan de un *establishment* al que están sujetos” (1986: p. 213). Sin embargo, ambas novelas, a través de las performances escenificadas y filmadas, ofrecen a sus protagonistas escenarios que alegorizan las estructuras represivas que las atrapan y las llaman indirectamente a la agencia. Los espectáculos de *striptease*, con su clientela masculina *voyeurista*, ponen de manifiesto la dinámica de poder implícita en estas representaciones de género. Sus escenarios comerciales, groseros y urbanos ponen especialmente de relieve la superposición de los ámbitos público y privado que contribuyen a determinar la identificación social y de género de un individuo. Los espectáculos públicos desestabilizan las asociaciones raciales y de clase, al tiempo que complican las preferencias sexuales, no solo de los intérpretes, sino también de los espectadores y los lectores. Ese juego de asociaciones e identificaciones convierte el paso transgresor de Andrés, Francine, Equis y Lucía al escenario o al público en una forma de actuar contra los valores de género de los regímenes autoritarios y las estructuras limitadoras del comportamiento social y sexual. Las escenas de *striptease* también involucran al lector, ya que, como en cualquier texto metaficcional, el interior y el exterior, la ficción y la realidad, el subconsciente y el consciente pierden sus límites nítidos. Estas escenas sitúan a los lectores simultáneamente como *strippers*, travestis, mirones, desprevenidos y explotadores, y nos incitan a aceptar nuestra responsabilidad en la recreación o resistencia a los regímenes de violencia y represión.

Peri Rossi y Cortázar también utilizan escenas de *striptease* para escenificar la confluencia de cuerpos y ciudades como respuesta al trauma, la distancia, la búsqueda y la pérdida. En última instancia, sin embargo, estas escenas registran formas muy diferentes de resistencia a las convenciones espacializadas y de género que surgen según la lógica y la estructura de cada novela. De la misma manera, se cuestiona la experiencia e identidad del exilio de cada escritor. La década que separa la composición de las dos novelas, así como la diferencia de género entre los autores, registra la evolución de las teorías del espacio y el género desde nociones fijas y estáticas a concepciones y prácticas más fluidas, ambiguas e indeterminadas. Nast y Pile, por ejemplo, hablan de las “relaciones cuerpo-lugar” en la introducción de su antología, donde explican cómo estas no solo se desembarazan de las coordenadas fijas de las relaciones sociales y sus registros espaciales constitutivos a *lugares a través del cuerpo* (tal y como se producen, inspiran, sueñan, nacen, cargan); sino que también se liberan de las nociones estáticas y cosificadas de los cuerpos a cuerpos que hacen, y se hacen a través de, las prácticas y la geografía de los lugares (1998: p. 5).

Mientras que la escena de Cortázar critica un falso y vulgar transnacionalismo al desenmascarar los disfraces de raza y clase, el final de Peri Rossi trabaja para liberar a los personajes de los límites corporales, sexuados y de género a través de las relaciones espaciales urbanas.

Mi análisis ha situado las novelas en el contexto de la correspondencia entre los dos autores, junto con las teorías del feminismo, los estudios de género y la emergencia de lo transnacional

y lo poscolonial en las décadas contemporáneas a la publicación de cada una de ellas y a sus primeros lectores. ¿Qué iluminamos al releer hoy estas escenas clave? He optado por llamar la atención sobre estos dos textos altamente politizados que aparecen durante y justo después del Boom para invitar a una mayor discusión sobre las novelas y considerarlas desde la perspectiva de los debates y enfoques actuales en los estudios de género, sexualidad, espacio y *performance*. El cambio más evidente es la transformación del vocabulario, la concepción, la definición, la identidad y la práctica del género y la sexualidad. Las intersecciones entre género y *performance* marcan nuestro momento teórico y crítico más reciente. Leo estas escenas de *striptease* como antecesoras, o como dice Dolan, “precursora[s] de la identidad de género” (2012: p. XXII), o como propone La Fountain-Stokes, como raíces o puntos en el “mapa rizomático transgeográfico en constante expansión” (2021: p. 2). La relectura de estas novelas y la focalización en estas escenas performativas evocan trabajos más recientes sobre *performance* y estudios de género realizados en las Américas por críticos y teóricos como La Fountain-Stokes, Diana Taylor, Jack Halberstam, José Muñoz y Laura Gutiérrez¹⁴.

Un poco antes me he referido brevemente a los públicos/espectadores de estas escenas, así como a las consecuencias para los lectores. Jill Dolan, en su prefacio a la segunda edición de *The Feminist Spectator as Critic*, plantea una pregunta clave que urge a adoptar un enfoque interseccional para entender el papel del

14. Esta no es en absoluto una lista completa, pero el espacio no permite una revisión bibliográfica exhaustiva. Véase también el número especial de *Trans Studies Quarterly*, «Trans Studies en las Américas» de 2019.

público: ¿el espectador “ideal” o “implícito” sigue siendo blanco, varón, de clase media y heterosexual? Ya no, sugiere, ya que propone que “las posiciones de los sujetos y cómo se narran y visualizan en escenarios y pantallas grandes y pequeñas se han vuelto más múltiples y complejas” (Dolan, 2012: p. XXV)¹⁵. El Equis de Peri Rossi, como espectador del espectáculo drag y de *striptease* lésbico de Lucía, ejemplifica algunos de estos aspectos. Su falta de identificación cultural y nacional, y su asexualidad, más que en una crisis se convierte en una posición identitaria desde la que resiste a una serie de fronteras, tanto geográficas como sexuales, raciales y sociales. La Francine de Cortázar también va a contracorriente de lo convencional, ya que se convierte inconscientemente y más bien sin quererlo en espectadora de un espectáculo de *striptease* parisino de clase baja.

Ambas escenas involucran a sus espectadores ficticios en una situación angustiosa y desconcertante en la que se sienten fuera de lugar. Cuando Francine se encuentra temporalmente “exiliada” en un barrio y un espacio de actuación fuera de su zona de confort (aunque Andrés le recuerda que están a solo veinte cuerdas de su casa), lo acusa de denigrarla (“¿por qué me estás envileciendo?”. Cortázar, 1983: p. 278) y le ruega que se vayan. La identidad de Equis como exiliado, que se desarrolla a través de continuos desplazamientos, le permite entrar y salir de los escenarios y apenas registrar su rareza. Asiste al espectáculo de *striptease* solo para reencontrarse con Lucía, resuelve así su enigma y concluye su búsqueda. Francine es una extraña en casa, mientras que Equis se ha acostumbrado a ser un extraño allá donde va.

15. Véase la introducción de Dolan a la segunda edición de *The Feminist Spectator as Critic* para obtener comentarios esclarecedores que actualizan la teoría y la crítica feministas.

Grosz describe la ciudad como el lugar de numerosos procesos que se entrecruzan, e incluye entre ellos las redes de desplazamiento (1998: p. 44). Los cuerpos también registran redes de relaciones, políticas y económicas. Los personajes exiliados de las novelas de Cortázar y Peri Rossi ocupan o atraviesan ciudades como resultado de su desplazamiento, y las ciudades que habitan o visitan a su vez los inscriben. Las escenas de *striptease* que incorporan a sus historias opacan o transgreden la distinción de género y clase, al tiempo que resuelven otros enigmas. Su simulacro llama la atención sobre la codificación del género en un intento de liberar a los personajes (y a los espectadores y lectores) de sus propios límites circunscritos. Del mismo modo, el espacio de la ciudad se disuelve en un no-lugar indeterminado (en *La nave de los locos*) o se hunde en la fabricación de clichés urbanos transnacionales (en el *Libro de Manuel*). Estas novelas eligen la acción discursiva como recurso, situando el lenguaje y la narración en el centro de las luchas políticas y personales. Ambas novelas resisten los límites del lugar y los límites del género en su desafío desplazado, pero no fuera de lugar.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, Carlos, Gerald Martin, Javier Munguía, y Augusto Wong Campos (eds.) (2023). *Las cartas del Boom. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Alfaguara.
- (2023). “Introducción”. *Las cartas del Boom. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa* (pp. 13-35). Barcelona: Alfaguara.
- Augé, Marc (2000). *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. (Margarita Mizraji, trad.). Barcelona: Gedisa.
- Boal, Augusto (2009). *Teatro del oprimido*. (Graciela Schmilchuk, trad.). Madrid: Alba.
- Bullough, Vern L. y Bonnie Bullough (eds.) (1993). *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. (Alicia Bixio, trad.). Buenos Aires: Paidós.
- (1990). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” En Sue-Ellen Case (ed.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Baltimore: Johns Hopkins.
- Case, Sue-Ellen [1985] (1996). De “Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts”. En W.B. Worthen (ed.) *The Harcourt Brace Anthology of Drama*. Segunda edición (pp. 107-113). Fort Worth: Harcourt Brace.
- Cochrane, Helena Antolin (1997). “Androgynous Voices in the Novels of Cristina Peri Rossi.” *Mosaic*, pp. 97-114.
- Cortázar, Julio (2012). *Cartas*. 5 vols., editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.
- [1973] (1983). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera.
- (1984). *Salvo el crepúsculo*. México: Nueva Imagen.
- Davy, Kate (1992). “Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp.” En Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds.) *Critical Theory and Performance*. Michigan: University of Michigan Press, pp. 231-247.
- Dolan, Jill (2012). *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press.
- Duncan, Nancy (ed.) (1996). *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. London: Routledge.
- (1996). “Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces.” *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Routledge, pp. 127-45.
- Fraser, Mariam y Greco, Monica (eds.) (2005). *The Body: A Reader*. London: Routledge.
- Foster, Timothy (1997). “Transgressions in Literature, Politics and Gender: Peri Rossi’s *La nave de los locos*.” *Confluencia*, vol. 13, no. 1, pp. 73-83.
- Gambaro, Griselda (1981). “El despojamiento.” *Tramoya*, n° 21-22, pp. 119-28.
- Garber, Marjorie (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Garner, Stanton B., Jr. (1994). *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press.