

La mujer como fantasma masculino. *M. Butterfly*, de David Cronenberg

Eduardo Laso

La ópera *Madame Butterfly* de Puccini está ambientada en el Japón del siglo XIX. Toma como tema el choque e incompatibilidad entre Oriente y Occidente y plantea una mirada crítica a la posición de superioridad y egoísmo del hombre blanco frente a otras culturas a la suya. En aquella época en Japón se les permitía a los oficiales extranjeros contraer matrimonios temporarios con geishas, los cuales finalizaban al expirar la licencia de los oficiales. En la ópera de Puccini, el teniente Pinkerton de la marina norteamericana contrae enlace con la geisha Cho Cho San, que se enamora de él. Cuando un día parte a Norteamérica le hace la promesa de que volverá, ignorando que ella ha quedado embarazada. Cho Cho San concibe al hijo de su matrimonio con Pinkerton y espera su vuelta, para encontrarse al final con que el teniente retorna a Japón con una esposa americana. Cho Cho San entonces se suicida, traicionada por aquel que amaba.

El título de la película de David Cronenberg, *M. Butterfly*, hace alusión a la ópera de Puccini. Pero la letra *M* remite al tema de la identidad sexual (puede ser tanto *Madame* como *Monsieur*), así como a la encarnación del lugar de una mujer ficcional: la Butterfly de Puccini. La ficción de *Madame Butterfly* se presenta como un escenario fantasmático prêt-à-porter en el que los personajes de Song Liling y René Gallimard vendrán a jugar e intercambiar sus lugares.

Por otro lado, “Butterfly” significa en inglés “mariposa”, un insecto que para llegar a alcanzar su forma definitiva debe recorrer un período de metamorfosis desde su primer estado de oruga. La mariposa, como la libélula de la película, se presta para simbolizar la transformación subjetiva que se va produciendo en Gallimard. En la ópera, el teniente Pinkerton compara a su geisha con una mariposa, por ser delicada, frágil y bella. Long, autor del libro en que se basa la ópera, dice de Pinkerton: “*era muy propio de él tomar este material exquisito, vívido, anhelante e informe -se refiere a la geisha objeto de su deseo- y moldearlo según su deseo tan positivamente caprichoso*”.

El film se basa en obra de teatro de David Hwang, inspirada en hechos reales. La misma fue adaptada por Cronenberg hasta convertirla en una obra suya. ¿Cómo fueron los hechos históricos? Al auténtico Gallimard le presentaron a Song como hombre que

representaba papeles femeninos. Se volvieron amigos. Años después Song advierte que Gallimard está enamorado de él pero que no podía permitirse ser homosexual. Así que creó una mujer para que Gallimard lo ame: le dice que fue educado como varón pero que en verdad es una mujer, que lo ama y le propone que sean amantes.

La obra de teatro se basa en estos hechos para poner en escena conflictos entre fuerzas culturales y políticas más que entre individuos: en ella, el diplomático francés René Gallimard se obsesiona con Song Liling, una diva de la Opera de Beijing, a partir de verla representar *Madame Butterfly*, y no advierte que el objeto de su deseo es un hombre y espía del gobierno chino. Sólo cuando ambos son arrestados por espionaje, Gallimard es forzado a enfrentar el sexo de Song. En la obra de teatro, Gallimard es un inepto sexual y un torpe que está fascinado por la mitología del Oriente y por la opera *Madame Butterfly*.

Cronenberg en cambio no está interesado por el tema de la homosexualidad reprimida ni por los aspectos políticos y culturales de la obra de teatro. En el film, su Gallimard no está obsesionado por la ópera de Puccini ni es sexualmente torpe. Hay en él una voluntad involucrada en lo que hace: él está decidido a no aceptar que Song es un hombre. El no es engañado; más bien quiere serlo y convoca a Song para que ocupe ese lugar en su fantasma.

La película muestra así cómo la condición absoluta del objeto del deseo está fijada a la ilusión de una escena fantasmática. A Gallimard le cuentan el argumento de la ópera *Madame Butterfly*, ve cantar a la protagonista y descubre la escena que sostiene su deseo: el amor trágico que concluye con el sacrificio de la mujer oriental por sumisión al amo occidental. A partir de lo cual pone en juego todos los mecanismos de la ilusión para convertirse en el personaje de ese argumento. Desea transformarse, volverse otro. Está insatisfecho consigo mismo y su cultura y se arroja en cuerpo y alma a otra. Abandona los papeles de marido, contador, diplomático y occidental en pos de un mundo fantaseado atravesado por el misterio entre Oriente y Occidente y el amor perfecto, borrando en el proceso la diferencia entre fantasía y realidad. A Gallimard sólo le interesa ser el amante de *Madame Butterfly*.

Song conoce a Gallimard vestido de mujer, hace su rutina y advierte que él se está enamorando. Entonces trata de aislarlo de la gente de la embajada en caso de que alguien le informe que él no es una mujer y trata de ver hasta dónde puede llegar, halagado de haber despertado el deseo en él. Pero una sirvienta los ve y avisa al Partido, que obliga a Song a ser espía o de lo contrario ir a un campo de trabajo por homosexual. Song jugará entonces ese juego político,

siendo forzado a hacer lo que de todos modos quería hacer: ser la Butterfly de Gallimard. Finalmente, con la Revolución Cultural china muchos artistas, homosexuales y travestis pasan a ser considerados criminales y Song es enviado a un campo de trabajo.

Gallimard busca en Song su propia idea de lo que debe ser una mujer para satisfacer a un hombre. Se trata de un amor narcisista, en tanto desde la posición masculina cree saber cómo debe ser la mujer. El saber sobre la mujer es siempre del orden de la medida fálica y del fantasma masculino, desde el momento que se intenta aprehender eso que no tiene representación.

Para el psicoanálisis, el sexo no es imaginario (no lo define el semblante de la diferencia sexual anatómica, ni la diferencia freudiana entre actividad y pasividad, ni siquiera la diferencia entre cromosomas XX y XY). Tampoco se define simbólicamente, dado que el Otro simbólico no puede saturar la diferencia sexual en tanto no cuenta con el significante que represente a la mujer. El sexo es una grieta en lo simbólico, por lo cual éste no puede decirlo todo, ya que el recurso para decir del sexo es el significante fálico, único significante de la sexualidad. No hay significante de la femineidad que represente a la mujer. Por lo tanto la mujer no tiene por entero apoyatura simbólica. De ahí el aforismo lacaniano “La mujer no existe”. La mujer es el límite a la totalización simbólica, en tanto se ubica no-toda en el falo. Ella encarna un real inaccesible a lo simbólico.

Para Lacan, femineidad y masculinidad son dos modos de situarse como argumento de una función fálica Φx . La virilidad consiste en situarse por entero en la función fálica. El varón inscribe su sexo a través del sometimiento al fantasma de que un padre que ocupa un lugar de excepción (fantasma de un padre falóforo) le done el falo del que le supone poseedor. Varón es aquel *parlêtre* que pudo constituir el fantasma que afirma la existencia de Uno excepcional, un Padre no castrado y donador del falo, al que el varón se subsume, integrando un conjunto donde opera un “para todos los *parlêtres* hay castración”. Desde el fantasma del Padre de excepción, accede a un padre que puede donar el falo, significante tanto del goce como de la castración. Fantasma inconsciente que corresponde al “Mi padre me pega”.

La femineidad consiste en no poder situarse enteramente en la función fálica. No hay quien pueda donar el símbolo de la femineidad, porque la femineidad es el punto donde lo simbólico fracasa para decirlo todo. Para la femineidad no existe un padre de excepción no castrado que pueda donar el significante de La mujer. Para el *parlêtre* que se declara mujer no hay padre de excepción.

La concepción que se hace Gallimard de la mujer ideal es melodramática, hasta kitsch. Al comienzo Song se lo hace notar con ironías, pero Gallimard no cede e insistirá en preguntarle si quiere ser su Butterfly. Gallimard quiere ser engañado, lo que lo lleva a explorar el cuerpo de Song sólo allí donde pueda confirmar que es una mujer, evitando aquellas partes del cuerpo que podrían arruinar su fantasma por confrontarlo con el sexo real. Con la misma lógica, aceptará un hijo que no se le parece, por acomodarse perfectamente a su deseo. Song va a colaborar con Gallimard en crear el romance entre ellos y sostener su fantasía. De ahí que los diálogos no son realistas sino novelescos.

El tema de interés para Cronenberg es el deseo y la capacidad de transformación física y mental. *“Es la idea de que la realidad es creada por los seres humanos, de que no hay otro tipo de realidad para nosotros. René está creando una realidad para él mismo y, por razones personales, Song lo está ayudando.... Gallimard está en el proceso (desconocido para él) de crear su propia ópera. El está creando la ópera de su vida, preparándose para volverse la diva de la misma”*. Esa es la clave para entender la enigmática escena de las libélulas. Uno de esos insectos se posa en la mano de René -nombre ambiguo, por no portar la marca de un determinado sexo-, que representa el tema de la transformación. René se está transformando en algo que no se sabe, salvo al final de la película cuando lo vemos en la cárcel en la piel de Butterfly.

En cierto momento Song afirma *“Sólo un hombre sabe cómo se supone que debe actuar una mujer”*. Esa frase debe ser completada por *“para otro hombre”*. En la relación entre Gallimard y Song la función fálica aporta una solución al interrogante sobre la mujer y la castración: existe La mujer en tanto no castrada, la cual es supuesta saber aquello que conviene al goce del hombre en tanto amo.

En la escena judicial, Gallimard se confronta con Song vestido de hombre. En su rostro se dibuja la pregunta de por qué ella está pretendiendo ser hombre, a lo que se le agrega un estado de confusión y la sensación de que ya lo sabía pero no quería saberlo. La escena posterior dentro del camión policial que los conduce a ambos representa el punto de inflexión de la trama: Song se desnuda frente a él, e intenta demostrarle que no es tan diferente del Song que ha conocido. Le pide que toque su piel, que es la misma de siempre. Aquí es fundamental el momento de la desnudez, en donde Gallimard alcanza a ver el pene de Song, con lo que a partir de ese momento cae la invención que ambos habían creado. Y ahí radica el error de Song, que le llora a Gallimard diciendo que podría amarlo, cuando de hecho no se compara con aquel objeto de fascinación que

habían creado juntos. Gallimard no es homosexual: él ama a una mujer, a “su” Butterfly. A Gallimard, la persona de Song le importa poco; es su fantasía la que cuenta y dos hombres nada tienen que hacer ahí. Ese objeto sublime femenino que habían creado juntos ha colapsado y la “magia” entre ellos ha terminado.

Song queda desnudo más allá de los velos de la ropa: ya no tiene los velos imaginarios que le permitían semblantar a *Butterfly*. Ahora es sólo un hombre, un espía travesti que se ha aprovechado del amor de Gallimard para extraerle información. Gallimard ha sido traicionado por un hombre. Butterfly es entonces él mismo, ya que ha sido traicionado en su amor por el hombre que amaba. Él es Butterfly, al encarnar ahora el lugar que antes ocupaba el objeto de deseo. Rechaza así ser el amante de un hombre y se convierte en la mujer que lo amaba, ocupando el vacío que la traición de Song ha dejado vacante. Y vestido como Butterfly ante un auditorio de presos, Gallimard termina consumando en la cárcel un suicidio por amor.