

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

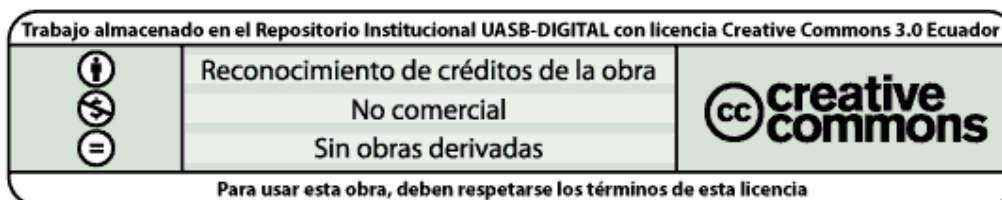
Cuerpo y mirada

Antología del cuerpo disidente en la novela latinoamericana contemporánea

Juan Pablo Castro Rodas

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Juan Pablo Castro Rodas, autor de la tesis “**Cuerpo y mirada: antología del cuerpo disidente en la novela latinoamericana contemporánea**” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo.

Junio 28 de 2017

Resumen

Esta tesis busca explorar los territorios del cuerpo disidente.

Ese cuerpo que se rebela ante las normativas del control biopolítico para reconfigurarse como una neosubjetividad, sexualidad disidente. He seleccionado trece personajes de la novela latinoamericana contemporánea que, a partir del juego de la inversión sexual en algunos casos, o de la constitución de cuerpos que fisuran el signo del ser femenino, en otros, dan cuenta de ese quiebre en la normativa social.

Trece personajes femeninos y trans que, en conjunto, a través de un diálogo polifónico, podrían constituir una suerte de antología del cuerpo disidente, el cuerpo *otra*: ese cuerpo que resignifica la idea del *otro*, en tanto se constituye a partir de una forma de neosubjetividad.

En cada capítulo desarrollo mis reflexiones alrededor de ese cuerpo y la presencia del narrador. Y en los pies de páginas, establezco lo que he denominado un diálogo polifónico. En ese espacio del margen anoto las proximidades entre los personajes, las coincidencias, las diferencias. De esta manera se generan dos espacios de reflexión, independientes pero conectados entre sí. En las Conclusiones, incluyo una síntesis comparativa de los elementos comunes a los distintos personajes, entre los que se destacan tópicos como el espejo, el trabajo, el cuerpo, la sexualidad, la violencia y la muerte. Y, en los Cuadros anexos una síntesis de esas relaciones, dividida de esta manera: Anexo 1. Cuadro matriz. Anexo 2. Espejo. Anexo 3. Violencia y muerte. Anexo 4. Beso. Anexo 5. Trabajo. Anexo 6. Narradores.

A continuación enumero los personajes y las novelas: La Manuela de *El lugar sin límites*¹ (1966) de José Donoso Estrella Rodríguez de *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante (Cuba), Cobra de *Cobra* (1972) de Severo Sarduy (Cuba), Molina de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig

¹ Si bien esta novela apareció posteriormente a *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, he preferido interrumpir el orden cronológico con el que está organizado el conjunto de la tesis, y empezar precisamente con la novela de José Donoso puesto que, a mi juicio, su irrupción constituye una marca singular en la configuración del cuerpo disidente. Dado que mi tesis estudia, sobre todo, a los personajes trans, esta fisura permite que el lector ingrese directamente al universo de la sexualidad travesti.

(Argentina), Macabea de *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector (Brasil), Caramelo de *Resígnate a perder* (1998) de Javier Ponce (Ecuador), Rosario Tijeras de *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco (Colombia), la peluquera de *Salón de belleza* (1999) de Mario Bellatin (Perú), La Loca del Frente de *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel (Chile), Edwin de *Al diablo la maldita primavera* (2003) de Alonso Sánchez Baute (Colombia), Sirena de *Sirena Selena vestida de pena* (2008) de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico), Cleopatra de *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara (Argentina), Li de *Simone* (2013) de Eduardo Lalo (Puerto Rico).

Como toda antología personal encierra en sí misma sus propios límites². Es como un animal mitológico, el ouroborus, que se come a sí mismo, y que en ese ejercicio de devoración, se protege del mundo que lo rodea.

² Uno de esos límites está dado por la propia selección del corpus. Como se evidencia en la selección, hay un marcado período de tiempo que carece de novelas, que va desde 1977, fecha en la que se publica *La hora la estrella*, de Clarice Lispector y 1998 cuando aparece *Resígnate a perder*, de Javier Ponce. Esta ausencia se debe a que en mi particular proceso de investigación y lectura no he encontrado un personaje femenino o femenino trans que responda a las singularidades de la construcción del cuerpo disidente. Algunas novelas, como *Historia de Mayta* (Vargas Llosa, 1984), construyen historias sobre la base del personaje homo, el revolucionario Mayta en la novela citada, que fracasan en su proceso revolucionario al tiempo que ven desmoronarse también su vida sentimental. Sin embargo, a diferencia de Molina (el homosexual encarcelado de la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, incluida en esta tesis), su constitución no se asienta en el signo del universo femenino y, por tanto, tampoco de la sexualidad disidente. Hay una novela que parecería pudo ser incluida de la década de los ochentas. Se trata de *La tejedora de coronas* (Germán Espinosa, 1982). En esta novela, a través de un monólogo confesional, Genoveva Alcocer, noble dama colombiana, cuenta su vida, una intensa vida que atraviesa la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. El personaje se constituye básicamente a partir de un cuerpo libre. Ese elemento le permite desarrollar una sexualidad abierta. Varios son los pasajes de la novela en los que Genoveva relata los encuentros eróticos que tiene con sus esclavos (el negro Bernabé con quien pierde la virginidad), así como con mujeres nobles, hombres jóvenes, y con su propio esposo, Federico. Se suman en la conformación del personaje otros elementos como su humanismo, su apuesta por el progreso. Acusada de brujería, Genoveva debe soportar el encierro y la tortura. En el mundo social, una mujer como ella –treinta años, viuda y sola, viviendo en una mansión fantasmagórica– recibe la condena institucional. A pesar de que vive una forma de sexualidad aparentemente libre, todavía el personaje se halla en medio de un aura de exotización: “el orden y la prescripción del fino dibujo de mis labios, el parentesco de mi ancha pelvis con la del arborícola cuadrúpedo, la función nada maternológica ni mucho menos lactante de mis eréctiles pezones...”, dice Genoveva de sí misma (Espinosa, 9). A lo largo de la novela, frecuentes son las citas que evidencian esa mirada temática. Por ello, aunque la presencia de Genoveva es importante para marcar el proceso de constitución de algunos personajes femeninos de la novela latinoamericana, he preferido incluir a otros como Rosario Tijeras (Franco, 1999) en los que también se singulariza la idea del cuerpo y la sexualidad libre, a pesar de que finalmente parezca solamente un espejismo, una efímera fantasía. Por último, debo decir que el límite de una

He creído que el criterio de selección sea el signo del cuerpo disidente. Es decir, de aquel que se desborda de un centro heteronormativo a través del travestimiento, la monstruosidad o la fisura en el signo femenino.

El cuerpo es una forma de relato. La construcción de una subjetividad que se desplaza en el tiempo, en un proceso de reafirmación permanente y que, como tal, requiere de una mirada que lo diseñe. Ese cuerpo, es el cuerpo del personaje literario que nace en el acto mismo de su creación, es decir, en la mirada que el narrador implemente para mirarlo, para escribirlo.

A partir de esos dos elementos –cuerpo y narrador– esta tesis pretende, mediante un juego interpretativo, iluminar con breves esquirlas de luz un complejo territorio de sentidos y construcciones discursivas en el que ese cuerpo disidente, encuentra una forma de ser, de devenir.

selección de libros, supone el encuentro con otros que aparecen como siluetas fantasmales. En ese sentido, algunas novelas como *Duerme* (Carmen Boullosa, 1994) también, como tantas otras, se han quedado al margen del corpus, a pesar de que, como en la de Boullosa, se relate la historia de una mujer, Clarice de Fleurcy, que se traviste como una forma de marcar la transformación cultural. La exclusión de este texto se debe a un criterio de doble orden temporal: el primero al tiempo cronológico del corpus que incluye ya dos novelas de la década de los noventa, la de Javier Ponce y la de Mario Bellatin; y el otro, al tiempo de la escritura de la tesis como tal: mientras terminaba la revisión final de este trabajo, me llegó la referencia de la novela de Boullosa, pero era ya tarde, pues la estructura compositiva estaba armada. No obstante, la exclusión de este texto, como de otros, no supone la imagen de una puerta que se cierra, sino, por el contrario, de otras más que se abren. Al otro lado, siempre habrá algo por descubrir.

Dedicatoria:

A mi madre.

A la memoria de mi hermana.

Tabla de contenidos

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis.....	2
Resumen.....	3
Dedicatoria.....	6
Tabla de contenidos.....	7
Prólogo.....	10
1. Primera parte: Perspectiva conceptual.....	13
1.1 Los narradores.....	13
1.1.1 Narrador y mirada.....	13
1.1.2 La focalización según Mieke Bal.....	14
1.1.3 La voz dual según Luis Beltrán Almería.....	17
1.1.4 La visión según Jean Pouillon.....	18
1.1.5 Focalización, niveles narrativos, estilos y narradores en Gérard Genette.....	22
1.2 El personaje.....	23
1.2.1 Personaje e información.....	23
1.2.2 Cuerpo y personaje.....	24
1.2.3 La reflexividad.....	24
1.2.4 Personaje y sentido.....	25
1.2.5 El personaje y sus rasgos.....	26
1.3 Corporalidades.....	27
1.3.1 Dualidad masculino-femenino.....	27
1.3.2 Cuerpo inscrito.....	28
1.3.3 Representaciones del cuerpo femenino.....	30
1.3.4 La identidad tráfuga.....	33
1.3.5 Travestimiento.....	34
1.3.6 Cuerpo y travestimiento.....	35
1.3.7 Cuerpo y exceso.....	40
1.4 El femenino trans.....	44
1.4.1 Trans y heteronormatividad.....	44
1.4.2 Trans y prácticas del amor.....	46
1.4.3 Trans y genitalidad.....	47
1.4.4 El signo femenino.....	48
1.5 Consideraciones metodológicas.....	49
1.5.1 La mirada de Krzysztof Kulawik.....	49
1.5.2 La condición de la novela en Mijail Bajtin.....	51
1.5.3 Lo contemporáneo.....	52
1.5.4 Terminología narratológica.....	52
1.5.5 Marco interpretativo.....	54
1.6 Breve breviario.....	55
1.6.1 Cuerpo anómalo.....	55
1.6.2 Disidencia.....	55
1.6.3 Geosubjetividad.....	55
1.6.4 Neosubjetividad y cuerpo bioanatómico.....	56
1.6.5 Travestir el discurso.....	57

2. Segunda parte: Antología disidente.....	58
2.1 La Manuela (<i>El lugar sin límites</i> , José Donoso).....	58
2.1.1 Un cuerpo puede ser uno y otro.....	59
2.1.2 Cantando y con las plumas puestas.....	66
2.1.3 El desplazamiento de la mirada.....	69
2.1.4 El travestimiento como política.....	74
2.2 Estrella Rodríguez (<i>Tres tristes tigres</i> , G. Cabrera Infante).....	76
2.2.1 La belleza horrible.....	77
2.2.2 El juego de las miradas.....	81
2.2.3 La animalidad como marca.....	83
2.2.4 Los tiempos narrativos.....	86
2.3 Cobra (<i>Cobra</i> , Severo Sarduy).....	94
2.3.1 El dolor como transmutación.....	95
2.3.2 La lengua travestida.....	98
2.3.3 Cuerpo y transformación.....	100
2.3.4 El signo de lo monstruoso.....	111
2.4 Molina (<i>El beso de la mujer araña</i> , Manuel Puig).....	115
2.4.1 La relación de los opuestos.....	115
2.4.2 Marcas de lo femenino.....	116
2.4.3 El arte es cosa de mujeres.....	120
2.5 Macabea (<i>La hora de la estrella</i> , Clarice Lispector).....	121
2.5.1 Derecho al grito.....	123
2.5.2 Ficción y metaficción.....	124
2.5.3 La marca sexual.....	126
2.5.4 Sujeto y escritura.....	133
2.6 Caramelo (<i>Resígnate a perder</i> , Javier Ponce).....	141
2.6.1 Tiempo y escritura.....	142
2.6.2 La mirada deseante.....	144
2.6.3 Esa oscura feminidad.....	146
2.6.4 Marcas heteropatriarcales.....	148
2.6.5 La muerte como higienización.....	151
2.7 Rosario Tijeras (<i>Rosario Tijeras</i> , Jorge Franco).....	156
2.7.1 Cuerpo, libertad y espejismo.....	156
2.7.2 Narradores y conformación del sujeto.....	158
2.7.3 El cuerpo del deseo.....	164
2.7.4 El territorio fronterizo.....	170
2.8 () (<i>Salón de belleza</i> , Mario Bellatin).....	174
2.8.1 Este triste moridero.....	176
2.8.2 El travestimiento sin travestimiento.....	180
2.8.3 Espacio y personaje.....	181
2.9 La Loca del Frente (<i>Tengo miedo torero</i> , Pedro Lemebel).....	184
2.9.1 Como descorder una gasa.....	186
2.9.2 Erótica fantasía.....	190
2.9.3 Cuerpo y lengua marucha.....	193
2.9.4 La lengua marucha como agente político.....	197
2.9.5 Lo femenino trans.....	200
2.10 Edwin (<i>Al diablo la maldita primavera</i> , Alfonso Sánchez Baute).....	203
2.10.1 Sujeto y voz propia.....	204
2.10.2 Las marcas drag queen.....	205
2.10.3 Lo drag y lo travesti como disonancia.....	208

2.10.4	Lo femenino desde la loca.....	212
2.11.	Sirena (<i>Sirena Selena vestida de pena</i> , Mayra Santos-Febres).....	218
2.11.1	Máscaras del cuerpo.....	219
2.11.2	Voz: monstruosa y celestial.....	226
2.11.3	Violencia y sanción.....	229
2.11.4	Signos finales.....	234
2.12	Cleopatra (<i>La virgen cabeza</i> , Gabriela Cabezón Cámara).....	237
2.12.1	Lo femenino, lo travesti.....	238
2.12.2	Narradores y miradas yuxtapuestas.....	244
2.12.3	Tránsito al lesbianismo.....	246
2.12.4	Una mística delirante.....	247
2.13	Li (<i>Simone</i> , Eduardo Lalo).....	252
2.13.1	La ciudad: espacio de fabulación existencial.....	252
2.13.2	El amor como pulsión erótica.....	254
2.13.3	Anonimato y cuerpo visible.....	256
2.13.4	La comunidad encallada.....	261
2.13.5	Sujeto y sexualidad disidente.....	262
3.	Tercer parte: Conclusiones.....	269
3.1	Cuerpo y relato.....	269
3.2	Constantes.....	270
3.2.1	Primera constante: el cuerpo otra.....	270
3.2.1	Segunda constante: el ejercicio de control biopolítico.....	271
3.2.3	Tercera constante: el ejercicio performativo.....	272
3.3	Motivos.....	273
3.3.1	Primer motivo: el espejo.....	273
3.3.2	Segundo motivo: el trabajo marginal.....	273
3.3.3	Tercer motivo: el amor.....	274
3.4	Los narradores.....	274
	Bibliografía.....	276
	Cuadros anexos.....	288

Prólogo

Primero fue el cuerpo, luego el relato.

Sobre ese cuerpo se inscribieron las marcas de la historia y la cultura. Ese cuerpo fue representado, entonces, en las narraciones, en los discursos.

A partir de esa noción, he trazado una mirada doble para ingresar en el campo interpretativo que me permita reflexionar sobre algunos personajes femeninos y travestis de la novela latinoamericana contemporánea. Por un lado, el tema del cuerpo, las imágenes que se construyen en las representaciones literarias y las formas de reasignación de ese cuerpo. Y, por el otro lado, el rol que tienen los narradores cuando narran ese mundo representado, así como los mecanismos de diseño de esos personajes literarios.

En la hipótesis que precedió a la investigación, los dos niveles señalados se complementan para afirmar que en las novelas seleccionadas los personajes femeninos y travestis se constituyen como signos disidentes del discurso normalizador y patriarcal del cuerpo, a partir de la configuración y el diseño de los narradores.

Al principio de la investigación, suponía que todos los personajes seleccionados reafirmaban esta hipótesis, pero en el transcurso del proceso, evidencí que no todos respondían al signo de la disidencia sexual. Tampoco todos los narradores implementaban formas de travestimiento lingüístico y operaban sobre la base de un mecanismo convencionalmente heteronormativo.

Sin embargo, he preferido incluir a aquellos personajes, femeninos y travestis, que no se articulan integralmente al signo de la disidencia sexual, porque su presencia permite subrayar el carácter subvertor de los otros. Este es el caso de Rosario Tijeras, de la novela homónima de Jorge Franco, cuya conformación parece reproducir las marcas de la cultura normativa, a pesar de la aparente capacidad de asumir un rol diferente en tanto asunción de una forma de neosubjetividad.

También he incluido a varias novelas, cuyos narradores no necesariamente han configurado el discurso literario sobre la base del travestimiento lingüístico. En esta línea de reflexión, están novelas como *Resígnate a perder* de Javier Ponce y *Salón de belleza* de Mario Bellatín. En estos textos, los narradores reproducen un registro lingüístico heteronormativo, es decir, no expanden su capacidad de relatar las novelas

sobre la base de los recursos del travestimiento de esa lengua. Su presencia, así, permite establecer un juicio comparativo con las otras novelas.

Un caso particular es la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, pues el personaje principal, Molina, no encarna un proceso de subjetivación trans. Tampoco es una mujer en tanto asignación bioanatómica, primigenia. No obstante, el rol que asume en el entramado de la historia, supone la reproducción de algunas de las marcas culturales normadas como prácticas femeninas. Su presencia en la tesis, me ha posibilitado profundizar en la reflexión sobre el signo femenino. Ese capítulo se constituye en una aparente disonancia, pero, a mi juicio, permite desarrollar un diálogo polifónico.

He implementado la categoría trans para reflexionar alrededor de los personajes que, en varios casos, adoptan formas del signo femenino, dado que lo trans se asume como una categoría abarcadora, donde caben los personajes travestis propiamente dichos, es decir, aquellos que asumen un género diferente de manera temporal a través del vestido, la utilería y las prácticas sexuales; los personajes transgéneros: aquellos que tienen una disonancia entre el sexo de nacimiento y la identidad de género, y que empiezan un proceso de transición; y los transexuales, que han concluido el camino de transformación hacia un nuevo género.

El ejemplo fundamental es Cobra, de la novela homónima de Severo Sarduy, cuyo proceso de transmutación abarca las etapas señaladas: del travestismo, a lo transgénero y, finalmente, a la transexualidad. La cirugía de ablación genital es el clímax de la reasignación genérica.

Otros personajes como Cleopatra de la novela *La Virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara, se hallan en el proceso de transformación genérica, así como Caramelo de la novela anotada de Javier Ponce.

Dentro de la categoría de travestismo se encuentran personajes como la Manuela de la novela *El lugar sin límites*, de José Donoso, La Loca del Frente de *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel y Edwin de *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute.

Dado que he querido problematizar el signo femenino –las prácticas del ser y los modos de representación literarias– incluyo personajes como Estrella Rodríguez de la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, Macabea de *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, y Li de *Simone*, de Eduardo Lalo.

Cada uno de estos personajes, desde sus particularidades, fisuran el signo femenino consagrado por la cultura masculina, sobre la base del cuestionamiento de las nociones sobre cuerpo, sexualidad, género.

He juntando en un mismo espacio interpretativo a personajes femeninos y travestis, pues en ellos es posible encontrar diversos mecanismos de cuestionamiento del orden heteronormativo.

Me ha interesado establecer las formas literarias que esos personajes, a través de sus narradores, encuentran para poner en tensión aquellas normalizaciones institucionalizadas de control del cuerpo. Para ello he trabajado a partir del cruce de categorías que provienen la narratología, la sociocrítica, el feminismo, el psicoanálisis.

Sobre la base de lo señalado, la investigación se desarrollará a partir de los siguientes niveles fundamentales: el primero constituido por la **historia**, en el que abordaré la construcción del personaje femenino y travesti, en tanto cuerpo y signo cultural, el segundo por la **narración**, en el que rastreo los mecanismos que el narrador implementa para configurar el personaje y la novela. Un tercer nivel, el **discurso**, en tanto espacio de la realización verbal producida por un autor implícito, estará subordinado a los dos anteriores.

1. Primera parte:

Perspectiva conceptual

1.1 Los narradores

1.1.2 Narrador y mirada

En el acto de constitución de toda obra literaria, la mirada juega un rol fundamental al momento de configurar el universo representado. Pero no solamente la mirada, sino la posición que tiene esa mirada, es decir, la ubicación desde la cual observa el mundo que se narra, así como la distancia, la perspectiva que se configura en el acto mismo de la constitución del discurso literario, así como los niveles desde los cuales un narrador organiza el relato.

En la tradición teórica, el narrador ha sido ampliamente estudiado por autores como Mieke Bal (1995) a partir de su concepto de “focalización”, Gerard Genette (1980), que desarrolla las taxonomías de los niveles de narración y los tipos de narrador. Años antes, Jean Pouillon (1993) acuñó las categorías “visión por detrás, con y por delante”.

Para los fines de esta tesis, además de los autores anotados, he tomado también los conceptos de Luis Beltrán Almería (1992) en torno al sujeto “enunciativo” y “cognitivo”.

Si bien una revisión exhaustiva sobre el problema del narrador y el discurso narrativo, arrojaría muchos más autores, mi interés no es desarrollar un debate en torno a la teoría propiamente dicha, sino articular algunas de estas nociones al acto de la lectura interpretativa. De tal suerte que se pueda evidenciar algunas de las singularidades de los narradores que, en el acto del juego narrativo, configuran los personajes femeninos y trans.

El escritor selecciona un narrador y un punto de vista, a partir del cual dará vida al texto literario. Esta selección no siempre es consciente o no necesariamente opera a partir de una consigna estética. En el arte, como espacio de la acción imaginativa, es importante la intuición o los misterios del azar. No obstante de lo cual, una vez que el texto ha pasado a revelarse ante los ojos del lector, el punto de vista y el narrador se constituyen en elemento del discurso literario, y por tanto posibles de ser sometidos al análisis.

Para las novelas que conforman esta tesis he determinado algunos criterios de análisis en torno a la presencia del narrador y el punto de vista. Uno de los criterios está dado por lo que Krysztov Kulawik (2009) denomina “travestimiento lingüístico”.

En varias de las novelas –*El lugar sin límites, Cobra, Tengo miedo torero, Sirena Selena vestida de pena, La Virgen cabeza*– los textos están configurados a partir de algunos de los procedimientos que Kulawik considera esenciales para su travestimiento, como el desplazamiento de la voz narrativa del narrador y/o el personaje, así como entre las distintas personas gramaticales (yo, tú, él/ella), la voz diversificada de los personajes y la ruptura espacio temporal de la narración propiamente dicha.

La taxonomía de Kulawik abarca otros aspectos narratológicos que he subordinado a los anteriores, como la exuberancia narrativa o la modificación del género –ambos aspectos que considera formas de travestimiento–, dado que mi interés fundamental no constituye solamente la confirmación de las novelas seleccionadas como territorios de travestimiento lingüístico, sino la construcción del personaje y el cuerpo disidente. Más adelante retornaremos a las ideas de este autor.

En otras novelas –*Tres tristes tigres, Rosario Tijeras, La hora de la estrella, El beso de la mujer araña, Simone*– he optado por trabajar el punto de vista y el narrador a partir de otro criterio: el análisis narratológico que determina los mecanismos que articula el escritor para confeccionar su universo representado.

1.1.3 La focalización según Mieke Bal

Para fines de esta tesis, he tomado solo algunos de los múltiples elementos desarrollados por Mieke Bal, en particular aquellos que permiten un acercamiento a la construcción del personaje literario: “... con él quiero dar a entender al actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje... un personaje se parece a un ser humano... un personaje es una unidad semántica completa” (Bal, 1995, 87).

Ciertamente que un personaje es una unidad semántica completa, pero, quizás, lo que hace que los lectores nos emocionemos con la novela, que hagamos de la lectura, por lo tanto, una forma íntima de acercamiento al arte, es que ese personaje –su constitución física, sus rasgos particulares, su habla– parezca un individuo de carne y hueso, aunque no siempre suceda de esa manera. De hecho, uno de los problemas más complejos para un escritor es diseñar un personaje que, siendo un entramado de

artificios expresivos, resulte ante los ojos del lector la simulación verosímil de una persona.

En ese personaje, en tanto trasunto humano, el lector encuentra un sentido de comunión que lo vuelve concreto. Para Bal el personaje: "... no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencias para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica" (1995, 88). Estos "rasgos" aparecen en el mundo novelado a partir de los narradores y se recrean en el acto de la lectura.

Un personaje, necesariamente debe responder a lo que Bal llama "marco de referencia", es decir, a un modelo que dé cuenta y sentido de la existencia de ese personaje.

La referencia a un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y, en general, esto entonces pone en marcha una serie de limitaciones. "Un *él* no puede encontrarse embarazado voluntariamente. Una *ella* no puede, en general, ni convertirse en sacerdote católico ni en albañil" (Bal, 1995, 91, cursiva en el original).

El uso del pronombre, para Bal, determina el género. Por ello, resulta interesante que un autor como Kulawik plantea la opción múltiple del pronombre como una forma de construir una narración travestida. Si bien, esta condición, como diría Bajtin, es consustancial a la naturaleza de la novela misma, en las novelas seleccionadas este elemento se complementa con la construcción de personajes cuya razón de ser es también el travestimiento o la sexualidad disidente, en los casos de los personajes femeninos. Más adelante profundizaremos en la constitución de la novela y la configuración de narraciones travestidos.

Es particularmente interesante, la idea del uso de los pronombres él y ella, como formas connaturales a la designación genérica de un personaje, sobre todo cuando se trata de personajes travestis, pues uno de sus "signos del ser" –como dice Bobes (1993)–, es, precisamente, la ambivalencia, la sexualidad disidente y performativa que, entre otras cosas, puede evidenciarse a partir de la dualidad que de ese personaje den cuenta los narradores. Un ejemplo de este uso, a partir de lo que señala Kulawik, se nos presenta en la novela de José Donoso *El lugar sin límites* (1966) cuando, hacia el final de la historia, el narrador heterodiegético se entremezcla, en tanto intradiegético, se confunde con la primera persona de la Manuela –el travesti que recibe la muerte de manos de su ex amante–, en un evidente juego de travestimiento lingüístico. Una superposición de pronombres que contradicen la afirmación de Bal. Un personaje, así,

puede desvirtuar su aparente constitución y reconstituirse como una ambigüedad genérica: un él y ella al mismo tiempo, único y doble.

A partir de esta premisa, intento plantear el tema mismo de la construcción de una identidad y la relación con la supuesta naturaleza de ese sujeto. En el caso de los personajes femeninos trans, la identidad se transforma en el festival de la máscara trans, de tal suerte que la imagen travestida –despliegue de las plumas, como diría Donoso– no se corresponde con el sujeto bioanatómico inicial (ver Breviario). De hecho la identidad, en tanto naturaleza simbólica, aparece en el nacimiento mismo de la máscara y no con el nacimiento biológico³.

En este sentido, la idea de una subjetividad procesal me resulta sugerente en función de los personajes, como una identidad en mutación, como sugiere Julia Kristeva (1997). Una subjetividad procesal, es decir, que está en proceso de constitución, que se evidencia en esas novelas a través del uso de los pronombres y los juegos de punto de vista. Los personajes se hallan en un proceso permanente de transformación.

Creo necesario recordar que esta característica del universo representado en la novela, resulta pertinente (con las reservas del caso), a la hora de plantearse una reflexión en torno a la relación entre el narrador y el mundo que éste construye ante los ojos del lector. Digo reservas puesto que los postulados de Bal, a mi juicio, están centrados en textos constituidos a partir de estructuras más o menos estables, que no es el caso de las novelas que he seleccionado, cimentadas en la ambigüedad del personaje, en tanto postulado de una sexualidad disidente, y que, por lo tanto, intentan también desestabilizar las estructuras discursivas, aunque no en todos los casos y no siempre con resultados felices.

Para Bal la focalización está dada en términos de “... las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan”, (1995, 108). Esta mirada, este espacio desde donde se mira y la perspectiva que se asume, determinan, por lo tanto, lo que ese narrador “ve”.

³ Son interesantes en este sentido personajes como Cleopatra (*La virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara, 2008) pues evidencian la inversión sexual. En la adolescencia, tal como se muestra en la novela, el personaje todavía se halla en la esfera de esa condición biológica, pero decide transmutar a través de la asunción de una condición de neosubjetividad trans (ver Breviario). También el personaje Sirena (*Sirena Selena vestida de pena*, Mayra Santos-Febres, 2000) es retratado como un joven y hermoso adolescente que renuncia a esa condición para travestirse en una sensual cantante de boleros.

Este “punto de vista”, en palabras de Mijail Bajtin, o “perspectiva”, tal como señalaba Henry James, contribuyen a consolidar el pacto de verosimilitud que tiene una novela, es decir, el acuerdo entre el escritor y el lector que, enfrentados los dos a una simulación de vida, aceptan ingresar en el artificio literario. Para Roland Barthes una de las claves de la literatura reside en lo que él llamaba “efecto de realidad” (1968), es decir, en una forma de ser del texto literario que permite constituirse como tal en los límites de la realidad virtual. La novela no es la realidad pero lo parece.

Esa suerte de filtro entre el ojo del narrador y el objeto narrado, presenta una singular complejidad a la hora de confeccionar un mundo representado en el que, se supone, los personajes femeninos y personajes travestis resultan composiciones estético-ideológicas no siempre correspondientes entre el marco de referencia y el signo literario. A este problema, Genette (1980) lo califica como un conflicto entre “la visión y la voz”, entre *modo* y *voz*:

es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta: *¿quién habla?* (1989, 241, cursivas en el original).

Cabe entonces insistir: ¿Hasta qué punto un personaje que se presenta como tal, desde la visión particular de un narrador, responde a la voz que se atribuye a ese mismo personaje? O, en términos de *El lugar sin límites*, ¿esa voz que se atribuye a la Manuela –un “viejo maricón”, en palabras del narrador– es realmente aquella que debería responder al “marco referencial” del que habla Bal cuando del diseño de un personaje se trata? ¿Es, en realidad, la voz de la Manuela la que se expresa en la novela? ¿O es la voz contaminada de un personaje por la mirada del narrador? ¿O nos encontramos con una voz dual, dado que la visión y la voz se hallan en diferentes niveles narrativos?

1.1.4 La voz dual según Luis Beltrán Almería

Dado que el discurso narrativo se sofisticaba en el acto mismo de su elaboración, Luis Beltrán Almería, considera que una de las complejidades conaturales a esa función estética de la palabra, es la confrontación entre dos niveles del discurso: por un lado, el discurso del autor y por otro, el discurso de los personajes.

A partir de esa relación, Beltrán Almería, reflexiona en torno al sujeto de la enunciación en el discurso narrativo y de “su papel de enunciador de su función cognitiva” (1992, 37). A esta dicotomía la llama “voz dual”, es decir, a las dos realizaciones del sujeto de la enunciación en el discurso narrativo, y establece la siguiente diferencia:

1. Sujeto enunciativo (o enunciador): “actúa sobre la elección y organización de los elementos lingüísticos” (1992, 37).

2. Sujeto cognitivo (o de conciencia): “actúa sobre el contenido temático del discurso” (1992, 37).

Beltrán Almería señala que la distinción entre estos dos “sujetos” se justifica en la medida en que “hay frases narrativas que exigen la pregunta ¿quién habla? y frases que exigen la interrogación ¿quién ve? o ¿quién sabe? Unas frases expresan discurso, otras imágenes” (1992, 38).

El problema del sujeto de la enunciación permite, en el caso de algunas de las novelas estudiadas, repensar la relación entre ese sujeto que ve o sabe, con aquel sujeto que habla. De la misma manera que Genette plantea la relación conflictiva entre la visión y la voz.

1.1.5 La visión según Jean Pouillon⁴

Las preguntas antes formuladas –¿quién ve, quién habla?–, cuya respuesta nunca es absoluta, reflejan de alguna manera el problema que se establece entre el narrador, sus puntos de vista, el mundo representado y los personajes. En ese pliegue, parece habitar una forma compleja de construcción del discurso literario. Los apuntes que trabaja Pouillon (1993), por ejemplo, parecen adecuados para establecer un acercamiento al problema que se da entre la visión y la voz. “El problema de la comprensión novelística es doble: de una parte, ¿cuál es la posición del autor en cuanto

⁴ Si bien las categorías de análisis de Pouillon parecerían desfasadas frente a otras que han aparecido con autores como Paul Ricoeur, por ejemplo, las he incluido pues dan cuenta todavía de parte de la mecánica del discurso literario. Las formas de la “visión” de Pouillon determinan las particularidades del narrador cognitivo aún cuando todavía entonces, hacia 1946, este concepto no estuviese expuesto. Pouillon con este libro, *Temps e roman*, funda una metodología que se constituirá en la base de los posteriores estudios de los narratólogos franceses.

a sus personajes? Y de otra, ¿cuál es la naturaleza que esta comprensión alcanza? (1993, 64).

Para profundizar en los modos de comprensión, el autor propone tres posibilidades de relación entre la visión/voz– narrador– mundo representado/personaje:

Visión por detrás: el narrador ocupa un lugar privilegiado de observación.

Visión con: el narrador aparece junto al personaje.

Visión por delante: el narrador se ocupa solamente de lo sensorial (el reflejo de la conducta externa del personaje).

En la “visión por detrás”, el conocimiento del mundo del personaje parecería ilimitado, dado que “el autor puede ensayar desprenderse de él. No para verlo desde fuera, ver sus gestos, y simplemente escuchar sus palabras, sino para considerar de manera objetiva y directa su vida psíquica”, (Pouillon, 1993, 76).

En la “visión con”, Pouillon determina que hay un personaje “central”, no porque sea un personaje visto en el centro, “sino porque es a partir de él que nosotros vemos a los otros. Es ‘con’ él que nosotros vemos al resto de los protagonistas. Es ‘con’ él que vivimos los eventos que se relatan” (1993, 66).

Finalmente, para Pouillon, la “visión por delante”, supone una mirada del afuera: “El afuera, es la conducta en tanto que materialmente observable. También es el aspecto físico del personaje, es el lugar donde él vive” (1993, 92).

La selección de una de estas opciones, a partir del criterio de relación entre visión/voz– narrador– mundo representado/personaje, es siempre compleja. Pienso, por ejemplo, en la novela *Casa de la magnolia*⁵ (2004) de Pedro Ángel Palou. La novela narra la historia de amor entre Maia, una joven secretaria y Adriana Yogatos, una pintora de cincuenta años, que se recluye en su casa. Contrata a Maia, sin imaginar que eso supondrá el despertar erótico de la joven. Poco a poco, el narrador (el relato está focalizado desde la mirada de Maia) nos muestra cómo esa relación, al principio idílica, se convierte en un intenso juego sexual. Al final, la pintora, aquejada por una enfermedad, conmina a la joven a que se maten juntas. Adriana lo hace, con un disparo.

⁵ Esta novela, inicialmente, fue considerada como parte del corpus de estudio. No obstante, dado que los personajes femeninos reproducen, sobre todo, formas del ser femenino acendradas en las estructuras normalizadoras del cuerpo, fue separada del análisis.

Maia, luego de ver el cuerpo sangrante de su amor, decide no cumplir su promesa. Cincuenta años después cuenta la historia.

El amor homosexual se construye lentamente. En la novela parece evidenciarse una voluntad por configurar nuevas subjetividades de lo femenino que se alejen de la normativa de una identidad geosubjetiva (ver Breviario) y sexual, no obstante, en el plano de la narración, hay algunos elementos que resulta problemáticos en términos de la relación entre la visión y la voz. Quiero citar el siguiente texto narrado en primera persona, a través de un estilo indirecto libre: “Adriana no su cabello ni sus nalgas perfectas y redondas como duraznos maduros (...) El cuerpo que se ondula. Un dedo, travieso, que se hunde por detrás: Adriana Yorgatos, sacerdotisa del amor en todos los altares de mi cuerpo” (Palou, 2004, 65).

Las dos frases parecen tomadas de un catálogo de lo que se supone conforman el acercamiento al cuerpo de la mujer, simbología de lo femenino como objeto de deseo, sagrado y apetecible. La mujer, lo femenino, objeto deseable. “Sus nalgas perfectas y redondas como duraznos maduros” parece mostrar el deseo que late en el narrador (Maia, la secretaria) por “devorar” el cuerpo de Adriana.

Hay también es esta cita, la construcción de un cuerpo dotado de sabiduría ancestral, que resulta otra imagen de lo femenino consagrada en la organización discursiva de una identidad sexual inmóvil, y el cuerpo –espacio de resignificación de la mirada femenina, tal como refiriera Nelly Richard (1993)– el territorio a ser explorado.

Me he detenido en esta cita de Palou pues creo encontrar un conflicto entre la visión del narrador y la voz del personaje. Pouillon (1993) diría que este narrador está “por delante” del personaje, mostrando de éste solamente las formas expresivas de la sensorialidad.

Esta relación entre el escritor, el narrador y sus personajes podría ser solamente una elección compositiva, en ese sentido válida desde las intenciones del escritor, pero creo que ahí precisamente, en ese acto de selección estilística, se evidencian esas formas institucionales de constitución del cuerpo femenino, un cuerpo que responde a una mirada patriarcal y normativa.

Jean Franco dice que suele hablarse de una “experiencia material, corporal, de las mujeres”, (1996, 104) para referirse a un conjunto de marcas culturales que determinan el ser mujer. Y aunque no reflexione en términos de la constitución de las novelas, me resulta inquietante traerla en función de la cita anterior, pues en esta parecería

evidenciarse una cierta distancia entre ese narrador masculino y el mundo de la experiencia material de las mujeres.

Por ejemplo, es sugestiva la relación lésbica que se establece entre Cleopatra y Qüity –personajes de la novela *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara–, dado que Cleopatra es un travesti y Qüity una mujer heterosexual. En la novela, como veremos en los capítulos específicos, una vez que ha nacido el amor entre las dos, Cleopatra renuncia a su condición –una sexualidad invertida en el acto del travestimiento– para juntarse con Qüity. En ese momento, la travesti dice que se ha convertido en una lesbiana.

También resulta curiosa la manera en que se construye el personaje Li, de la novela *Simone* (2012) de Eduardo Lalo, pues descubrimos en el transcurso de los amores que sostiene con un escritor que, a pesar de la entrega a los juegos amorios, es, en realidad, una lesbiana, y que la relación heterosexual ha sido motivada por la presencia del amor. “Para aquellos críticos que comparten una perspectiva psicoanalítica, el lesbianismo y el travestismo constituyen trastornos de la historia edípica... Freud desde el principio caracterizó al lesbianismo como perverso...” (Franco, 1996, 120).

En estas dos novelas, el supuesto mundo femenino, con sus marcas y signos culturales, se fractura en el territorio del deseo y la sexualidad disidente, a partir de la construcción de los personajes. Éstos no responden al modelo normativo que determina las formas del ser. Por el contrario, en la cita de la novela de Palou, la escena lésbica parece anclarse, precisamente, en ese marco cultural de asignación del cuerpo femenino.

Esta tesis no pretende tener respuestas absolutas alrededor del discurso literario, sino reflexionar sobre la complejidad que supone la construcción de los personajes literarios. Extensa es la tradición de estudios en torno al peso estructural del personaje. Algunos autores como Bajtín, Luckács, Goldam, Husserl, Propp, Greimas, Zeraffa, entre otros, lo han abordado para reflexionar, además, sobre la novela misma y su presencia en el mundo, en tanto conocimiento, forma del arte, o como representación biográfica de un autor y una época.

Particularmente comparto la visión que tiene George Poulet sobre la obra literaria, que más allá de evidenciar la biografía de un escritor, está poniendo en escena “una conciencia que corresponde a las estructuras profundas de una visión del mundo, a una conciencia de sí y a una conciencia del mundo a través de esa conciencia de sí, o incluso a una intención del hecho”, (Compagnon, 2015, 75). Esa particular visión del mundo, a mi modo de ver, se hace visible en algunos casos a partir del personaje literario. Es

decir que éste, dentro de la novela, puede constituirse en una totalidad del sentido de toda la obra, como si esa “conciencia del mundo” estuviese sintetizada en el ser mismo del personaje.

1.1.6 Focalización, niveles narrativos, estilos y narradores en Gérard Genette

Del conjunto de categorías y tipologías que trabaja Gérard Genette⁶, he tomado aquellas que considero pueden constituirse en instrumentos metodológicos de análisis de los personajes seleccionados en esta tesis: la focalización, los niveles narrativos, los estilos y los narradores.

Para Genette existen tres tipos de focalización:

1. Un relato no focalizado: grado cero de focalización.
2. Un relato con focalización interna: punto de vista limitado.
3. Un relato con focalización externa: el narrador desconoce lo que sabe el personaje.

Estos tipos de focalización determinan el grado cognitivo del narrador y el personaje. En este sentido, el narrador y el personaje poseen una suerte de “saber” respecto del mundo que se representa. Ese conocimiento parecería que determina también una forma de mirar aquello que se presenta ante esta mirada, como si ese mundo no fuese sino aquello que la mirada –la focalización en Bal, la visión para Pouillon o aquello que el sujeto enunciador sabe, ve o habla en Beltrán Almería– en realidad puede mirar.

En cuanto a los niveles narrativos, partiendo de que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (1989, 284), Genette establece tres niveles de narración:

⁶ Otras categorías narratológicas como prolepsis, analepsis, metalepsis, elipsis si bien se constituyen en figuras sugerentes para abordar el análisis del discurso literario, no necesariamente responden a las búsquedas argumentales de esta tesis, por ello, no las abordamos en este espacio teórico, sin embargo de lo cual eventualmente pudiesen aparecer en el análisis mismo de los personajes.

1. Extradiegético: asume la narración, es exterior a los hechos principales de la ficción.
2. Intradiegético: se halla en el primer nivel de la narración de los sucesos.
3. Metadieético: se halla en un segundo nivel de la narración como narración dentro de una narración.

Para Genette, los discursos, en tanto estilos narrativos, se clasifican de la siguiente manera:

1. Discurso imitado: el narrador, desde la ilusión de objetividad, imita las palabras del personaje (estilo directo).
2. Discurso narrativizado: el narrador, desde sus propios registros, resume las palabras del personaje (estilo indirecto).
3. Discurso traspuesto: el narrador reproduce a veces superponiendo los dos estilos anteriores, las palabras (indirecto libre).

En cuanto a los narradores, Genette considera que existen dos fundamentales:

1. Narrador homodieético: un narrador presente como personaje en la historia que cuenta. Puede ser también autodieético, que cuenta su propia historia.
2. Narrador heterodieético: un narrador ausente de la historia que cuenta, como observador o testigo.

1.2 El personaje

1.2.1 Personaje e información

Algunos autores como Garrido González (1996) o Marina Mayoral (1996), se acercan a la construcción del personaje a partir de lo que llaman las “fuentes de información”, es decir, de ese conjunto de información que proviene de diversos estamentos como: la voz del propio personaje, la voz de otros personajes, la voz del narrador y la combinación de varios o de todos ellos.

Desde la tradición escolástica se encuentran tres niveles de estudio sobre la constitución de un personaje: el plano físico, el plano psicológico y el psicosocial, así como los móviles que determinan su accionar de carácter pragmático, ético, hedonista. Para fines

de esta tesis, de ese conjunto de basta información, he preferido elegir los elementos de análisis que me permiten un acercamiento a la constitución biopolítica del cuerpo –del personaje femenino y del travesti– y a las formas en que la mirada del narrador y la mirada del personaje dan cuenta de la existencia de ese cuerpo.

1.2.2 Cuerpo y personaje

En el cuerpo del personaje, se inscriben las marcas sociales, históricas, institucionales, pero también se evidencian otras formas de contrapunto biopolítico, de disidencias sexuales (ver Breviario), y finalmente, de discursos disidentes.

Estas formas de contrapunto se muestran, por ejemplo, en el acto performativo del travestimiento, puesto que un cuerpo normado desde el nacimiento se constituye como otro, en tanto identidad procesal. Igual se puede observar respecto de los cuerpos femeninos que dinamitan las imágenes de mujer como en el caso de personajes como Estrella Rodríguez de la novela *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, Macabea de *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector o Li de *Simone* (2013) de Eduardo Lalo.

Estos referentes pueden considerarse como casos de disidencia que ponen en tensión los marcos institucionales de asignación corporal. También incluyo otro personaje, Rosario Tijeras, como una forma de cuestionar, a contrapelo, los discursos del llamando empoderamiento femenino, que parecerían reproducir, en el acto mismo de sus aparentes conquistas femeninas, las marcas culturales del estatus femenino asignado culturalmente.

1.2.3 La reflexividad

Quiero puntualizar algunas ideas en torno a otros elementos constitutivos del personaje que me parecen sugestivos a la hora de ingresar al proceso de análisis e interpretación.

El primero de estos elementos es el concepto de “reflexividad” trabajado por Carlos Castilla del Pino (1996). Este autor señala que todo personaje literario tiene la “posibilidad de hacerse objeto de sí mismo... su mundo interno, sus pensamientos, sus deseos” (36). El personaje puede hacerse objeto de sí mismo, totalidad de su propio mundo, al tiempo que deviene en el juego mismo de su existencia lingüística. Es decir

que desde la primera línea –esqueleto de cuerpo, silueta– ese personaje se conforma a sí mismo, pero –y este es el elemento que me interesa cuestionar en mi proceso de lectura–, a partir de uno o varios narradores, de su propia voz o de las voces de otros personajes, de tal suerte que el personaje, en tanto elemento del discurso literario, requiere insoslayablemente de otros que den cuenta de su existencia.

En ese pliegue, en ese mínimo elemento de consistencia, podría estar la clave para comprender las formas en que los personajes –ahora los personajes travestis y los femeninos disidentes– expresan otras discursividades, performativizan su cuerpo, crean disturbios en las estructuras heretonormativas o, por el contrario, refrendan, legitiman los marcos de representación de las estructuras disciplinarias.

La reflexividad, en este sentido, podría constituirse en una forma instrumental del devenir. Es decir que el personaje literario, a medida que se hace a sí mismo en tanto material de la narración, vive un proceso de constitución, que avanza al ritmo sostenido de la propia narración.

1.2.4 Personaje y sentido

Bajtín reflexiona en torno a lo que supone el personaje en tanto totalidad del sentido, es decir, “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (1989, 15).

El autor ruso permite acercarnos a esa singularidad que habita en el personaje no solo como representación de su propia voz, si no como una mirada total de la novela: el sentido primero y último de una novela se puede hallar en el espesor del propio personaje. En el caso de los personajes femeninos de la novela latinoamericana, las miradas particulares de cada uno de ellas resulta la expresión de la totalidad de la novela. Desde luego esto no supone dejar de lado los otros componentes del universo novelado; más bien se trata de entender que el personaje constituye una construcción sinecdótica y metonímica, a través de la cual se puede vislumbrar el conjunto de la novela.

Esa pluralidad de voces trasladada a un espacio de confrontación hermenéutica nos posibilita construir un universo singular en donde es viable establecer correspondencias entre personajes diferentes, separados en el tiempo y el espacio.

1.2.5 El personaje y sus rasgos

Todo personaje, dicen Garrido Domínguez, posee “rasgos básicos” (1984, 84) que permiten configurar su identidad. Para Chatman, citado por el mismo Garrido Domínguez, “... un rasgo es un adjetivo narrativo, tomado de la lengua de uso, que refleja la cualidad de un personaje, siempre que se mantenga durante gran parte de la trama” (1984, 84).

La categoría de Garrido Domínguez y Chatman permite un primer acercamiento a la configuración del personaje, a partir de la idea de identidad, una forma de ser, y, en el caso de algunos de los personajes femeninos trans de esta tesis, una forma de “devenir”. Esta línea de configuración del personaje, posibilita establecer las proximidades y distancias con los otros personajes sobre la base de una constante compositiva, es decir, de esos “rasgos” que se mantienen a lo largo de la narración. Desde luego también la fractura de una línea de continuidad de esos “rasgos” permiten reflexionar sobre la propia consistencia del personaje en el decurrir del universo novelado.

También la noción de focalización, en tanto visión del mundo representado – diegético, extradiegético, metadiegético, en el planteamiento de Genette– permite acercarnos al universo interior del personaje, cuyas particularidades se expresan en las acciones concretas que desarrolla en su realidad. “Debe existir una profunda unidad orgánica entre el carácter del héroe y el argumento de su vida”, concluye Garrido Domínguez (1984, 85).

El personaje puede desplazarse de la propia consistencia de la novela para develar signos de una ideología concreta, hasta el punto de constituirse, como dice Garrido Domínguez, en trasunto de la ideología de cierto grupo social. En nuestras novelas la presencia de la época es fundamental, así como los juegos ideológicos de los seres que habitan los universos narrativos, al momento de determinar las circunstancias en las que las heroínas tienen que subsistir. Todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo, diría Garrido Domínguez. Para Bajtin el personaje también puede constituirse en una marca del propio autor, como si éste encontrase en el personaje literario una forma de transmutarse.

1.3 Corporalidades

1.3.1 Dualidad masculino-femenino

Primero fue el cuerpo, luego el relato de ese cuerpo.

En el relato aparecieron las marcas culturales y las inscripciones de un cuerpo sexuado. De la primigenia naturaleza bioanatómica, asignada con la palabra natural, el cuerpo transita a la recreación, reasignación genérica, sexual, y de ahí hacia el cuerpo performativo en el simulacro travesti.

Desde la dualidad masculino/femenino emerge la condición disidente de reinscripción genérica. Si, como dice Judith Butler, “la normativa heterosexual *no* debería ordenar el género” (2008, 4), es evidente que toda forma de recreación de esa idea de género resulta, por ello, un contrapunto biopolítico. El cuerpo como forma de contra discursividad hegemónica, el cuerpo que interpela.

En los estudios feministas hay una larga y fecunda reflexión sobre la condición de ese cuerpo femenino dentro y atravesado por las estructuras institucionales del orden patriarcal. Sin duda, la idea de Simone de Beauvoir en torno a que no se nace mujer sino que se llega a serlo –contesta de esta manera las clásicas preguntas de Freud: ¿Qué quiere un mujer?, y de Lacan: ¿Qué desea una mujer?– es fundamental cuando se quiere encontrar las marcas que la sociedad patriarcal inscribe en el cuerpo de la mujer, así como el conjunto de procedimientos de esa misma sociedad para determinar los elementos biológicos, simbólicos, históricos y culturales que determinan una forma de ser, una forma de actuar a partir de lo que supuestamente constituye lo femenino.

Lo femenino se halla en tensión frente a lo masculino. Hélen Cixous de su texto *La risa de la medusa* dice:

... en la escritura, *lo masculino* y *lo femenino* se convierten en categorías capaces de trascender lo anatómico y lo cultural-social en una bisexualidad definida como: ‘localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo’ (1995, 49).

Lo masculino/femenino, en tanto signo, supone una conflictividad, pues atañe a la comprensión dual, normativa del cuerpo. Dicha noción anatómica se despliega como

marca histórica para tatuar los cuerpos, sobre todo cuando se refiere a las “imágenes” que se supone son correspondientes a uno o a otra. Lo masculino como ojo deseante y lo femenino como objeto deseado: “La masculinidad es definida por el ver, la feminidad por el ser visto”, (Sanyal, 2012, 147).

1.3.2 Cuerpo inscrito

Desde la idea “No hay cuerpo sin inscripción que lo narre, no hay cuerpo sin una norma que lo describa” (2015, 7), Alejandra Castillo hace un recorrido por ciertas zonas de la mitología para determinar como la mujer ha sido designada como un monstruo: Gorgona o Medusa, “figura femenina de la monstruosidad que representa el oscurecimiento sistemático de todas las categorías que distingue el mundo organizado” (Castillo, 14). Pandora, Metis, Mut. Esta diosa egipcia me parece de singular importancia pues, como un travesti, tiene cuerpo femenino, senos femeninos, pero con un miembro viril en erección y cabeza de buitre. Medea: “madre, hechicera, amante y asesina de su propia progenie. Eurípides, por boca de Medea, sentenció: ‘Y si las mujeres no son hábiles para el bien, son sin embargo, maestras en el mal’”, (Castillo, 14).

La mujer, de esta manera, se constituye como signo de una mirada que sentencia el cuerpo y las marcas del ser. En esa mirada están presentes las formas normativas que controlan e interpelan ese cuerpo.

Como en cierta mitología, también en la literatura latinoamericana algunos personajes femeninos han sido construidos a partir modelos institucionalizados. Desde una mirada patriarcal han sido configurados a partir polos del ser, como si esas mujeres, atávicamente, estuviesen condenadas a reproducir esos modelos. Dos personajes parecerían dar cuenta, precisamente, de esos arquetipos femeninos que habitan en el imaginario masculino: María de Jorge Isacs, (1867) y Doña Bárbara de Rómulo Gallegos (1927). Esta dualidad estaría en concordancia, como dice Patricia González, con los postulados de Gustav Jung en torno a la dualidad de la ánima:

Tiene dos características: la angelical y la diabólica. La primera es una imagen virginal de la mujer, tan dulce e inocente cuya pureza se elevan al más alto nivel posible. La segunda se caracteriza por ser cruel y astuta; una mujer bella pero peligrosa, lista a devorar a los hombres, (González, Patricia, s/f, p.89).

González apunta que esta construcción binaria del personaje femenino se evidencia también en la novelística del Boom a partir de un diseño de personajes que: “Por un lado, aparece la mujer ideal, ángel, inocente, etérea e inalcanzable y por el otro, la mujer diabólica, con poderes sobrenaturales, hechicera, voluntariosa y dominante”, (González s/f., p. 7).⁷

La mujer, el cuerpo de la mujer, ha sido considerado como el contenedor simbólico de los valores sociales. Y cuando ese símbolo, en tanto marca acendrada en la cultura, se desestabiliza en los actos de la “desobediencia”, la misma lógica del sistema patriarcal, heteronormativo, lo sanciona. “Los supuestos vicios morales de las féminas tomaron cuerpo en figuras como sirenas, vampiras, locas, niñas perversas y demás inolvidables mujeres fatales” (Soley, 2015, 39).

No es de mi interés explorar las obras de los escritores latinoamericanos que pertenecen al llamado Boom –con excepción de *El lugar sin límites* de José Donoso– pero sí señalar que algunas estudiosas, como Patricia González, han ingresado a esos textos para reflexionar en torno a esos signos o imágenes femeninas que están inscritas en el modelo institucional de constitución del cuerpo femenino. Hélène Cixous señala: “... la mujer es culpable de todo, todas las veces: de tener deseos, de no tenerlos, de ser frígida, de ser demasiado ‘caliente’, de no ser lo uno y lo otro a la vez, de ser demasiado madre y no lo suficiente: de tener hijos y de no tenerlos” (1995, 27-28).

Estas marcas culturales operan como dispositivos de control del cuerpo, de designación y de sanción. En varias de las novelas, en varios de los personajes de esta tesis, esos signos se evidencian claramente en el desarrollo mismo de la historia.

En los personajes literarios, tal como refiere María del Carmen Bobes (1993), se puede hablar de “signos del ser”: nombre propio, estado en la vida, adjetivaciones que use el narrador; “signos de acción”: formas actanciales dentro del texto; “signos de relación”: formas actanciales en relación con los otros.

⁷ En los antecedentes al Boom, también es posible encontrar este tipo de formulaciones en, por ejemplo, algunas de las obras de Juan Carlos Onetti. Cito una frase que aparece en *Cuando entonces* para dar cuenta de esta construcción del personaje femenino: “Es siempre así. Santas, putas y ese intermezzo que llamamos mujeres” (1987, 25).

1.3.3 Representaciones del cuerpo femenino

Para Nelly Richard (1993) esos signos –o las imágenes, en tanto formas institucionales, supuestamente diferenciadoras de los géneros– constituyen marcas sociales que se configuran a partir de nociones institucionales en relación a la identidad, el poder y la cultura. De tal suerte que operan, como imágenes, moldeando formas de comportamiento social, como signos del ser o, como esencialismos ontológicos, de los que se desprenden repertorios de identidades genéricas que determinan marcos de diferenciación.

En ese repertorio de diferenciaciones genéricas, a decir de Lucía Guerra (2008), la institucionalidad patriarcal designa formas esencialistas que determinan construcciones binarias: lo masculino como la trascendencia, lo femenino como la inmanencia –Sanyal Mithu (2012), señala que lo masculino se hiperboliza en la eyaculación, sustancia trascendente, y lo femenino en el recibimiento inmanente de la vulva y la vagina, de la sustancia seminal–. El hombre, continúa Guerra, representa el sujeto y el Absoluto, la mujer lo inesencial, lo incidental, el otro.

En términos de los signos del ser atravesados por la cultura, por la historia y el poder, cabría decir que una forma de vida fundamental para la mujer –para esa mujer inscrita por esa forma de ser y representada en dispositivos estéticos como las obras literarias– constituye el amor. Como dice Gilles Lipovestky: “En las sociedades modernas, el amor se ha impuesto como un polo constitutivo de la identidad femenina. Asimilada a una criatura caótica e irracional, se considera que la mujer se halla predispuesta por naturaleza a las pasiones del corazón” (1999, 18).

Más allá de las implicaciones psicológicas o histórico-sociales, esta idea resulta particularmente interesante, para el estudio de algunos de los personajes femeninos y travestis de esta tesis, y también a la hora de formular algunas consideraciones en torno a lo que llamaré el femenino trans. Como se verá más adelante, una de las características fundamentales de la categoría femenino trans es precisamente su conformación en torno a la idea del amor. Una noción vital que parece adoptada de las supuestas prácticas culturales de las mujeres.

También en el femenino trans, se manifiesta la presencia del elemento maternal. El trans adopta algunas formas de ser de la mujer que se expresan en la relación con los hijos. Esta condición reproduce una imagen recurrente de la mujer como sujeto emocional: “un ser femenino cuyas acciones sólo surgen del espíritu, el amor o el

instinto maternal está limitado a ser testigo o víctima de la violencia sin poseer otra esfera de acción que la de las predicciones, la enajenación o las aspiraciones fantasmales” (Guerra, 1989, 16).

Incluso, entrando en el bosque siempre espeso del psicoanálisis, cabría tomar las reflexiones de Irigaray en torno a los orígenes mismo de esa necesidad amorosa. Un discurso que, para la autora, se funda en un determinante universal: lo femenino solo tiene lugar en el seno de lo masculino, lo que supone que no existen dos sexos sino solo uno y una sola práctica de esa sexualidad. En ese sentido: “la mujer jamás saldría del complejo de Edipo. Ella siempre permanecería obsesionada por el deseo del padre, sometida al padre y a su ley por miedo a perder su amor: lo único que estaría en condiciones de otorgarle a ella algún tipo de valor (Irigaray, 2009, 152).

No obstante, como vemos en los actos de disidencia sexual, esa idea de una sola práctica sexual se quiebra frente a la emergencia de otras formas de ejercicio de la sexualidad. Las relaciones que establecen Cleopatra de la novela de Cabezón Cámara, Li de Eduardo Lalo, o los juegos amatorios de Sirena de la novela de Santos-Febres evidencian otras formas de comprender y ejercer la sexualidad. Cleopatra y Li, transitan de las prácticas heterosexuales a las lésbicas. Sirena de la homosexualidad masculina a los terrenos del sexo travesti.

Hay un apunte interesante de Alejandro Moreano (2014) sobre a la relación entre mujer y literatura a propósito de las formas de representación de lo femenino en el romanticismo y el modernismo.

En épocas normales, sus imágenes permanecían separadas aun cuando en la mirada conservadora tendían a aproximarse. Así, en la moral de la época, la mujer emancipada emergía como antagónica a la mujer ‘natural’, madre y esposa. La ‘emancipación’ se expresaba en algunos gestos exteriores tales como ‘cierta masculinidad’ en el vestuario, el porte, los comportamientos y los roles a los que se aspiraba, y, en la negación de los valores femeninos tales como la ternura, la maternidad y la devoción hogareña. Las mujeres independientes aparecían, en el conservadurismo moral, como antinaturales, no femeninas, lesbianas, fálicas, como productos de la cultura, el artificio, la moda, la imitación y la negación de la condición o naturaleza femenina, tal como la *femme fatale*, modelo de artificio, extrema sofisticación, búsqueda racional de la perversión, lo anormal, lo morboso, lo extremo e ilimitado (Moreano, 306).

En este sentido resulta interesante considerar a dos personajes tan opuestos entre sí como Rosario Tijeras de la novela homónima de Jorge Franco y Li de la novela Simone de Eduardo Lalo.

Rosario, en tanto mujer aparentemente emancipada de un orden patriarcal, parecería responder a un cruce de signos diversos de ser en los que se superponen las ideas tradiciones de la mujer, como *femme fatale*, y los roles masculinos vinculados al ejercicio del poder. Rosario “aprovecha” su cuerpo –las redondeces del cuerpo sensual, como diría Lucía Guerra (2008)– para bucear en las aguas de una sexualidad libérrima, al tiempo que se legitima dentro de las mafias criollas de Medellín como una eficiente sicaria.

Li, por el contrario, renuncia a la condición de mujer como objeto del ver – siempre deseado, pero no deseante– para reconstituirse como el sujeto que mira. Es ella quien decide mirar al otro: el escritor al que busca seducir a partir de una serie de misteriosos grafitis. No hay cabida para la *femme fatale* en Li. Su emancipación nace en el momento en que se desplaza de una condición naturalizada de objeto deseado y asume un rol de sujeto deseante.

Personajes como los señalados permiten reflexionar sobre los procesos diferentes de constitución del sujeto. Formas que reproducen los marcos culturales de asignación y control del cuerpo femenino, o que contrapunteen los órdenes normativos del discurso patriarcal.

Por ejemplo, en la novela *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, Macabea impulsa a repensar el sentido del sujeto femenino, un sujeto que está a contrapelo de las “imágenes de mujer”, concebidas en el ordenamiento del cuerpo institucionalizado, patriarcal.

Esta aparentemente anodina muchacha lejos está de las exuberancias de la *femme fatale*. Tampoco reproduce las marcas arquetípicas de la mujer diabólica, o, por el contrario, de la santa o la madre protectora. Macabea es presentada por Lispector – travestida en un escritor que narra la historia de una marginal secretaria en Río de Janeiro– como un sujeto procesal. Su constitución está determinada por el acto mismo de la escritura.

Macabea se encuentra en una zona diferente a aquella que determina la oposición institucional entre lo femenino y lo masculino.

1.3.4 La identidad tráfuga

Frente a esta dualidad Nelly Richard plantea la emergencia de lo que denomina una “subjetividad tráfuga”. Si bien las reflexiones de Richard están pensando en un Chile de los años 80, a partir de las prácticas artísticas de las llamadas neo-vanguardias, cuyos actos performativos irrumpieron en el panorama escénico de entonces, no obstante, en término del discurso literario, resulta interesante mirar las nociones bioanatómicas mujer/hombre que Richard plantea, así como las construcciones simbólicas de lo femenino/masculino. En varios personajes de la novelística latinoamericana, como Macabea, se evidencia este quiebre de este orden binario de constitución del cuerpo.

Esta forma de subjetividad tráfuga, que deviene práctica política, también está presente en los personajes trans. Una neosubjetividad que quiebra la condición bioanatómica, la naturaliza y excluye del orden heteronormativo. El cuerpo trans, en ese sentido, deviene, performatiza ese propio cuerpo, a través de la simulación y la máscara.

El acto de travestirse, en tanto simulación de un cuerpo otro, se constituye como una forma de construcción de una neosubjetividad. Algunas prácticas del travestimiento, como la performance drag, operan de la misma manera.

El *drag* es una actuación teatral que imita de un modo exagerado los códigos que rigen la representación de la masculinidad y feminidad. *Drag Queens* y *Drag Kings* muestran que se puede ‘hacer’ feminidad en un cuerpo de hombre y masculinidad en uno de mujer, respectivamente. Sus hiperbólicas actuaciones invierten las convenciones que asignan la masculinidad a un cuerpo de hombre y la feminidad a uno de mujer. Mediante una mascarada, desenmascaran el género como una actuación (Soley-Beltrán, 2015, 179).

Lo drag opera como representación teatral sobre un escenario y, casi siempre, con un auditorio. Esta puesta en escena no necesariamente es análoga a las prácticas del travestimiento, pero encuentra una zona compartida en la medida en que ambas pueden constituirse como formas neosubjetivas de construcción del sujeto.

En la novela *Al diablo la maldita primavera* de Sánchez Baute, Edwin se libera de las marcas culturales de asignación del cuerpo, a través de la puesta en escena drag.

Asumido como homosexual desclosetado, el personaje encuentra su espacio de redención social al desdoblarse como un personaje drag queen.

1.3.5 Travestimiento

En algunas de novelas que conforman esta tesis, el travestimiento también está presente en las narraciones, a través del uso de recursos de enmascaramiento de los registros expresivos, como por ejemplo la superposición de los pronombres yo/tú/ella en el caso de *El lugar sin límites*, *Tengo miedo torero*, *Sirena Selena*, o *La virgen cabeza*. Al superponer los pronombres y las voces de los personajes –un él o ella, diferenciados– la lengua se travieste, tal como refiere Kulawik.

Esos actos del habla resultan, por ello, fundamentales en la constitución de una forma contra hegemónica del discurso heteronormativo que se evidenciaría en los personajes travestis. De manera que lo performativo, en tanto acto del habla, también podría constituirse como una forma de travestimiento lingüístico, en palabras de Kulawik.

Sin embargo, más allá de la implementación de este recurso estilístico de enmascaramiento, en varias de las novelas de esta tesis, el acto del travestismo supone el cuestionamiento de la biología del cuerpo y la reasignación genérica a partir del juego de la simulación. Para Sarduy el acto performativo del travesti está más allá de su propia constitución:

Así sucede con los travestis: sería cómodo –o cándido– reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión al ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal”, (Severo Sarduy, 1999, 1298, cursiva en el original).

En la novela de Cabezón Cámara, el travesti Cleopatra desarrolla diálogos con la Virgen María. Para Cleopatra, la asunción de esa neosubjetividad tráfuga supone una posibilidad de acercamiento a la divinidad. El juego performativo no solo implica una reasignación genérica sino el develamiento de una realidad hasta entonces oculta. El mundo de la fe, entonces, le permite un nuevo conocimiento.

1.3.6 Cuerpo y travestimiento

Primero el cuerpo, luego el relato.

Michael Foucault dice: “El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino...” (2009, 16).

En el juego de reconstrucciones lingüísticas, el travestimiento de cuerpo y palabra quizás evidencia un conjunto de prácticas sociales que se inscriben, se reinventan, se representan en los dispositivos de la cultura, como las obras literarias. De tal suerte que la novela, entonces, como “forma de conocimiento” (Garrido González, 1996), podría constituirse en una marca histórica, es decir, en una representación de lo que sucede en la realidad, a pesar de y por sobre todo, porque la novela es un artificio, una simulación de la verdad, organizada sobre la base de los juegos de la lengua y las formas en que esa lengua se entrecruza en los pliegues de su propia materialidad lingüística.

Ese cuerpo travesti emerge como un personaje marginal de un mundo heteronormativo que lo condena. Las obras literarias de Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Mario Bellatín, Javier Ponce, Mayra Santos Febres y Gabriela Cabezón Cámara muestran a ese personaje sumido en un discurso que lo condena. El travesti, en el acto de la transformación, podría constituirse en un sujeto transitivo, procesal, en estado permanente de constitución, como el que señala Julia Kristeva (1997).

No todos los personajes de las novelas seleccionadas responden a las mismas búsquedas del Yo. La Loca del Frente (Lemebel), la peluquera de la novela de Bellatín, Carmelo (Ponce), o Sirena (Santos-Febres) se hallan dentro de lo que se llamaría el espacio del travestimiento. El vestuario, el maquillaje y los accesorios que usan están determinados a partir de una temporalidad performativa, es decir, a una puesta en escena transitiva, más aún en el caso de Edwin (Sánchez Baute) pues su travestimiento está directamente relacionado con la puesta en escena drag.

En cambio, personajes como Cobra (Sarduy), o Cleopatra (Cabezón-Cámara) se inscriben a las prácticas transgéneras, dado que han iniciado un proceso de transición hacia otro género. En el caso de Cobra esa transición termina con la ablación del pene, lo que le determinaría como un personaje transgénero.

Para fines de esta tesis, cuando la especificidad del personaje no requiera una definición particular, he preferido englobarlo en la categoría de lo trans que permite acoger a las diferentes expresiones e identidades de género.

El trans, en ese acto de reconstrucción de su cuerpo, pone en tensión la institucionalidad heteronormativa que le asigna a una supuesta naturaleza bioanatómica. Así, ese cuerpo, “la loca”, como dice ironizando Efraín Barradás (2006), se va en contra de la racionalidad dominante, en un juego de reasignación sexual, neosubjetividad disidente, dado que fractura la dualidad masculino/femenino, al crear una forma alterna de configurar el género. Ese rol biopolítico, de rediseño de su yo, de su identidad, supone un cruce de corriente en el modelo social, heteronormativo, de tal suerte que, en esa disputa contra las marcas de la historia y el poder, el trans termina siendo considerado como un sujeto anómalo, cuerpo desviado, patológico.⁸ Cuerpo desviado, como diría Beatriz Preciado:

debe ser corregido y por tanto debe circular a través de un conjunto de arquitecturas políticas (espacio doméstico, escuela, hospital, caserna, fábrica, etc.) que aseguran su normalización. Sin una especialización política del cuerpo (verticalización, privatización del ano, control de la mano masturbatoria, sexualización de los genitales, etc.), sin una gestión del espacio y de la visibilidad del cuerpo en el espacio público no hay subjetivación sexual (2013, 19).

Este cuerpo desviado es excluido dentro de una “arquitectura política” en la novela de Bellatín, *Salón de belleza*. Ahí, el salón se convierte en un sidario –un moridario, como dice el narrador– donde van a pasar sus últimos días los enfermos de Sida. En ese cuerpo que se consume en el deterioro de la enfermedad, anónimo y excluido, no hay posibilidad de subjetivación sexual.

Aunque no pretendo ingresar en el territorio del psicoanálisis, o profundizar en las prácticas de control biopolítico, dejo constancia de que, más allá de las miradas clínicas en torno al travestismo, en el mundo concreto, institucional y heteronormativo, el

⁸ En el XI Congreso Psicoanalítico Internacional, celebrado en Oxford en 1929, Otto Fenichel en su ponencia titulada “La psicología del transvestimiento”, señala tajantemente que este constituye una patología asociada al fetichismo –ropa y accesorios femeninos– y al complejo de Edipo y, por supuesto, a la homosexualidad. El travesti, dice Fenichel, es además un exhibicionista. En tal sentido es una perversión, una máscara que oculta la homosexualidad.. Años antes, en 1910, Magnus Hirschfeld incluyó la palabra “transvestite” en su obra *Los travestidos: una investigación del deseo erótico por disfrazarse*. La palabra “travestismo”, de esta manera, se constituye en una adaptación hispana.

travesti –así como otras formas de reconfigurar el cuerpo femenino– se han convertido “en metáforas de la marginación” (Jean Franco, 1996, 124). Es un cuerpo discriminado, oculto que, curiosamente, aparece a la luz en la noche, sobre todo en las calles como cuerpo que se prostituye⁹. Es esos segundos de resplandor, el travesti –antes oculto de la vida cotidiana– emerge diseñada como una “hiper mujer” (Roberto Echevarren, 1998). Como anota Bianchi:

El cuerpo travesti, deseado y rechazado, como consecuencia de la discriminación de una cultura heterocentrada se ha estructurado, históricamente, entre lo secreto y lo ostentoso, en otras palabras, entre la clandestinidad y la exhibición dentro del sistema exclusivo que integra la simulación y el exceso (Bianchi, 2009, 1).

Cuerpo de simulación y exceso que se legitima en los espacios de la clandestinidad. Cuerpo que deviene, en ese juego de diseño y puesta en escena. Para Néstor Perlongher, devenir supone:

entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *insmición* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el ‘netre’ del medio, es ese ‘entre’, en los ‘puntos de pasaje’ entre las ‘polaridades identificarias’ (sexuales, raciales, sociales, nacionales) (Perlongher, 1997, 68).

En ese sentido, el travesti deviene a partir de la simulación de un cuerpo femenino, incorporando el ensamblaje artificial de ropa, maquillaje, cosmética corporal. En ese ejercicio de construcción de una neosubjetividad se constituye como una práctica de disidencia sexual, pues desestabiliza las formas institucionales, bipolares, de constitución del cuerpo.

⁹ En ese sentido resulta interesante una escena de la película *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) cuando la cámara, en los exteriores de Madrid, recorre circularmente esa misma carretera donde los travestis se exponen a los clientes, también ocultos dentro de sus autos, mientras las luces los iluminan brevemente. La noche se constituye como el territorio de lo oculto, el espacio marginal –a contraluz, escindido de la vida privada, penumbra, espacio público donde la otra, apenas puede mirarse detrás, entre las sombras– que da cabida a los travestis como en la novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder* (1998). Ahí, la ciudad de Quito es retratada como un territorio oscuro, marginal, fronterizo en el que los travestis, bajo el amparo de una luz velada, pueden ejercer la prostitución.

El travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. En la contrafigura de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hacia lo desconocido, el travesti al contrario regresa a lo obvio, al diseño completo de la supermujer. Sigue una hipermoda, un estilo secundario que mima y satiriza la moda. Sobreimprime, reitera hacia lo insoportable... (Echavarren, 1998, 56).

El travestimiento aparece como un juego paródico de la feminidad que, al mismo tiempo, vacía el discurso de la masculinidad contra el que se rebela. La construcción de una neosubjetividad socaba la lógica de la racionalidad normativa. El travesti, entonces, se construye como un género otro, cuyo carácter fundamental es performativo:

... el travestismo es la actuación (*performance*) del género, actuación de lo que histórica y culturalmente se ha categorizado como 'femenino' y 'masculino'. Añade que esta representación constituye, por parte del travesti, una convalidación de signos fijados por un sistema social y cultural en un contexto comunicativo bi-direccional de representarse a sí mismo frente a un 'otro', o de percibir al 'otro' para 'uno' mismo (Ben Sifuentes-Jáuregui 2002, 3).

Esa condición, al margen de los valores heteronormativos, pudiera explicar por qué el travesti –y también el personaje femenino que está en contrapunto de las formas y modelos de lo femenino, marcada y adscrita a la mirada del *absoluto masculino* como dijo Simone de Beauvoir– termina siendo considerado un sujeto monstruoso, abyecto.

Este es el punto de convergencia entre los personajes trans y los femeninos de esta tesis pues, pues desarticulan el modelo normativo de designación del cuerpo. El signo femenino adscrito a una mirada histórica se reinventa en personajes como Macabea, Estrella, Li. También ese signo femenino se transforma en el acto del travestismo en personajes como La Manuela, Cobra, Cleopatra, Sirena o Caramelo.

De tal suerte que en ambos casos –personajes femeninos y trans– se evidencia una búsqueda política por fisurar los modelos normativos de construcción del cuerpo y de la asignación de marcas culturales.

Julia Kristeva señala: “Los cuerpos, de hecho, cargan discursos como parte de su propia sangre” (1985, 72). Esos discursos, en el caso de los personajes travestis y de los personajes femeninos, resultan marcas sociales que cruzan el cuerpo. El sujeto abyecto, por ello, está marcado por inscripciones culturales que, desde las estructuras biopolíticas, se resisten a incluirlo en el sistema. Por ello, el travesti, en sus juegos

performativos de simulación y disidencia sexual, se convierte en un sujeto inestable, puesto que opera en la desintegración de la construcción binaria hombre/mujer-masculino/femenino. Es un sujeto que desestabiliza del ordenamiento del sistema heteronormativo, patriarcal.

Ese sujeto, debe ser sometido al control disciplinario, a la higienización o, como dice Gabriel Giorgi (2004), debe ser exterminado. En los actos de “limpieza” social, el sistema heteronormativo, encuentra las formas de disciplinar y castigar a ese cuerpo anómalo.

Desde esta perspectiva conceptual, estos personajes abyectos, anómalos, los femeninos y los travestis, aparecen representados en situaciones extrema de violencia disciplinar. La muerte, expuesta ante los ojos del *absoluto masculino*, resulta la forma en que esos cuerpos deben pagar por las culpas que están en contra de la moral tradicional.

Por ejemplo, el final de la vida de la Manuela –el personaje de la novela *El lugar sin límites*– constituye un revelador ejemplo de cómo el mundo heteronormativo, patriarcal, condena a un cuerpo que está al margen de su lógica controladora y disciplinar. En tanto cuerpo abyecto, la Manuela debe terminar sus días expurgando su propia condición por obra de la violencia física, sanadora y, finalmente, por la muerte.

A lo largo de los siguientes capítulos, los actos de violencia y muerte como episodio final, constituyen escenas frecuentes en las novelas elegidas. Allí los personajes trans y femeninos buscar otras formas de constitución de sus identidades sexuales, y otras prácticas políticas disidentes.

Por citar otro caso, en la novela *Rosario Tijeras* (Jorge Franco, 1999), Rosario, la protagonista, termina –o comienza en términos de la organización de la narración, propiamente dicha– en un hospital. Ahí, mientras los doctores de emergencia tratan de salvarle la vida, percibimos, a través de la mirada de dos chicos, amantes ambos de Rosario, cómo se ha construido su tránsito vital desde su humilde origen hasta su inserción en un mundo de violencia y sicariato como el único modelo a seguir, la única opción que le permitirá sobrevivir. Rosario Tijeras hará uso también de los “encantos” de su cuerpo, las redondeces femeninas, como diría Lucía Guerra. Los eventos descritos, solo pueden llevarla a la violencia extrema, como la única opción naturalizada por los agentes de la sociedad, para “limpiar” y librarse de una mujer que fisura la lógica del sistema masculino dominante.

Es cierto que Rosario propicia una espiral de violencia a través de los asesinatos que comete, sin embargo, su muerte también es el resultado de una sentencia normativa, una decisión que proviene del estatus masculino. Ella, una vez que su cuerpo ha sido sometido al goce sexual, también es descartable.

Esa misma violencia institucionalizada opera sobre los travestis como en el caso de Caramelo, de la novela de Javier Ponce, aparecen sentenciados a la violencia extrema, tortura callejera y muerte, como una forma de condena heteronormativa. En este caso, es todavía más evidencia esos sueños de exterminio, como dice Gabriel Giorgi (2004), que se plasman en actos de supuesta limpieza social.

Para Giorgi “la homosexualidad fue representada como un cuerpo *superfluo*, socialmente indeseable, extraño a las economías de (re) producción biológica y/o simbólica, en la encrucijada de lo raro, lo objeto y lo ininteligible, un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social” (2004, 11).

La muerte, aparece como el último estado que ha de atravesar ese cuerpo condenado: “como el único final para su cuerpos y sus deseos imposibles: *gay bashing*, suicidio, asesinato, son los finales que incontables narrativas han reservado para estos moderados perversos” (Giorgi, 2004, 17).

La ambigüedad del travesti, parece encontrar en la muerte la culminación de su performatividad, como si solo allí ante la vista de los otros, ese cuerpo pudiera ceñirse a su verdadera naturaleza, a una naturaleza que ha sido vedada por el control institucional de ese propio cuerpo. La muerte, entonces, se convierte en el último, el definitivo acto de redención, como lo evidencia el travesti Chumi: “Solamente quiero que me entierren vestida de mujer, con mi uniforme de trabajo; con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido de raso rojo que me trajo tan buena suerte” (Pedro Lemebel *Loco afán*, 2010, 88).

1.3.7 Cuerpo y exceso

En tanto cuerpo del exceso, el travesti puede ser mirado como un cuerpo extraño, una anomalía, un monstruo. “Un monstruo es un cuerpo único: un cuerpo extraño a todo linaje y a todo territorio, un ejemplar sin especie. Es un desborde de reglas de lo inteligible hecho cuerpo”. (Giorgi, 2004, 49).

El monstruo, sujeto anormal –reflexionado ampliamente por Michael Foucault (1974-1975)– está ligado a una patología criminal que rompe el pacto social, y que, por

ello mismo, se halla fuera de un estado del deber ser, contra natura, fuera de la esfera de la vida política y normalizada de la sociedad.

El travesti, en el juego de las máscaras y la simulación, puede constituirse, ante los ojos del sistema heteronormativo, como un sujeto abyecto, monstruoso. Sentenciado como tal, como se ha dicho, debe someterse a las prácticas del control heteronormativo.

Esta noción de lo monstruoso, en tanto desborde, también puede encarnarse en algunos personajes femeninos, como en el de Estrella Rodríguez, de la novela *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrea Infante:

Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo... la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música (1983, 63-64).

Algunos elementos sobresalen en la construcción de este personaje femenino: la inestabilidad textual, en términos de la elaboración de una sintaxis en contrapunto, que lleva a jugar con las aparentes contradicciones de lo bello y lo monstruoso.

En las categorías de Omar Calabrese (1999) el modelo clásico de configuración de la oposición binaria belleza-fealdad, estaba estructurada sobre la base de la relación entre cuatro planos: belleza-bondad-conformidad-euforia en oposición a fealdad-maldad-deformidad-disforia. En el archivo histórico vinculado con las ficciones culturales, usualmente, lo bello respondía a una línea de continuidad tal como está expresado en la fórmula anterior, y lo feo, de la misma manera.

Pero, según Calabrese, en la dinámica discursiva de los dispositivos culturales del siglo XX (sobre todo en el ámbito de lo cinematográfico), ese presupuesto varía: lo bello se combina con lo malo; lo deforme con lo bueno. De tal manera que los personajes –antes monstruosos en toda su particularidad expresiva y simbólica– se

transmutan y varían de un plano a otro, dando lugar a lo que el semiólogo italiano llamara “estructuras inestables” (1999, 106).

En el fragmento arriba citado de la novela de Cabrera Infante, esa inestabilidad se convierte en un motivo poético; la oposición entre la monstruosidad con que se describe al personaje (“... una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo”) se opone a las propias enunciaciones de lo bello (“... era una belleza tan distinta, tan horrible...”).

En ese juego la constitución del sujeto, de acuerdo a las *imágenes femeninas*, determina que su conformación se convierte de una doble articulación de significados. De lo que resulta, dada la focalización del narrador, que ese personaje no responda exclusivamente al modelo dominante de normativa del signo femenino, pero que tampoco termine de ingresar en un nuevo campo de discursividad político-literaria, y que, por ello mismo, la constitución de ese sujeto esté permeado de ambigüedad identitaria.

Estrella Rodríguez, en su hermosa animalidad, rompe también con lo que hemos venido llamado –en referencia al concepto de Nelly Richard– las *imágenes femeninas*, es decir, aquellas formas “naturales” de constitución de lo femenino. Lo monstruoso, en el caso de la novela de Cabrera Infante, esa *belleza horrible*, no condena al personaje. Es decir, que la distancia del personaje respecto de los modelos de belleza femenina, no implica un signo de abyección y, por lo tanto, de condena.

Julia Kristeva anota con relación a esto: “no es la falta de higiene o salud lo que causa la abyección sino lo que disturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta bordes, posiciones, normas. El intersticio, lo ambiguo, lo compuesto” (1992, 4). No obstante, el cuerpo abyecto –no necesariamente el cuerpo monstruoso, feo, deforme– también supone la condena en tanto se halla, precisamente, en los bordes, en los límites mismos del cuerpo social o de la historia.

Para el narrador de Estrella Rodríguez, Códac, la deformidad exacerbada del cuerpo, no determina la sentencia, la condena y tampoco la abyección. Por el contrario, parecería más bien que existe una forma de regocijo, de celebración de ese cuerpo monstruoso.

En el polo opuesto, el cuerpo travesti –el cuerpo trans, en el sentido amplio de esta categoría–, en varias de las novelas que conforman esta antología, aparece retratado, a veces, como un cuerpo abyecto que merece la sentencia final, la muerte. Un

cuerpo que se constituye a partir de una materialidad plástica, es decir, de una configuración transitiva, siempre en proceso de configuración.

Severo Sarduy (1999), dice que el travesti y sus actos performativos se hallan en el campo de la recreación plástica. Su cuerpo, en tanto rediseño y puesta en escena, se constituye en una forma lúdica y paródica de representación de una neosubjetividad que se reasigna y contrapuntea las formas hegemónicas de constitución de ese cuerpo. Dice Sarduy: “El travesti (...) representa la fantasía (...) el travestismo como acto plástico es la continuación o la radicalización del *happening*: se refiere a la intensidad que se ha dado, después de la *action painting* al gesto y al cuerpo” (1999, 1299, cursivas en el original).

En tal estado de intensidad y fantasía el cuerpo es materia plástica, *action painting*, en tanto un cuerpo que se halla en transformación permanente de sí mismo. La cosmética, el vestuario, así como las formas del habla evidencian su condición performativa¹⁰.

Sarduy encuentra en los actos del travesti, cuerpo expuesto a los juegos de la puesta escena y el artificio, una forma de saturar la realidad y, por eso mismo, de reorganizarla a partir de ese propio artificio. Todo es falso en el territorio del travesti. Sin embargo, ese acto performativo, fiesta de maquillaje y frenesí del cuerpo cosmético, se constituye también en una marca política de contrapunto discursivo. En ese territorio travesti, las formas de control biopolítico entran en tensión. Para Judith Butler “el travestimiento es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (2005, 185).

Me interesa este nivel performativo y falso, en palabras del Sarduy, en el que se encontraría el travesti, y el nivel político que ese propio travesti ejerce, en tanto sexualidad disidente, en que Butler lo ubica, pues supone un cruce aparente entre la falsedad y la verdad, como si ese travesti –a pesar de la puesta en escena de un discurso del simulacro– tuviese la posibilidad de configurar un discurso político nuevo, disidente.

¹⁰ Dice Ziga Itziar: “Si la feminidad legítima, con su dulzura y contención, es de las mujeres, las travestis y transexuales se la están robando y pervirtiendo con gran estridencia. Pero, como afirma Alaska en *Transgresoras*: ‘Cada día hay más mujeres que padecen ‘síndrome de actitud poliquirúrgica’: labios, pecho, nariz, glúteos, pómulos... todo retocado. La acentuación de los atributos femeninos las convierten en una imitación de las transexuales’” (2009, 130).

La idea de Buther, además, permite reflexionar en torno a la artificialidad de la heterosexualidad, como si esta práctica fuese en sí misma una forma absoluta de comportamiento genérico.

El gesto travesti pondría en tensión a las estructuras mismas de la sociedad heteronormativa, patriarcal. Pero ese mismo gesto también pudiera ser solamente una forma de imitación, una representación que se esfuma, fungible como la vida misma, en el teatro de la sexualidad. Un *devenir* que, a pesar de ese evidente gesto de desestabilización de las estructuras heteronormativas, está constituido a partir de la ambigüedad, tal como lo refiere Lucía Guerra al preguntarse:

Cuál es la ‘verdadera’ identidad de alguien cuya apariencia exterior es femenina y su cuerpo (o esencia adscrita) posee rasgos anatómicos masculinos. Hasta qué punto, para ese Yo, es necesario invertir los términos para aseverar que su apariencia, o sea, su cuerpo y el género adscrito a ese cuerpo, es masculino no obstante su esencia femenina. Pero no sólo la inversión de estos términos pone en jaque los parámetros epistemológicos de la esencia y la apariencia, el travesti desestabiliza también la distinción entre lo natural y lo artificial, entre lo profundo *intrínseco* y *natural* y la superficie, dicotomías sobre las cuales se construye la identidad genérica. (2008, 93).

El problema de lo “verdadero”, para mi modo de ver, no está dado por el hecho de que una apariencia femenina cubre la materia anatómica. Lo verdadero, en términos de la configuración de una neosubjetividad, está en el acto mismo de su identidad transitiva, es decir, en un cuerpo que se construye plásticamente, como una *action painting*, en palabras de Sarduy. No obstante, la pregunta de Guerra resulta pertinente porque permite repensar la relación entre la condición bioanatómica del sujeto y la recreación simbólica a través de la inversión genérica.

1.4 El femenino trans

1.4.1 Trans y heteronormatividad

Quiero ahora continuar con algunas ideas sobre lo que he llamado femenino trans y que se evidencian en varias de las novelas seleccionadas y en algunos de los personajes que las habitan.

Lo primero en lo que debo insistir es que he tomado la palabra trans, como una categoría que acoge distintas expresiones e identidades de género, como el travesti, el transgénero, el transexual, que se hallan al margen de la dicotomía esencialista masculino/femenino. El travestismo, por lo tanto, es una práctica trans, en tanto su especificidad redefine precisamente el modelo heteronormativo.

En este sentido, la imagen del travesti se constituye a partir del diseño de su cuerpo, en tanto juego de simulación performativa. En el gesto travesti, la puesta en escena es fundamental, pues ella da cuenta de la inversión sexual, es decir, de la apropiación de elementos que, desde la perspectiva normativa, no le corresponden. Para ello, exagera aquellas “redondeces femeninas”, hasta llevarlas, en algunos casos, al extremo de la hiper mujer, es decir, una mujer hiper real, que se ha diseñado en función de la exacerbación de las características femeninas. Es el caso de personajes como Cleopatra (*La Virgen cabeza*) o de Cobra (*Cobra*), cuya transformación, iniciada en la simulación travesti, devienen en acciones transgénicas y transexuales. Para ello, como dicta la tradición de la mecánica trans, han efectuado operaciones para sobredimensionar los senos, los glúteos, hasta llegar finalmente a la ablación genital.

El cuerpo feminizado del hombre bioanatómico, se rearticula, en tanto neosubjetividad, a partir de la máscara trans. El femenino trans, resulta, en principio, de la reasignación del cuerpo biológicamente determinado como hombre, pero rediseñado con formas femeninas.

Sin embargo, cabe la pregunta: ¿el travesti, en su intento de devenir en la mujer hiper realizada, se aleja de esa misma condición por el uso exacerbado de la tecnología de recreación de ese propio cuerpo a partir del artificio corporal?

Las prácticas de rediseño corporal problematizan el sentido mismo del cuerpo heterosexual, femenino, y de la transmutación hacia el travestismo, o el cuerpo transgénico o transexual. Pero es, sobre todo, en el acto travesti donde el cuerpo femenino se pone en tensión pues, como señala Butler, desafía la supuesta naturaleza del cuerpo heterosexual.

En varias de las novelas que forman esta antología, no solamente los cuerpos se traviesten, también algunas formas de habla se adscriben a prácticas performativas. En los personajes estudiados vemos como el registro coloquial está nutrido de diversos registros lingüísticos que, en conjunto, parecerían crear una forma particular de articulación, como si la lengua y las marcas del habla, estuviesen también travestidas.

El femenino trans también recupera la maternidad como signo cultural institucionalizado en función de la mujer. La mujer debe constituirse como contenedor simbólico de los valores de la sociedad y como pilar sobre el cual se asienta el futuro de los hijos. Así, Martha –el travesti que protege y cuida a Sirena, en la novela de Santos-Febres– sume el rol materno con prestancia, de la misma manera que lo hace Cleopatra con Qüity, en la novela de Cabezón Cámara, o Molina con Valentín en la novela de Puig.

1.4.2 Trans y prácticas del amor

Otra característica adscrita como marca femenina al femenino trans constituye el amor. Lipovestky, tal como refería en páginas anteriores, reflexiona sobre esa condición naturalizada en el universo de los afectos femeninos, como si el encuentro con ese amor idealizado –o con la versión desmitificada en la práctica del amor cotidiano– supusiese la entrega definitiva: el cuerpo de la mujer vive en función del regocijo que supone el encuentro con ese amor.

En el lado opuesto, el hombre –en tanto sujeto deseante, ojo y falo– buscaría sobre todo el goce erótico y las articulaciones de su condición masculina en el ejercicio de las diversas formas del poder. En las novelas, tal como se verá más adelante, los personajes femeninos trans, en efecto, se entregan al amor, a la idealización de un mundo en pareja. Quizás los casos más evidentes serían los de La Loca del Frente (Lemebel) que está dispuesta a morir por su amor; Edwin (Sánchez Baute), en tanto el amor está instituido en el marco de su utópico proyecto de vida. El personaje que reproduciría la imagen de amor total sería Molina –el gay de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig– quien, ante la misión que le encomienda el hombre a quien ama, Valentín, se enfrenta con la violencia, en medio de la calle.

He incluido a Molina, a pesar de no ser un personaje femenino, ni trans, como una forma de jugar con el contrapunto y la disonancia, puesto que, sobre la base de esa tensión, es posible evidenciar esas marcas culturales que determina la naturalización del signo femenino. En Molina se asientan algunos de esos signos como la condición maternal, la entrega amorosa y el deseo.

1.4.3 Trans y genitalidad

Quizás uno de los elementos de mayor interés para determinar algunos signos de lo que he llamado femenino trans, tiene que ver con los genitales, el acto sexual de penetración y la eyaculación, en tanto evidencias de la potencia masculina, tal como se asienta en los discursos patriarcales. Sanyal (2012), subraya precisamente la hiperbolización que ha adquirido el acto mismo de la eyaculación, como si ese hecho supusiese la confirmación de la potencia sexual masculina. El sujeto masculino, desde la mirada patriarcal, constituye la trascendencia, mientras que la mujer la inmanencia. El semen, en tanto potencia eyaculatoria, supone el acto mismo de esa trascendencia que tiene/debe germinar en el útero de la mujer. Ella, entonces, es inmanencia, cuerpo que recibe.

La Manuela, por ejemplo, ha renunciado a la potencia sexual de sus genitales a pesar del tamaño que, a decir del narrador y las voces de las mujeres que lo ven desnudo, es ciertamente portentoso. En su condición de femenino trans, la Manuela, asume el rol de depositaria de la potencia sexual de los hombres, pero no de sujeto activo. No obstante, concibe una hija, la Japonesita, con la Japonesa, puesto que esta le convence de que es la única posibilidad de adueñarse con el local del prostíbulo que regenta.

El tamaño genital es importante en el mundo trans, es decir, en el mundo representado en las novelas de esta antología. Prueba de esto es el acento que se pone en la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Santos Febres, cuando se refiere al tamaño descomunal del sexo que tiene Sirena. Este joven travesti, como la Manuela, también se ha constituido como depositaria del placer masculino. También Cleopatra, el travesti de la novela de Cabezón Cámara, es descrito subrayando el tamaño monumental de su sexo.

En el mundo del femenino trans el pene como tal no necesariamente adquiere la condición de falo, es decir, de signo de la potencia sexual masculina. La eyaculación, en este sentido, está desprovista del peso simbólico acendrado en la mirada patriarcal, aunque, como he referido, es posible la concepción, como se mira con la Manuela y con Cleopatra.

1.4.4 El signo femenino

Finalmente, es importante recuperar la reflexión que hacen tanto Mithu como Guerra, en torno a una marca fundamental del sujeto femenino. Para Mithu el signo femenino supone el acto de ser visto, mientras que el masculino el acto de ver. Trascendencia e inmanencia, en palabras de Guerra.

El cuerpo que se mira, feminizado por tanto en el acto de ser mirado, y el ojo que lo mira, masculinizado por el hecho de poseer el verbo de acción trascendente. El cuerpo femenino como objeto de contemplación, y la mirada masculina como sujeto de trascendencia, en la reflexión de Lucía Guerra.

Esta doble operación aparece en varias escenas de las novelas estudiadas. Por ejemplo, cuando la Manuela, al interior del prostíbulo, debe concretar la seducción de la Japonesa. La Manuela se feminiza por la operación de ser vista (lo hombres ebrios miran la seducción de la Japonesa), desplazándose de esta manera de su aparente condición de sujeto masculino.

También Estrella Rodríguez, ante los ojos de su narrador, Códac, está siempre constituida como lo que se ve, lo que se desea. Nunca la focalización se traslada a su interior, desde la cual pudiese también ser sujeto del ver. Quizás sea su condición de artista, es decir, dispuesta sobre el escenario lo que determine esa condición –como es el caso también de Sirena, el joven y sublime cantante de la novela de Santos Febres–, pero ese elemento adscrito a la historia del texto ratifica una voluntad estética y política que asume el escritor al prescindir de una mirada que, desde el discurso, permita la visión del propio del personaje.

El travesti Caramelo, de *Resígnate a perder*, resulta un ejemplo fundamental de lo que constituye esta relación entre el ojo que mira y el cuerpo que es mirado. Ella, Caramelo, es observada por Santos Feijó, siempre desde la distancia. Poco a poco, éste se acerca y establece una relación, aunque nunca se compromete realmente. Tanto es así que, hacia el final de la novela, Santos mira escondido entre las sombras como un grupo de hombres tortura y asesina a Caramelo en la calle. Caramelo es cuerpo para ser visto, objeto de deseo desde la distancia. Santos el ojo que mira, el ojo deseante.

1.5 Consideraciones metodológicas

1.5.1 La mirada de Kulawik

Quiero partir señalando una idea en torno al corpus de esta tesis: he tomado novelas de diversas épocas y autores. La primera de las cuales es *El lugar sin límites* de José Donoso, publicada en 1966. Anclada en lo que ahora podría denominarse la tradición del Boom, esta novela me resulta particularmente sugestiva pues conjuga tres elementos: el primero tiene que ver con el tema que se aborda el personaje travesti, marginado de la sociedad, anómalo y repudiado por el ordenamiento heteronormativo. El segundo elemento es lo que Kulawik denomina “el travestimiento lingüístico”, y el tercero, la presencia de un autor implícito en el acto de la comunicación.

En la novela de Donoso, por lo tanto, aparecen los niveles propuestos por Kulawik que me han permitido explorar los universos novelados de los textos que he escogido y que paso a puntualizar:

- A. El plano de la historia (la *diégesis* para Genette, la *fábula* para Bal), en el que aparece el drama humano, la construcción del personaje, el cuerpo disidente como formas de neosubjetividad, tanto del travesti, como de algunos personajes femeninos.
- B. El plano de la narración (la *narratio* para Genette, la *story* para Bal) donde se expresa la realización de la historia por un narrador, sus puntos de vista, así como los mecanismos de modalización, cambios de perspectiva y la ruptura de la linealidad espacio-temporal.
- C. El plano del discurso (el relato para Genette, el *text* para Bal), es decir el nivel superficial de la realización verbal, el material producido por un autor implícito en el acto comunicativo.

Es fundamental precisar que las consideraciones de Kulawik en torno al travestimiento lingüístico podrían resultar esencialistas si aceptamos que este ejercicio de enmascaramiento del discurso parecería solamente evidenciarse en las novelas que desarrollan las temáticas en torno al cuerpo y el travestimiento de ese mismo cuerpo.

Leamos al propio autor:

La narrativa, igual que un travesti, logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) de los sujetos para desvelar su arbitrariedad como “construcciones lingüísticas y culturales”, y paródicamente desnudar los propios mecanismos utilizados en el proceso convencional de su constitución y representación. Es de este modo como en los textos analizados se efectúa o que llamamos ‘travestimiento lingüístico’” (2009, 34).

Como vemos, para Kulawik el travestimiento lingüístico es una condición sustancial de la novela que explora la sexualidad normativa y sus marcas bioanatómicas que designan el ser masculino o femenino. La narrativa enmascara la sexualidad de esos sujetos, y “desnuda” los mecanismos de su constitución.

Si bien esa idea podría leerse como si Kulawik determinase una condición especificadora de un tipo de novela que se traviste: la novela que asume la tematización del cuerpo travesti, también es cierto que la singularidad de algunas novelas como las que incluimos en esta tesis (*El lugar sin límites*, *Cobra*, *La Virgen Cabeza*, *Sirena Selena*, por ejemplo) es que establecen una relación complementaria entre la historia –la tematización del cuerpo trans– y la narración, en tanto constitución de algunos recursos que enmascaran la lengua.

Debo precisar también que no pretendo refrendar ninguna idea esencialista, como sí, como podría leerse en Kulawik, solamente en las novelas que abordar la problemática trans se evidenciaran mecanismos de “travestimiento lingüístico”, pues, de hecho, hay una extensa lista de novelas en las que el procedimiento de cruce de pronombres, las rupturas nominales y de la linealidad espacio-temporal se implementa como recurso discursivo. En la tradición latinoamericana autores como Julio Cortázar (*Rayuela*), Mario Vargas Llosa (*La Casa Verde*), Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*) o el propio José Donoso (*El obscuro pájaro de la noche*) han trabajado sus novelas a partir de la implementación de estos recursos.

Creo que la posición de Kulawik podría caer en el esencialismo si se acepta que el mecanismo de travestimiento está solamente vinculado con aquellos textos donde se aborda el tema del cuerpo y no como una condición misma de la novela, tal como se evidencia en los postulados que, en su momento, formulara Mijail Bajtin.

1.5.2 La condición de la novela en Bajtin

En el ámbito de la teoría autores como Bajtin han reflexionado en torno al cruce de palabras, registros, rupturas o refracciones del lenguaje, como actos constitutivos de la propia condición de la novela.

La orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos, así como todos los fenómenos y posibilidades específicas relacionados con esa orientación, adquieren significación artística en el estilo novelesco. La plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso. En esto reside la característica específica del género novelesco (Bajtin, 1989, 116-117).

De lo que resulta que la condición de la novela es precisamente la de componer un juego permanente de superposición de capas textuales que se organizan sobre la base de lo que Bajtin llama una “construcción híbrida”, es decir: “al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos ‘lenguas’” (Bajtin, 1989, 116).

Es decir, que en la novela se superponen, dada su propia naturaleza, esas diversas capas textuales, en un todo “pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (Bajtin, 1989, 80).

Dicho esto, quiero precisar que, si bien es cierto que la condición de la novela es en sí misma el “travestimiento lingüístico”, lo sugestivo del análisis de Kulawik es que en algunas novelas esa condición natural de la novela se combina con la historia que se narra. De lo que resulta que la composición discursiva dialoga con las marcas del ser. La forma travesti de la lengua cubre el contenido temático también trans.

Esta relación, a mi modo de ver, potencia la novela, como si el personaje trans, disidente, aunque no en todos los casos, estuviese también travestido no solamente en su sustancia corporal sino también en el ropaje que lo cubre. Hablaríamos, entonces, de un doble travestimiento: primero el cuerpo, luego el relato.

Por lo tanto, he tomado las reflexiones de Kulawik estableciendo el límite de la posible individualización de las novelas que trabajan el tema del cuerpo pues, como he señalado, la característica fundamental de la novela, tal como señala Bajtin, es siempre el ejercicio de la superposición textual.

1.5.3 Lo contemporáneo

A partir del juego de estos niveles que señala Kulawik he tratado de crear un espacio polifónico donde los personajes y las novelas, pueden encontrarse. Para ello he tomado la categoría “contemporáneo” como espacio de lectura de un presente interpretativo. De tal suerte que las novelas, distantes en el tiempo, se encuentran en un espacio común, contemporáneo, de interpelación hermenéutica. Es decir, en un terreno en el que se levanta la interpretación como la atalaya desde la cual se observa ese espacio poblado por textos diversos. En este sentido, me apoyo en lo que señala Paul Ricoeur: “La hermenéutica no buscará ya la convergencia de dos subjetividades: la del autor y la del intérprete, sino la confluencia de dos discursos: el del texto y el del intérprete” (1995, 20).

La lectura, en estos términos, intenta acercarse al sentido de las obras. Un sentido que, como señala Antoine Compagnon: “es el objeto de la *interpretación* del texto; el *sentido* es el objeto de la *aplicación* del texto al contexto de su recepción (primera o posterior), y por lo tanto su evaluación” (2015, 100).

De lo que resulta que la lectura interpretativa del texto, responde también, y quizás por sobre todo, al espacio desde el cual el lector se halla, es decir, a aquellas condiciones *geosubjetivas* en las que se halla involucrado. Compagnon llama a esta condición: “comunidad interpretativa”. Wolfgang Iser, citado por Compagnon, lo denomina “repertorio”, es decir: “el conjunto de normas sociales, históricas, culturales aportadas por el lector como bagaje necesario para sus lecturas (Compagnon, 2015,181).

1.5.4 Terminología narratológica

Del conjunto de conceptos y autores que teorizan sobre la narratología he tomado alguno de ellos para abordar mi reflexión en torno a las novelas y los personajes selección, que paso a especificar:

5.4.1 Para fines de los niveles de constitución de la novela, trabajaré a partir de los conceptos señalado por Kulawik, esto es:

- a) Historia
- b) Narración

c) Discurso

5.4.2 Para reflexionar sobre los narradores, los niveles de la narración, y los estilos narrativos tomaré los tipos que propone Genette:

5.4.2.1 Narradores:

- a) Narrador homodiegético
- b) Narrador heterodiegético

5.4.2.2 Niveles:

- a) Extradiegético
- b) Intradiegético
- c) Metadiegético

5.4.2.3 Estilos:

- a) Discurso imitado (directo)
- b) Discurso narrativizado (indirecto)
- c) Discurso traspuesto (indirecto libre)

5.4.3 La focalización será abordada desde la perspectiva de Genette y Pouillon:

- a) Un relato no focalizado (Genette) / Visión por detrás (Pouillon)
- b) Un relato con focalización interna (Genette) / Visión con (Pouillon)
- c) Un relato con focalización externa (Genette) / Visión por delante (Pouillon)

5.4.4 Para abordar el tema de la enunciación, tomaré la voz dual propuesta por Beltrán Almería:

- a) Sujeto enunciativo
- b) Sujeto cognitivo

1.5.5 Marco interpretativo

Finalmente, debo señalar que, dado el carácter amplio de este análisis, he adoptado el concepto de “complejidad” que trabaja Edgar Morin (1997), para abordar esta lectura interpretativa. Este concepto supone una suerte de “epistemología abierta”, como señala el pensador italiano, que permite, por ello mismo, apropiarse de diversas miradas analíticas.

Contemporizar la lectura, a partir de la creación de un espacio común de interpretación, sería de alguna manera una muestra, una evidencia de las formas complejas de construcción del discurso literario. Y por ello, dada la movilidad de ese discurso, la lectura de esa literatura es también dinámica.

Como dice Paul Ricoeur:

La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realzar su referencia. Al menos, en esa suspensión en la que se difiere la referencia, el texto, en cierto modo, se encuentra ‘en el aire’, fuera del mundo o sin mundo. Gracias a esta anulación de la relación con el mundo, cada texto es libre de relacionarse con todos aquellos textos que sustituyen a la realidad circunstancial mostrada por el habla viva (1999, 63).

El acto de la lectura interpretativa, a la luz de lo dicho, permite la creación de un mundo ‘otro’, es decir, un territorio de virtualidad textual donde los otros textos –las novelas y los personajes que conforman esta tesis– convergen a partir de la mirada del propio lector.

En mi caso, esa mirada está constituida a partir de diversos elementos de análisis que provienen de campos de estudio como: la narratología, la teoría literaria, la sociocrítica, la lingüística, la estética, los estudios feministas, la teoría queer, el psicoanálisis. Todos estos elementos, de alguna manera, han permitido crear una constelación abierta que permita abordar un tema que, en sí mismo, también parece serlo.

1.6 Breve breviario

1.6.1 Cuerpo anómalo

A partir de las reflexiones de Foucault, formulo la idea del *cuerpo anómalo*, tal como se evidencia en las varias de las novelas estudiadas.

Lo anómalo, tal como se lee en los postulados de Calabrese, también puede ser considerado como cuerpo monstruoso, en tanto transgrede la norma. El cuerpo anómalo, monstruoso, es el cuerpo del exceso. Su despliegue de la forma, en el juego performativo trans, se desprende de la idea de un centro normativo hasta articularse en los márgenes de ese canon. De ahí que, tal como refiere Giorgi, ese cuerpo anómalo debe ser sancionado.

1.6.2 Disidencia

La categoría *disidencia* proviene de las reflexiones que hiciera en su momento Teresa de Laurentis sobre la teoría queer. El concepto, queer, dice Gabriela González Ortuño (2014), podría ser sustituido por otros como cuir, torcido, excéntrico, de tal suerte que se pueda vincular a prácticas de construcción y reconocimiento político que llevan adelante los colectivos sociales que reivindican las diversa formas y prácticas genéricas y sexuales.

En mi caso, he optado por comprender la disidencia como ejercicio de rediseño del cuerpo, a través del acto performativo trans o a partir del quiebre de las marcas culturales de lo femenino, que permiten la configuración de una neosubjetividad.

1.6.3 Geosubjetividad

He preferido acuñar la categoría de *geosubjetividad*, para referirme a una marca cultural que está constituida a partir de algunos elementos que condicionan una identidad específica. La geografía, en tanto espacio de origen, determina una forma de ser. Esa geografía, además, se nutre de otros aspectos históricos, sociales y, finalmente, estéticos que configuran en conjunto la configuración de una subjetividad.

Esta geografía humana constituye un particular espacio de enunciación, en el que convergen los signos del ser atravesados por las formas del archivo humano y

social. De lo que resulta que el sujeto, en tanto constructo de una subjetividad, mira y se articula al mundo a partir de esa forma sustancial, geográfica.

La geosubjetividad determina una marca particular de configurar la mirada y el acto mismo del mirar, así como los sucedáneos juegos de la potencia performativa. Es decir que tanto la lectura y la interpretación, responden a esas singularidades del espacio geográfico.

1.6.4 Neosubjetividad y cuerpo bioanatómico

Entiendo por *neosubjetividad* a una marca del ser que deviene en el acto performativo de constituirse como un sujeto otro. Desde esta perspectiva, la subjetividad, en tanto campo de acción y representación de un sujeto, estaría adscrita al sistema heteronormativo que determina las formas institucionales del ser, a partir de la dicotomía bioanatómica masculino/femenino. La anatomía, en el ejercicio de la mirada patriarcal, inscribe los cuerpos en un sistema genital, y por lo tanto en una bios determinada.

El sujeto articula su subjetividad a partir de ese modelo heteronormado y construye sus formas de representación que responden a ese condicionamiento *bioanatómico*. Frente a esa mecánica social, un sujeto otro, en el acto de la disidencia sexual, trans, constituye una forma de ser diferenciada de las otras que se hallan inscritas en los marcos normativos. Esa forma de ser, dado el desplazamiento de lo anterior, es neosubjetiva, es decir, que se halla en un proceso de constitución permanente, como el mismo trans que desplaza su cuerpo a medida que se reconstituye en el acto del travestismo o en las opciones de reasignación genérica.

1.6.5 Travestir el discurso

Concibo el acto de *travestir el discurso*, a partir de los postulados de Kulawik, como la superposición de varios registros lingüísticos, dos o más voces que se entremezclan a través de pronombres diferenciados, así como a la presencia de narradores homo o heterodiegéticos que, en el acto de la narración, componen el mundo representado. También a las formas de fisurar el orden espacio-temporal de la narración, y a la presencia de diversas capas textuales conviven en el entramado novelesco.

Esta característica, tal como han referido autores como Bajtín, es propia de la naturaleza de la novela. No obstante, para fines de esta tesis, esta condición de las novelas estudiadas responde, además, aunque no en todos los casos, a la búsqueda de reflexionar sobre la condición del cuerpo trans y las sexualidades disidentes. De lo que resulta que el travestimiento del discurso literario se halla en concordancia con la historia de la novela. Cuerpo y palabra, entonces, conviven bajo una misma voluntad estética.

2. Segunda parte: Antología disidente

2.1 La Manuela

(*El lugar sin límites*, José Donoso)

*Vieja estaría
pero se iba a morir cantando
y con las plumas puestas*

El lugar sin límites,
José Donoso

Hay un elemento de evidente arbitrariedad en el momento en que el tesista decide hacer un corte, un antes y un después, un quiebre en la historia de la literatura. Este punto de inflexión está en el momento en que aparece la novela de José Donoso, *Lugar sin límites* (1966). La literatura latinoamericana en ese preciso momento desplegará sus alas hacia un territorio poco explorado, oscuro y esplendoroso al mismo tiempo.

Este juicio personal, cuyo sentido trataré de evidenciar a lo largo de este capítulo, es el que me ha impulsado a realizar un corte: una herida superficial en una ya riquísima tradición literaria, cuyos puntos más altos –quizás sea más preciso decir: cuyos puntos más canónicamente conocidos– estén en las obras publicadas en el período conocido como el Boom. Sin embargo, en la literatura latinoamericana es larga la lista de escritores anteriores a este fenómeno editorial que dan cuenta de una enorme capacidad de construcción artística. Solamente enlistarlos resulta ocioso.

Me interesa puntualizar que he escogido la novela de Donoso porque encuentro en ella algunos elementos potentes tanto en el plano de la historia, así como en la narración, que permiten reflexionar en torno a los modos de representación del cuerpo disidente, trans, así como de los mecanismos del narrador a partir de los cuales se han diseñado esas disidencias. La Manuela, el travesti que protagoniza la novela de Donoso, y las formas en que el escritor (y sus narradores), dan cuenta de ella parecerían

constituir un punto de quiebre respecto de las formas en que los cuerpos disidentes emergen en tanto representaciones estéticas¹¹.

2.1.1 Un cuerpo puede ser uno y otro

En la novela de Donoso un cuerpo puede ser uno y otro: el travesti ataviado con los estropajos de lo que antes fuera un hermoso vestido rojo de baile español –es decir, la mujer que, en boca del propio narrador-personaje, *es*, sin serlo– y el otro, ya no la Manuela, sino su otro yo, Manuel quien, despojado por su propia voluntad del universo masculino inmanente a su primigenia genitalidad, deviene otra: la Manuela.

Dice Butler: “El travestismo constituye la forma mundana en que los géneros son apropiados, teatralizados, usados y realizados; esto implica que todo género es un tipo de personificación y aproximación” (2008, 98).

El acto de travestimiento de la Manuela, si seguimos a Butler, supondría un ejercicio de teatralización, en tanto puesta en escena de una forma de ser. El travestimiento imita al género y, en su propia materialización, se vuelve otro, realizado.

La Manuela es uno en tanto imitación y performance y otro en función de su naturaleza bioanatómica. El viejo maricón, como dice el narrador heterodiegético, hace las delicias, a través del baile y la gracia, de los habitantes del inframundo, ese espacio premoderno: La Estación El Olivo. Un pueblo gobernado por el terrateniente don Alejo quien, como centro del orden institucional, hace y deshace a su antojo. Para él, como para los otros hombres del pueblo, el burdel constituye el espacio fundamental. Las mujeres que conforman la sociedad civil, apenas siluetas, están en los márgenes de esa forma de racionalidad, como al margen están también la Manuela y las mujeres que trabajan en el burdel. “La marginación de prostitutas y travestis en burdeles fue esencial en el orden patriarcal terrateniente, donde el poder fue afianzado a través de la filiación

¹¹ Es pertinente precisar que la Manuela no es el primer personaje travesti de la literatura latinoamericana. De hecho, como lo señala Krysztov Kulawik (2009), ya en algunos textos del S. XVII como los de Sor Juana Inés de la Cruz, *La respuesta a Sor Filotea* (1691) y *Los empeños de una casa* (1695), se pueden evidenciar formas de travestimiento. En el primer caso se trata de dos personajes religiosos disfrazados que desarrollan un diálogo epistolar. Y en el segundo en “donde se desata un juego de apariencias, simulaciones, engaños... disfraces entre hombres y mujeres, y equívocos y cambios de roles masculinos y femeninos”, (Kulawik, 75). También en la biografía *Vida y suceso de la monja alférez* (1626) de Juan Pérez de Montalbán se cuenta sobre “la aventurera y travesti española Catalina Erauso, donde enmarañados entre una proliferación bizantina de detalles, enredos, cambios, disfraces y *travestimientos*, aparecen fuertes insinuaciones de la homosexualidad femenina” (Kulawik, 75).

y vínculos masculinos normalmente en oposición a lo abyecto”, (Franco, 1996, 125-126).

Para Franco, el burdel en la novela de Donoso “actúa como una especie de heterotopía: un espacio alternativo al sistema” (1996, 126). El burdel parecería constituir una suerte de espacio desplazado del propio sistema, en otras palabras, un microcosmos donde, al compás de la bebida y el baile, la racionalidad masculina continúa legitimada, a pesar de que el centro de la diversión es la Manuela, una vieja travesti que, por ello mismo, podría poner en tensión los órdenes de un sistema de masculinidad afianzado en el deber ser de su propio erotismo.

Por el contrario, los hombres que asisten al burdel –don Alejo, Pancho (amante sibilino de la Manuela) y otros que actúan más como testigos, tanto en el presente como en el pasado de la historia– asumen que las prácticas voyeristas y homoeróticas son posibles solamente ahí, al interior del burdel. En ese sentido, podría pensarse que, en efecto como señala Franco, el burdel se constituiría como una heterotopía, con sus propias reglas y licencias. No obstante, el sistema patriarcal concibe al burdel como parte fundamental de su racionalidad, en cuanto acepta las prácticas desarrolladas a su interior por el hecho mismo de legitimar su existencia, a partir del “... machismo ‘performativo’ de los hombres que asisten al burdel de La Japonesa” (Arroyo, 2002, 606). Así las cosas, los actos de homoerotismo son aceptados en la sociedad en la medida en que, en su propia marginalidad, aparezcan disfrazados, controlados.

Los hombres que asisten al burdel se encuentran dentro de un espacio legitimado de la sociedad. Ahí, todo lo concerniente al sexo es posible, incluso las prácticas homoeróticas que se desarrollan con la Manuela. No importa si es un travesti o una mujer, en la medida en que el burdel se constituye en un territorio de deseo secreto. Lo que pasa ahí se adscribe solamente a su propia interioridad, por ello Pancho puede acercarse a la Manuela, igual que los otros hombres que la miran bailar, festejando su performatividad trans. Pero fuera del burdel, la vida se marca a partir de otra lógica, por ello en la calle Pancho, luego del beso que la Manuela le da, decide golpearla hasta matarla.

Es interesante pensar el burdel, sobre todo en el pasado de la historia, como espacio de espectáculo voyerista. La Manuela, en tanto femenino trans, se convierte en cuerpo a ser visto, en palabras de Sanyal (2012) cuando los hombres observan los actos que La Japonesa implementa para seducirla.

Si Manuela es el centro ambivalente del deseo masculino (y de sus agresiones), la Japonesa es la mujer masculina cuya sexualidad agresiva ‘feminiza’ a Manuela, en esa escena del encuentro sexual en la que sólo el imaginario del deseo lésbico hace posible la penetración. En esta parodia del coite heterosexual se fundan, para Sifuentes-Jáuregui, los lugares imaginarios y de apertura del cuerpo y sus posibilidades (Arroyo, 607).

La escena de la seducción de la Japonesa a la Manuela permite mirar como un cuerpo, como dije al inicio del capítulo, es también otro. Por un lado, la propia Manuela a la que conocemos como un travesti desde un doble registro de narradores (heterodiegético, omnisciente, y autodiegético, es decir, en primera persona) y luego ese travesti que, en el juego de seducción de la Japonesa, se resignifica, aunque sea momentáneamente, como mujer/lesbiana¹². De lo que resulta que el cuerpo en la Manuela es múltiple: hombre/travesti/mujer.

Leamos lo que le dice la Japonesa a la Manuela en el lecho del deseo, es decir, lo que la Manuela recuerda que le dijo la Japonesa: “Yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, y siento el calor de ella que me engulle, a mí, a un yo que ya no existe”, (Donoso, 1966, 119).

En la cita se presenta el juego del travestimiento del cuerpo y de la lengua. “Yo soy la macha”, en la voz de la Japonesa, resulta un acto de travestimiento en la medida en que es una mujer la que asume el rol masculino, en tanto “macha”, es decir, en tanto rol activo de la seducción. “Tú la hembra”, también desde la voz de la Japonesa, evidencia la inversión sexual de la Manuela, que deja su condición de hombre travesti, para denominarse como mujer, “hembra”.

Los cuerpos se travisten a través del cambio de los narradores. La primera persona de la Japonesa, es desplazada por la primera persona de la Manuela, cuando dice: “siento el calor de ella que me engulle”. El tránsito de la inversión sexual se sentencia con la frase: “un yo que ya no existe”. Los dos narradores homodiegéticos se superponen en ese espacio de la narración.

Así los narradores –la primera persona de la Japonesa, y la primera persona de La Manuela– se travisten en dos cuerpos *femeninos*, ocultos de sí mismos, ante los ojos lascivos de Don Alejo que, al otro lado de la puerta, goza imaginando la escena que adentro se desarrolla.

¹² En este acto nada de “milagroso” existe, como se verá más adelante, en una escena también lésbica de la novela *La virgen cabeza*.

La Manuela, ese cuerpo reinscrito en los excesos de la feminidad, que no es mujer, que no se apropia de esa condición, sino que, por el contrario, la excede en los juegos de la simulación travesti, esa Manuela observada por los hombres que se hallan en la exacerbación escopolífica, gozando del baile, y de la seducción que la Japonesa desarrolla frente a sus ojos, esos mismos hombres que beben y estimulan a que se consuma la cópula. Esa Manuela quizás se constituye como el otro que habita en el silencio de esos hombres, en ese gesto homoerótico sentenciado por las normas del control heterosexual. El cuerpo de la Manuela es, como dice Sifuentes-Jaúregui, el lugar sin límites. “El cuerpo de la Manuela se convierte en el sitio y la visión del acontecimiento homosocial” (Sifuentes-Jaúregui, 2004, 85).

Un cuerpo sin límites dado que transita de su condición bioanatómica, en tanto cuerpo masculino, hacia otro, el femenino trans. Cuerpo de la simulación. Pero también en lugar donde los hombres –los mismos que la festejan, la humillan y la sancionan– desvanecen sus propios límites en torno al ejercicio sexual. El cuerpo de la Manuela, en el interior del prostíbulo, posibilita el exceso de la sexualidad hetero hasta desplazarla hacia el terreno del goce homo erótico.

Un cuerpo entregado al baile español que encanta a los hombres, pero también un cuerpo asaltado por la violencia, como se evidencia en el penúltimo capítulo de la novela de Donoso. Minutos antes de su muerte, la Manuela, con “el diablo dentro”, ha salido con dos hombres –Pancho y Octavio– del sórdido prostíbulo donde trabaja. Los tres, enardecidos por las copas de vino y entregados a la energía del deseo que late y late sin cesar, han preferido continuar la fiesta en otro sitio, un lugar todavía impreciso, balbuceado en la ebriedad discordante. No obstante, del consenso, ya fuera del local, el horror que se intuye a lo largo de la novela se encarna en un beso que la Manuela encandila en la boca de Pancho. Este, impelido por las exigencias masculinas de Octavio, su cuñado, asesta un golpe en la cara de la Manuela, y de ahí ya nada queda más que enfrentarse a lo inevitable¹³.

Ante la furia de los hombres la Manuela huye por las calles empedradas y oscuras del pueblo, y se esconde detrás de una zarzamora, pero nada puede hacer cuando los dos, como perros hambrientos, cuerpos policiales de vigilancia y sentencia, se lanzan

¹³ El beso constituye aquí el inicio mismo de la muerte. No el encuentro sublimado desde la mitología amorosa con el que aparece en otras novelas que veremos más adelante. (Ver Anexo 4).

sobre ella, que ya no es ella, sino él, como dice el narrador párrafos antes: “Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba rompiéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror” (142).

En ese gesto, el narrador –un testigo que focaliza la historia a través de una ambigua omnisciencia heterodiegética, desplazando el uso de los pronombres, como mecanismo para crear lo que Kulawik llama “travestimiento lingüístico”. Se dan dos visiones: por detrás y junto a, como diría J. Pouillon, (1993) da cuenta del universo dual que se superpone, que se quiebra en el desajuste de la identidad de la Manuela, que es una y otro, y ya no ella, sino un *él* presente, retrotraído a la identidad masculina que, en el embate violento que lo llevará a la muerte, se desprende de su identidad femenina, trans, para enfrentar a sus verdugos, dos y todos, así en la totalidad asignada a la justicia patriarcal:

... tal vez no fueran ellos, sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y lo pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto... el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, se quiebra bajo el peso, ya no puede aullar de dolor, bocas calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar ese monstruo de tres cuerpos... (Donoso, 1966, 144-145).

En este monstruoso párrafo, el narrador describe el horror y los límites de la crueldad que se vuelve deseo, animalidad, frenesí. La destrucción del cuerpo de la Manuela es una forma de destruir el propio cuerpo de los hombres que la someten, ese cuerpo que destruye los límites del deseo heterosexual y que se enciende en el goce homosexual.

Líneas atrás, ese mismo narrador, ha dicho que la Manuela, acorralado por el horror, es *él*, Manuel González Astica. Sin embargo, al relatar los eventos finales, otra vez es la Manuela, un cuerpo despojado de humanidad y convertido –mientras la crueldad y la lujuria son una sola– en un monstruo, cuerpo abyecto, condenado.

Ella, él, y ese tercero que es la suma de los dos (y también los otros, los asesinos) permite el juego de desplazamiento sincrónico de un cuerpo por otro, la superposición orgiástica que inscribe la sexualidad como una forma de ser, *un signo del ser* –como dice María del Carmen Bobes (1993) en torno al diseño de los personajes novelescos– en los segundos de la violencia masculina que determina el despojo de su vida. La violencia final aparece como la encarnación *del Absoluto masculino* del que habla Simone de Beauvoir (1999).

Pancho, el amante escondido de la Manuela, en esta línea de reflexión, parecería también encarnar las formas institucionales de control biopolítico del cuerpo. Cuerpo travesti, cuerpo anómalo, en la noción foucaltiana, y sobre el que recae la fuerza del poder normalizador. Para Sifuentes-Jáuregui, Pancho ha sufrido, minutos antes de la escena violenta, un “ataque de pánico homosexual” (102), al pensar que su amigo Octavio pudiese dudar de su masculinidad, al sentirse excitado por la Manuela. Se sienta con otra prostituta, toma su mano para que toque su miembro eréctil. Es como si Pancho tuviese que ratificar el deseo hetero a través de la erección de su miembro, un deseo que la prostituta tiene que verificar. En ese gesto parecería manifestarse la desestabilización de una forma de racionalidad heteronormativa que, más adelante, se exacerbará en el acto atroz contra la Manuela.

Finalmente, la Manuela es asesinada por dos salvajes borrachos en el clímax de la violencia heteronormativa:

La Manuela descubre que su cuerpo, no es el de una mujer sino el de un hombre. Toma conciencia de que este es desplegado, develado, explotado y poseído conforme el deseo de los otros. Cuando Pancho le dice que fue demasiado lejos al tratar de besarlo, recurre a los distintos usos que el cuerpo del travestido tiene para él. El cuerpo de la Manuela sirve para definir la subjetividad de los hombres, no la propia. (Sifuentes-Jaúregui, 2004,105).

Ya en un capítulo anterior a la escena del asesinato a sangre fría, se describe, veinte años atrás del presente de la novela, una noche de luna llena en la que los borrachos llevan a la Manuela hasta el canal que divide las viñas del pueblo, ella en brazos, flaca y peluda, con “el trasero seco” (Donoso, 1966, 88), y la lanzan a sus heladas aguas.

Ahí, entonces, como ahora, cuando la Manuela muere a puntapiés¹⁴, esos hombres, estos dos, deciden que ella debe pagar por su condición, por ese residuo que es su cuerpo, no el cuerpo original, bioanatómico inscrito en la normatividad del deber ser masculino, sino otra, travestido.

Es cuerpo residual, como dice Gabriel Giorgi (2004), al referirse al cuerpo homosexual, en tanto cuerpo atravesado por la normativa de la salud y la ciudadanía, un cuerpo descompuesto, condenado por la biopolítica y el orden normativo que lo ejerce. Cuerpo contra natura, estéril: “Si este aparato no me sirve”, dice la Manuela (Donoso, 1966, 89) cuando La Japonesa, la dueña del prostíbulo, descubre la generosa dotación anatómica que mansa como un animal sin vida, duerme entre las piernas.¹⁵

El cuerpo de la Manuela, ya desprovisto de vida, una masa sanguinolenta apretada contra las piedras heladas, es el cuerpo higienizado, el último signo de una sociedad que se organiza a partir de los cimientos normativos. Es un cuerpo que ha sido sometido al procedimiento de limpieza, a esos “sueños de limpieza social”, de los que habla Giorgi. Un cuerpo que capítulos antes, luego del frenesí y el baile que la Manuela ha protagonizado con un vestido de negra seda en el prostíbulo del pueblo, es llevado sobre los hombros de los hombres del pueblo, como se transporta a una virgen en la peregrinación que antecede a la eucaristía, hasta las aguas del canal. Ahí, la turba enloquecida grita y festeja, y se sorprende al descubrir el cuerpo de la Manuela. Las voces de la gente se superponen, así: “¡Qué burro! /Mira que está bien armado.../Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar” (1966, 89). Y la Manuela, reafirmado el juego de un cuerpo cuyas asignaciones bioanatómicas se han reinscrito en el travestimiento, niega la validez ontológica de su sexo. Para la Manuela su órgano es solo un pene, no la construcción simbólica del falo, que tanto Freud como Lacan han planteado al momento de determinar el miedo del niño, basándose en el drama edípico, cuando por miedo a la castración, precisamente, el niño supervalora el pene para convertirlo en falo: asignación masculina de su potencia sexual.

¹⁴ Es imposible no recordar la escena del cuento de Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), en el que un personaje del que apenas conocemos, una silueta, al que se califica de “raro”, es asesinado en la oscuridad de la noche, violenta, frenéticamente. Un cuerpo despreciado que, dada su ambigüedad sexual, termina ajusticiado bajo el amparo de la perversa racionalidad de una política normalizadora, heteronormativa.

¹⁵ Como señalé anteriormente, es de singular importancia la referencia a la dualidad pene-falo en el mundo trans, específicamente en el terreno del travesti. Para la Manuela el pene, hiperbolizado en la dotación, carece de funcionalidad heterosexual, por ello las mujeres del pueblo, al ver el tamaño, sentencian que es un desperdicio. De esta manera, el pene no puede inscribirse como falo, en tanto potencia masculina.

De esas aguas del canal, la Manuela saldrá con el maquillaje corrido, laceraciones y marcas en la piel de los dedos de quienes la llevaron en brazos. Minutos después, ante la insistencia de la Japonesa (que se ha jugado la casa del prostíbulo en una apuesta con el recientemente electo senador, don Alejo) la Manuela, exaltada por la ebriedad, pero atravesada por el dolor, copulará con la Japonesa.

De este encuentro nacerá la Japonesita. La niña llamará papá a la Manuela para su horror¹⁶.

En esta escena, como dije en páginas atrás, se evidencia la condición femenina del ver. La Manuela está ahí para ser vista, no para ver. Desplazada de esta manera de su supuesto condición masculina –ver– para asumir la femenina.

2.1.2 Cantando y con las plumas puestas

“Vieja estaría pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas”, dice el epígrafe con que abro este capítulo, y en esa frase parecería condensarse el signo del ser fundamental del personaje la Manuela: el desplazamiento de su cuerpo de la esfera bianatómica primigenia a la travesti, una apuesta por la disidencia sexual.

Judith Butler (2005) pregunta: “¿Cómo dar cuenta de uno mismo?” Quizás la respuesta sea, acudiendo a las reflexiones de Néstor Perlongher, en el “devenir”. Dice Perlongher: “Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti”, (1997, 33). En el acto de convertirse *en*, el sujeto reconstruye su identidad genérica. En los signos de la acción el sujeto deviene *en*, como la Manuela.

“Las plumas y el canto”, en tanto desplazamiento metonímico y metafórico, evidencian, precisamente, el juego y la apuesta, el ritual neobarroco, como diría Carlos Monsiváis (2000), de la parodia travesti. Las plumas son parte del ornamento que visten las cantantes de cabaret (pero también a uno de los signos de las “locas”, que suelen asociarse con los pájaros), y el canto su puesta en escena. Estos dos signos se constituyen como elementos de la utilería travesti. Al engarzarse con la imagen de la muerte (“Vieja estaría pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas”) las

¹⁶ El nacimiento de la Japonesita, como la niña María Cleopatra de la novela *La virgen cabeza*, es el resultado de un encuentro lésbico. En el caso de la novela de Cabezón Cámara, la propia Cleopatra –una trans que gusta de los hombres– dirá que al acostarse con una mujer se ha convertido en una lesbiana. En la novela de Donoso no existe una valoración de este tipo. Para la Manuela la cópula con la Japonesa se constituye también en un acto lésbico, dado que las dos son “mujeres”, pero no asume esa condición de manera explícita.

plumas y el canto se constituyen, además, en una proclama que reafirma la condición neosubjetiva de la Manuela, es decir, la reafirmación de su inversión sexual.

Recuérdese que la Manuela, en las noches de copas, viste un vestido español y sale a la pista, endemoniada como dice estar, para bailar y bailar, girando el cuerpo al ritmo de la música, los brazos flacos y velludos y la mirada profunda para que los hombres gocen, miren, mientras ella sea vista, condiciones éstas que, para Mithu Sanyal (2012), como señalé antes, han definido los roles de lo masculino y lo femenino. Esa mirada deseante del sujeto masculino sexualiza al sujeto femenino, en este caso al travesti que, en el juego performativo asume ese rol en el frenesí del baile.

“Las plumas y el canto”, esa *utilería* de la que habla Lucía Guerra cuando se refiere a las *inversiones* sexuales y la *imitación* del travesti, se asocia con el tema de lo femenino, en tanto manifestación cultural:

Es más, la imitación del género *mujer* pone de manifiesto la multiplicidad de una *utilería* que va desde el maquillaje y la peluca al código de vestir, la voz, los gestos y el discurso mismo teñido de sensibilidad y emotividad femeninas. ¿Se trata entonces de una mera imitación o de la dramatización del guión performativo a través del cual se construye el género? ¿Hasta qué punto poseer una identidad genérica implica imitar una imagen regulatoria de *lo masculino* y *lo femenino* implementada por una vasta y profusa tecnología del género? (2008, 92).

Esa imagen regulatoria de lo masculino y lo femenino se quiebra en el estado performativo del travesti, de esa Manuela que baila en círculos, ataviada con su vestido, imitando torpemente la sensualidad femenina –esas *redondeces* que, según Lucía Guerra, constituyen imágenes de lo femenino, o las *voluptuosidades de la forma*, como señala Paola Arboleda (2010)– con medias que moldean su masculino pecho plano, capas de maquillaje que, sin embargo, no terminan por ocultar la sombra de la barba ni la manzana de Adán.

En ese acto de imitación del género, el travesti, como reflexiona Butler (2009), parece evidenciar la condición imitativa del propio género y quebrar su base naturalizada históricamente como el único origen posible.

En la escena del baile –la Manuela con el vestido rojo y moviéndose al ritmo de los acordes musicales– el acto de imitación travesti parecería precisamente desvirtuar la condición misma del género en tanto constitución biológica, pues permitiría repensar

que ese género no es natural al propio cuerpo, sino que puede ser constituido como tal a partir de ese acto imitativo.

Si el sexo resulta del impulso celular, biológico, el género de una construcción cultural, es decir, de las normatizaciones del cuerpo masculino que, según Simone de Beauvoir (1999), constituye un *Absoluto masculino*. El cuerpo, sexualidad y género, requieren de correspondencia, de una relación estable que lo naturalice, de lo contrario, como en la escena del asesinato de la Manuela, el ordenamiento institucional del orden patriarcal heteronormativo asumirá su rol policial, ejercicio biopolítico de normalización sobre el cuerpo otra¹⁷.

Ese cuerpo trans, en la novela de Donoso, está diseñado a partir de un curioso juego de desplazamientos narrativos que el narrador asume desde la focalización interna y externa, así como desde el cambio de una perspectiva homo o heterodiegética. Para Kulawik, una de las técnicas que se implementan cuando se quiere configurar textos travestidos, es precisamente el desplazamiento de los pronombres y las perspectivas. En el caso de *El lugar sin límites* el luego de los pronombres él, yo, permite crear dos planos narrativos, que corresponden a su vez, a dos narradores y, por extensión, a dos cuerpos distintos: uno, el del narrador heterodiegético, que mira “por detrás” del personaje el mundo que este tiene en frente, y otro, homodiegético, “con” (ambas referencias que establece J. Pouillon, 1993) a la Manuela que mira las atrocidades de su mundo. En el desplazamiento de los pronombres, hay también un cambio de la mirada, y, por lo tanto, un cambio de perspectiva en la focalización, que también para Kulawik constituye otro recurso para crear una lengua travestida.

¹⁷ Aunque en esta tesis he optado por trabajar el concepto de trans, como marco general, y el de travesti, de manera más específica, también es cierto que el personaje la Manuela, como Sirena, Caramelo, Cleopatra, Edwin, Cobra podrían reflexionarse a partir del concepto queer. Con el ánimo de apuntar a la problematización de estos dos conceptos –trans y queer– anoto algunas ideas en torno a este concepto. “En primer lugar, (lo queer se entiende) como adjetivo, es un término general que designa la coalición de (auto) identificaciones sexuales marginales (homosexual, trans-sexual, transgénero, bisexual, cuestionándose, etc.). En segundo lugar, lo *queer* define el campo de estudio y el conjunto de teorías en el que se enmarcan los estudios críticos de sexualidad... en cuanto verbo, Fiol Matta afirma que ‘investigar/adentrarse en la teoría *queer*, da al investigador un espectro más amplio para criticar los usos de la sexualidad, y hacer mucho más amplia la frontera entre personas y prácticas que se cuentan dentro de la homofobia, el racismo y el sexismo’”, dice Preciado Beatriz en “Cartografías *queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, Blog Artillería Inmanente, 2013.

2.1.3 El desplazamiento de la mirada

A propósito del desplazamiento de la mirada, como expuse en páginas interiores, la relación entre el ojo que mira, el mundo que representa y la voz del personaje, puede dar cuenta de un eventual corto circuito, al que Genette (1980) denomina “conflicto entre la visión y la voz”.

En efecto, retomo la pregunta que formulara páginas atrás: ¿Hasta qué punto un personaje travesti que se presenta como tal, desde la visión particular de un narrador, homo o heterodiegético, o dual, travestido, responde, en efecto, a la voz que se atribuye a ese mismo personaje? ¿La voz de la Manuela –un “viejo maricón”, en palabras del narrador– es realmente aquella que debería responder al marco referencial del que habla Bal cuando del diseño de un personaje se trata? ¿Es, en realidad, la voz propia de la Manuela la que se expresa en la novela, a través, por ejemplo, del monólogo o del estilo indirecto libre, o de la visión de un narrador que, tratando de ingresar en la subjetividad trans, también se travieste, pero que no logra desprenderse de las propias normativas de control y ordenamiento del cuerpo disidente?

Quizás convenga puntualizar que en *El lugar sin límites*, tal como dije antes, el narrador focaliza la narración desde un doble juego de miradas: la una, a partir de un ambiguo narrador heterodiegético, que salta en el tiempo, dota de habla a otros personajes, y que traspasa los espacios públicos y privados hasta los bordes del archivo subjetivo del personaje, y otro narrador que, ya encarnado en la subjetividad propiamente dicha del personaje, autodiegético, se mira así mismo, se construye a partir de su propia reflexividad, tal como señala Carlos Castillo (1993). Dos narradores, dos cuerpos y dos miradas, superpuestos en función de la situación dramática, que convergen en una lengua travestida.

De los dos narradores, el heterodiegético, desarrolla la historia de manera sostenida. Este narrador relata la vida en el pueblo Estación El Olvido, así como las particularidades de los personajes: La Manuela, la Japonesa grande, la Japonesa, Don Alejo, Pancho.

El cruce de las miradas entre el narrador omnisciente, heterodiegético, y el narrador subjetivado, homo-autodiegético, se desarrolla en torno al personaje la Manuela. Ahí, las dos miradas, los dos registros lingüísticos se superponen, se travisten, como si la identidad misma estuviese en tensión igual que la Manuela cuando, al inicio

de la novela, se maquilla frente al espejo, se pone el vestido, reafirmando su reasignación genérica, trans.

Estos narradores mantienen una tensión permanente entre *la visión* y *la voz*, de la que habla Genette (1980). Para observar esto, acudamos al siguiente párrafo de la novela:

Así la Japonesa se acaloró. Su pecho mullido subía y bajaba con la pasión de su punto de vista: que sí, que la Manuela sería capaz, que con tratarla de manera especial en la cama para que no tuviera miedo, un poco como quien dijera, no tuviera miedo, un poco como quien dijera, bueno, con cuidado, con delicadeza, sí, la Japonesa Grande estaba segura de que la Manuela podría (Donoso, 1966, 90).

En este fragmento se evidencia la contaminación de los narradores. Bien podría determinarse como un ejemplo de estilo indirecto. No obstante, dado que el texto está configurado a partir de la tematización del cuerpo trans, también cabría pensarse que se trata de un ejercicio de travestimiento de la lengua. No porque el tema determine una modalización de la narración, es decir, no de manera exclusiva, sino porque esa tematización está en consecuencia con la presencia de esos recursos de la narración.

También podemos acudir a la tipología de Beltrán Almería y decir que se trata de dos sujetos de la enunciación: uno, el sujeto cognitivo que actúa sobre la selección temática de la narración –el miedo al encuentro sexual– y el otro, el sujeto enunciativo que dispone la organización lingüística –el fraseo superpuesto de las dos voces.

Sea como fuera, en las citas es posible diferenciar las dos texturas narrativas y las complicaciones compositivas. Al final, ese desplazamiento de las voces permite la creación de una textualidad travestida, pero también cuestiona la propia consistencia de la relación entre quién ve y quién habla.

Regresemos a la escena. Al inicio, ese narrador focalizado desde el exterior describe las acciones de la Japonesa: “Así la Japonesa se acaloró. Su pecho mullido subía y bajaba...” El narrador heterodiegético está fuera de la acción narrativa, como un testigo. Luego, en tanto narrador homodiegético, ingresa a la visión de la Japonesa (se trata de la escena en que ésta debe seducir a la Manuela para ganar una apuesta pactada con Don Alejo), e implementa un registro coloquial: “que la Manuela sería capaz, que con tratarla de manera especial en la cama para que no tuviera miedo, un poco como quien dijera, no tuviera miedo, un poco como quien dijera, bueno, con cuidado, con

delicadeza”. El registro lingüístico se diferencia de aquel que usara el narrador heterodigético, en estilo indirecto. Después este narrador asume el control sobre el relato: “sí, la Japonesa Grande estaba segura de que la Manuela podría”.

En ese juego pendular la narración va del exterior al interior y luego nuevamente al exterior. El narrador se traviste a través de la incorporación de otro registro textual. Es como si el cuerpo de la novela –en tanto mirada del narrador heterodiegético, omnisciente– se vistiese con las ropas de otro –la Manuela, sus vestidos, sus maquillajes– para crear un texto siempre doble, enmascarado. Así, las voces de la Japonesa y la Manuela, una entre la otra, suponen dos subjetividades en disputa, que terminan por crear una tercera, la suma de las dos, travestida.

Tal como se refiere Kulawik, el uso de dos pronombres, que constituyen dos voces, travieste el discurso. En el juego de la superposición de esas voces la novela aborda el tema de la neosubjetividad travesti al mismo tiempo que diseña una textualidad también travestida.

Ahora bien, esta cualidad discursiva de la novela, es decir el travestimiento de la lengua, también puede suponer un conflicto, si acudimos a la relación entre visión y voz. Cuando los narradores se entrecruzan parecería que la voz de la propia Manuela estuviese desprovista de un valor inmanente a su subjetividad. Lucía Guerra dice que la institucionalidad patriarcal designa formas esencialistas que determinan construcciones binarias: lo masculino como la trascendencia, lo femenino como la inmanencia. Lo masculino hiperbolizado en la eyaculación y lo femenino en el recibimiento inmanente de la sustancia seminal.

En *El lugar sin límites*, el narrador *travestido* parece desplazarse de la voz de la Manuela –espacio de la subjetividad reflexiva– hacia el terreno institucional, discurso masculino sobre ese cuerpo *otra*, que parece responder precisamente a esas formas femeninas normalizadas.

La siguiente cita ilustra este conflicto:

La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. Era fácil olvidar aquí, protegido en el pueblo –sí, tiene razón, mejor quedarnos. Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma,

mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más este gran borrón de agua en que naufraga (Donoso, 1966, 57).

La voz de ese ambiguo narrador heterodiegético, travestido, dentro y fuera del personaje, omnisciente o focalizado, en tanto intradiegético, en la subjetividad de la Manuela pasa de la visión ¿objetiva? del mundo, a la voz misma del personaje. Primero, el narrador heterodiegético ubica al personaje: “La Manuela terminó de arregla el pelo de la Japonesita (...) Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo”. Inmediatamente después subjetiva la narración, a través de la voz de la propia Manuela: “se perdía de vista así misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela”.

Como vimos antes, el sujeto enunciativo y el sujeto cognitivo evidencian una suerte de disputa en el terreno de la enunciación.

Son dos los elementos que me parecen necesarios para reflexionar en torno a la relación entre la voz subjetiva del personaje y las marcas culturales que determina el ser femenino. El primero tiene que ver con el rol materno que asume la Manuela al peinar a la Japonesita. Este acto se ratifica como un signo de la cultura femenina porque el propio personaje, en tanto voz desplazada hacia su interioridad, afirma “Soy mujer”. De esta manera el gesto de peinar a la hija se desplaza del ámbito familiar en general (el padre también puede peinar a la hija) hacia el terreno específico de lo femenino.

En este sentido, el travestismo –en tanto inversión sexual– se inscribe en lo que he denominado el femenino trans. Específicamente en torno a la figura maternal. El travesti reproduce las acciones culturales atribuidas convencionalmente a la figura femenina.

El segundo elemento tiene que ver con indagación sobre sí misma: “se perdía de vista así misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela”. Para ello el narrador superpone el uso de dos pronombres: ella (“se perdía de vista...”) y yo (“yo misma no sé”), a los que desplaza además de un género a otro: “así misma”, “mismo”. La dubitación sobre la identidad genérica permite reflexionar sobre la propia legitimidad que tiene la Manuela al momento de pensar sobre sí misma, como si en esa duda estuviese reflejándose la propia incapacidad por lograr una definición identitaria.

En la indagación sobre su identidad –sobre ese género construido a partir de la reasignación travestida del cuerpo– la Manuela es el personaje, y también el narrador-personaje. La construcción de ese cuerpo disidente está anclada, como vemos, en un mecanismo permanente de travestimiento de la propia lengua, de tal suerte que el

discurso y la historia responden a una misma necesidad expresiva y política. El cuerpo disidente, abyecto y monstruoso de la Manuela se constituye como tal a partir de los juegos de la propia textualidad que, como el mismo personaje, es travestida. La Manuela, en el acto del devenir, pone en tensión las nociones sobre la constitución mismo de la categoría sujeto.

En el mismo sentido, es particularmente sugestiva la reflexión de Nelly Richard precisamente en torno al sujeto, ese sujeto que, en el caso de la Manuela, es uno y otro, dueño de una festiva *sexualidad plástica*, como diría Antony Giddens (1992).

¿Qué sentido puede tener el término ‘identidad’ o ‘identidad sexual’ en un espacio científico y teórico nuevo en el que la misma noción de sujeto está amenazada? El estallido del sujeto y los descentramientos del yo que la teoría contemporánea radicalizó en su consigna antihumanista de la ‘muerte del sujeto’... la identidad ya no como la autoexpresión coherente de un yo unificado... sino como una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que la mantienen en constante desequilibrio. ¿Cómo seguir entonces hablando de *la* identidad masculina o de *la* identidad femenina, como si fueran términos fijos e invariables en lugar de ser constelaciones fluctuantes? (Richard, 1993, 41).

Un cuerpo, una identidad fluctuante que se cuestiona, que es uno y otro, trastoca la dualidad que se expresa en el epígrafe inicial: “Vieja estaría pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas”. La Manuela es siempre una doble condición ontológica, un ser que va y viene, una identidad disidente que se constituye a sí misma en los juegos del devenir, cuerpo otra.

Milagros Ezquerro (1993) dice que todo personaje de novela se enfrenta a lo que ella denomina la paradoja del personaje, es decir, a una condición de construcción progresiva del personaje. Desde la primera aparición, el lector conoce al personaje, pero solo al terminar la lectura de la novela, podrá tener una idea de la totalidad de ese mismo personaje. Este elemento constitutivo de la novela, opera de manera particular en textos como *El lugar sin límites* porque su personaje principal, la Manuela, se construye a través de la superposición de planos narrativos, de tal suerte que crea un sujeto en permanente mutación.

En ese juego, la Manuela –siempre a partir de la doble visión focalizada– tiene una conciencia sobre sí misma, autoreflexiva diría del Pino, que resulta ambigua: “se

perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé”. A partir del cruce de los dos niveles de la narración –extradiegético e intradiegético– la novela genera una permanente tensión entre la visión y la voz. No obstante, quien finalmente parece gobernar es el narrador heterodiegético: “Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas, aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español” (Donoso, 1967, 17).

En esta cita encuentro una marca de autoridad del narrador omnisciente al calificar a su personaje, la Manuela, de “espantapájaros”, como si este narrador tuviese la potestad de sentenciar aquel mundo que representa. No es que este elemento sea particularmente representativo de la escritura de novelas, sino que me parece pertinente en tanto permite evidenciar que, más allá de la búsqueda de una estética travestida, todavía el narrador heterodiegético tiene la capacidad de calificar al mundo que está configurando. Esa marca de la tradición estilística todavía aparece presente en fragmentos de la novela como el citado.

2.1.4 El travestimiento como política

Finalmente quiero subrayar que los recursos expresivos expuestos a lo largo de este capítulo dan cuenta de una voluntad estética evidente en la novela que se manifiesta en la creación de una estética travestida¹⁸. No es solamente el personaje, la Manuela –a partir del registro permanente de signos que configuren su identidad¹⁹–, en tanto un

¹⁸ Como he anotado anteriormente, el propio José Donoso implementa este procedimiento narrativo en otros momentos de su obra, por ejemplo en *El obscuro pájaro de la noche* (publicada en 1970, es decir, cuatro después de *El lugar sin límites*), cuando superpone las voces de las viejas y el mudito. No obstante, la singularidad de este procedimiento en esta novela, es que, al tiempo que juega con la superposición de las voces, tematiza también el cuerpo trans, de lo que resulta que cuerpo y palabra dialogan en el territorio del travestimiento literario.

¹⁹ Un personaje requiere la permanente referencia a los signos que construyen su identidad como una forma de reafirmación y de configuración corporal frente a los ojos del lector. De esta manera, como dice Marina Mayoral (1996), el personaje puede resultar una persona, un ser de carne y hueso que, sin embargo, no es más que un sistema semiótico dotado de verosimilitud, de un efecto de realidad, como señaló Barthes (1968). Dado que un personaje emerge de la textualidad literaria como si fuese una persona, es posible que las reflexiones se desplacen también de las formas inmanentes de esa propia materia semiótica hacia otros terrenos de disputa epistemológica. A eso se debe que todavía hoy se realicen estudios sobre el personaje para establecer en él, formas de representación de una época o de un grupo social. En este sentido, la sociología de la novela de Goldman, continúa estableciendo las conexiones entre la realidad y el universo ficcional que se diseña en la novela.

cuerpo que se ha desplazado de su natural condición bioanatómica hacia el terreno de la inversión sexual, en tanto cuerpo travesti, sino que esos signos de identidad disidente se han potenciado a través de la implementación de una lengua que también se traviste.

En esta línea de reflexión cabría pensar que la novela de Donoso, más allá de los mecanismos de la lengua travestida, también se constituye en un dispositivo político, disidente, en palabras de Jacques Ranciere (2005), que intenta perturbar las aguas mansas de la realidad. Así las cosas, el arte, y esta novela en particular, suponen un elemento de contrapunto, puesto que cuestiona las normas institucionales del cuerpo heteronormativo, al construir la historia a partir de la exposición de un cuerpo travesti, de un cuerpo otra.

El cuerpo de la Manuela interpela, en el terreno de los mecanismos de dominación masculina, sobre la imagen del cuerpo de mujer, esas *redondeces* de las que habla Lucía Guerra, en tanto se presenta como una condición neosubjetiva en el performance de la máscara trans. Quizás a eso se deba la repetición permanente del narrador de *El lugar sin límites* por describir el vestido, el baile, el frenesí. O, como dice Alejandro Moreano:

El travestismo, tal y como la práctica de la novela de Donoso, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer *bajo la apariencia* de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, rostro ajado y duro, sino *el hecho mismo del travestismo* (2004, 13).

La escritura como el acto de la superposición de un cuerpo sobre otro. El travestismo como el mecanismo a través del cual el propio lenguaje se desdobra. En ese sentido, la escritura sería en sí misma siempre una acción de enmascaramiento y el escritor un travesti que se disfraza de otro, de otros, mientras construye un mundo.

Esta condición de la novela, tal como vimos en la cita de Bajtin, se constituye en una forma del dialogismo textual y, por ello, adscrita a la naturaleza misma de la novela. El elemento que singulariza a la novela de Donoso es que ese recurso narrativo responde también a una voluntad de literaturizar el cuerpo travestido. La Manuela, en ese sentido, así como los narradores que dan cuenta de su ser, se configura a partir de la concordancia entre la historia, en tanto contenido, y la narración, en cuanto puesta en escena de los recursos expresivos.

2.2 Estrella Rodríguez²⁰

(*Tres tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante)

... era una belleza tan distinta, tan horrible,
tan nueva
que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet,
aquel hipopótamo en punta,
aquel edificio movido por la música...

Tres tristes tigres,
Guillermo Cabrera Infante

Tres tristes tigres (TTT), publicada en 1965, constituye una cima en la fecunda trayectoria de Guillermo Cabrera Infante. Un mundo literario que aborda los laberintos del sexo, el humor, el cine, la música, la vida cotidiana de la calle. Un mundo literario que incorpora distintas formas del habla yuxtapuestas, entrelazadas en capas de textualidad. Catalogada como “antinovela”, “novela paródica”, “novela de transposiciones”, o “libro libre”, como lo dijera el propio autor: TTT constituye un crisol de identidades idiomáticas, diversos registros del habla configurada a partir de un juego de simulaciones, parodias y traducciones²¹. Una estructura discursiva que quiebra

²⁰ Mi preocupación en torno a la configuración de los personajes femeninos se remite a los estudios de maestría que hiciera en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ahí, desarrollé una investigación sobre lo que, a mi juicio, consideré algunos de los personajes femeninos más particulares de la literatura ecuatoriana. Como resultado de esa investigación publiqué el libro *Las mujeres malas, personajes y novelas del Ecuador*, (Palabra al día, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2008), en el que incluyo a: Mariana de *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez; Victoria de *En la ciudad he perdido una novela* (1929) de Humberto Salvador; La tigre de *La Tigra* (1932) de José de la Cuadra; Baldomera de *Baldomera* (1938) de Alfredo Pareja Diezcanseco; Bruna de *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de Alicia Yáñez; La Linares de *La Linares* (1976) de Iván Egüez; María Joaquina de *María Joaquina en la vida y la muerte* (1976) de Jorge Dávila Vásquez; Lilia de *El deseo que lleva tu nombre* (1990) de Carlos Carrión; Graciela de *Azulinas* (1990) de Natasha Salguero.

²¹ Muchos y muy interesantes estudios, ponen a TTT en la esfera de la reflexión académica. Véase, por ejemplo, a autores como Emir Rodríguez Monegal (1974), A. Beausussa (1970), Nicolás Rosa (1970), Sharon Mangarelli, (1976), entre muchísimos otros que, como se evidencia, una vez que el texto de Cabrera Infante saliera a la luz, volcaron su atención para tratar de interpretar un obra que, dada su excentricidad, resultaba una auténtica máquina de sentidos para la crítica. Para este capítulo he tomado algunas ideas de William Litle, Suzan Hill, Josefina Ludmer e Isabel Álvarez-Borland todas publicadas en la revista *Iberoamericana*, Vol. XXXVI, No. 73, Octubre-Diciembre, 1973.

las formas tradicionales de diseño de la novela: sin aparente trama, bombardeando la movilidad espacio-temporal, el cronotopo, como diría Mijail Bajtin (1982), conjugando diversos géneros en uno (memoria, viñeta, cuento) para hacer una novela una suerte de ars poética. Pero también un juego musical que, a ratos, enreda la novela en sus propias pirotecnias expresivas. La textualidad y sus infinitas formas de habla parecen constituir el sentido mismo de la narración, de tal suerte que la historia –y los roles que los personajes tienen dentro de ella– parecerían pasar a un segundo plano. Como gran escenario: La Habana, 1958-1959.

Cabrera Infante señala en el prólogo: “El libro está en cubano” (1965, 9). Esta declaración supone una advertencia para que el lector ingrese al exuberante mundo de la cultura cubana. Diversos narradores, diversas voces, una suma de personajes – escritores, periodistas, fotógrafos, cantantes, esposas, doctores– hacen de esta novela y de su lectura una experiencia intensamente sensible. “Lo cubano”, en ese sentido, está cimentado a partir de la organización de una novela en diversas capas y pliegues de lo que conforman algo llamado identidad. Por ello, quizás, la aproximación a la novela puede suponer algunos momentos de extrañamiento, puesto que parecería necesario acercarse a diversos códigos propios de la vida cubana que aparece representada en el texto. Sin embargo, como sabemos, la lectura es siempre un acto de traducción: el lector acepta el código más allá de los sentidos que, se supone, pueden latir en el interior de ese mismo texto y toma de aquel lo que es traducible.

Particularmente esta novela siempre constituyó para mí como lector, uno de esos textos que se impregnan en la memoria y crecen ahí como parásitos, maravillosos parásitos que viven a costa de otros textos: cuerpo amorfo pegado a la piel, sorbiendo la sangre. En particular me asombró, desde la primera lectura, el personaje de Estrella Rodríguez, la monstruosamente bella cantante de boleros que aparece en la novela narrada desde los ojos del fotógrafo Códac²².

²² Zazik Alaíde, en la revista “Letralia”, No. 158, de 2007, dice: “Es importante decir que Estrella Rodríguez existió, fue una contralto y su verdadero nombre era Fredesvinda García, apodada Freddy, quien nació en Camaguey en 1930, hija de la familia de campesinos pobres. La biografía de Freddy enfatiza en su característico peso de 300 libras y en el tono andrógino, por grave y potente, de su voz. Trabajó desde los 12 años como cocinera en casas de La Habana y ahí empezó a cantar en el Bar Celeste de la calle Infanta; posteriormente fue descubierta por el director del casino del Hotel Capri. Únicamente grabó el disco *La voz del sentimiento* y murió de un infarto el 31 de julio de 1961 en Puerto Rico, después de algunas giras por Venezuela, México, Estados Unidos y una carrera profesional de dos años”.

2.2.1 La belleza horrible

Hay algo en ella, en su deforme cuerpo hiperbolizado, que deconstruye las imágenes femeninas. Lucía Guerra denomina *redondeces* a las formas del cuerpo femenino consagradas desde la mirada patriarcal, heteronormativa. En Estrella Rodríguez esas redondeces se despliegan en exceso hacia lo monumental, lo monstruoso. Al mismo tiempo, ese juego de deformación, desde la mirada del narrador, parecería envolverla en un aura de extraña belleza contra canónica. Bella y monstruosa, doble de un cuerpo que es sustancia y expansión.

Antes de entrar en el análisis, debo dejar constancia de que uno de los propósitos de este estudio, es constatar que en la novela latinoamericana existen diversas configuraciones de lo femenino, variaciones que cuestionan las formas institucionales de asignación de ese mismo cuerpo. Esas formas femeninas, en la mayoría de los casos, responden a mecanismos de control del cuerpo femenino, amparado en imaginarios y formas de representación acendrados en la cultura patriarcal. Tal como referí antes, usualmente, en la novela latinoamericana los personajes femeninos han sido representados a partir de la dualidad que trabajara Carl Gustav Jung (2012) en torno a formas arquetípicas binarias: la mujer angelical o la mujer diabólica, tal como refiere Guerra (2008). Pero hay otros personajes femeninos que subvierten esa mirada, que disputan el territorio de los sentidos y las formas de representación. Esos personajes femeninos contrapuntean los discursos hegemónicos de control biopolítico del cuerpo heteronormado, institucionalizado y asignado por marcas culturales. Uno de esos personajes femeninos es Estrella Rodríguez, aunque también aparecen impregnados como sombras sobre la piel algunos signos constitutivos de la mirada masculina que no pueden sustraerse como en Códac, el narrador que la evoca, desde una focalización interna.

Me interesa problematizar la constitución de los personajes femeninos como Estrella Rodríguez que al igual que otros personajes trans presentes en la novelística latinoamericana contemporánea, parecen cuestionar los órdenes normalizados del mundo de las representaciones. Es esa tensión –entre personajes femeninos, personajes trans y modos de representación– tal vez sea posible formular algunas ideas en torno a la asignación del cuerpo normado, pero también a formas de constitución de cuerpos otras.

En las siguientes páginas trataré de profundizar en torno al cuerpo otra: un cuerpo expandido, exceso y deformación, singularizado a partir del uso hiperbólico del adjetivo, como se verá en la cita de más abajo. También el cuerpo de Estrella Rodríguez retratado desde la marginación social. Un cuerpo de mujer, estrella del show y el canto.

Recordemos que la novela implementa varios narradores y registros lingüísticos a partir de personajes como: Códac, Cuba Venegas, Delia Doce, Beba Longoria, Irena, Olivia, Raquelita, Vivian Smith-Corona, Mojoly-Nagy, Livia Ruz, Laura Díaz, Arson, Lalo Venegas, Bustrófadon, Mr. Campell, Mrs. Campell, Cué, Ribot, aparecen y desaparecen, entrando y saliendo del escenario novelado. Uno de esos personajes, quizás el más singular, dada su constitución física y los resplandores que proyecta, pero también por las sombras que la ciñen, es Estrella Rodríguez, la cantante de boleros, quien aparece en la novela en ocho capítulos, siempre precedida por el título “Ella cantaba boleros”. Quien la narra y la retrata, es el “fotógrafo de las Estrellas”, Códac.

Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo... la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música... (Cabrera Infante, 1965, 63-64)²³.

Si las *imágenes de mujer*, como dice Nelly Richard, se constituyen para ratificar las marcas de lo que supone ser mujer –*signos del ser*, en palabras de Bobes (1993)– en

²³ Esta “mulata enorme”, hiperbolizada en la descripción, cosificada como un edificio, animalizada como un hipopótamo, bella y monstruosa, única y absoluta, me recuerda a la negra Baldomera, de la novela homónima de Alfredo Pareja Diezcanseco (publicada en 1938). Las dos, figuras colosales, imponentes. Hay en la novela de Pareja Diezcanseco una escena de horrorosa belleza cuando Baldomera camina por una calle de Guayaquil, con sus chancletas, sorteando los cadáveres de los obreros dispersos en el suelo tras la masacre de 1922. Chancletas, como las “sandalias viejas” con las que Estrella baila ante los alucinados ojos de Códac. Aunque separadas en el tiempo –*Baldomera* es de 1938 y *TTT* de 1965– estos personajes femeninos tienen rasgos que las aproximan. Conexiones casuales que resultan curiosas de ser anotadas.

Estrella Rodríguez, parecería más bien encarnarse lo que la propia Nelly Richard (1998) llama *disidencia de identidad*. Aunque Richard está pensando en las formas performativas de construcción política de los travestis y de los grupos vanguardistas del arte chileno, bien se podría resemantizar ese concepto para repensar la conformación de este excéntrico personaje femenino. Disidencia de una identidad genérica para las mujeres, podría decirse: identidad del cuerpo bello, armónico y complaciente con la mirada masculina que lo acepta como tal, que lo identifica como tal. El cuerpo de Estrella, en cambio, dinamita el concepto mismo de identidad femenina, normalizada, para dar cuenta de otra forma de cuerpo, y de una mirada otra que habita en el ojo del narrador: “Era una belleza tan distinta, tan horrible”, dice Códac. El narrador homodiegético califica al personaje de “distinta”, es decir, de una forma otra de concepción del cuerpo y la belleza. La diferenciación parecer determinar que esa belleza se opone a otra legitimada en una estructura convencional de lo bello. Esta idea se completa con el uso del adjetivo “horrible”. Tan distinta era esa belleza que era horrible. De esta manera, la operación de deconstrucción de una marca cultural se completa.

La manera en que ese narrador la presenta –en el juego de analogías y delirantes metáforas; un narrador “detrás de” pero también “con” (J. Pouillon, 1993)–, permite encontrar una forma de subversión frente a las marcas de una supuesta identidad femenina, cuya erotización –cuerpo deseado desde la mirada masculina, cuerpo para ver, diría Sanyal (2012)– está anclada en otras representaciones de ese cuerpo: un cuerpo que, a partir de los atributos femeninos, de esas *redondeces*, estimula el ojo del sujeto deseante. No el cuerpo expandido en el exceso de la carne, precario en el vestuario, sexual, sino ese cuerpo consagrado en otras representaciones masculinas: cuerpo bello y armónico que invita a la consumación del deseo. En Estrella Rodríguez, por el contrario, tal como refiere el narrador, se concreta una forma de “belleza distinta”. Lo distinto se constituye como lo otro, lo que está más allá, en el afuera de un centro canónico de belleza. Sin embargo, ese cuerpo no resulta abyecto. No aparece en el entramado de la novela como un personaje despreciado o condenado a formas de violencia patriarcal, al menos no al inicio.

De esta manera quiebra la relación de opuestos que señala Omar Calabrese (1999) en torno a los personajes feos-deformes-disfóricos y los bellos-conformes-eufóricos. En la reflexión de este autor italiano, los campos semánticos pueden ser complementarios cuando los personajes responden a las relaciones de manera coherente. Es decir, un personaje que es feo y deforme produce una reacción desagradable en el espectador. De

la misma manera opera en el campo opuesto: un personaje bello, conforme produce una reacción eufórica. Lo interesante, apunta Calabrese, es que estos sistemas semánticos se han transformado en las representaciones contemporáneas. En ese sentido, un personaje puede ser feo-deforme y eufórico. A esos casos, Calabrese, los denomina como estructuras inestables.

Estrella Rodríguez, a pesar de la deformidad de un cuerpo que es calificado como de una “belleza horrible”, resulta antes los ojos de Códac, un personaje que despierta admiración, deseo, euforia.

A lo largo de sus ocho apariciones –recuérdese que la novela está diseñada a partir de una serie de escenas diversas, no necesariamente cronológicas, en las que aparecen distintos personajes, voces y hablas– Estrella Rodríguez se irá conformando en su dimensión física y psicosocial a partir de la mirada de su narrador, Códac. El narrador, como dice Marisa Moyano:

... articula estratégicamente el fluir de la oralidad en el propio proceso del monólogo y el recuerdo. En ese fluir la oralidad irrumpe en las digresiones de Códac a través de diálogos reproducidos sin las convenciones de la escritura, en estilo indirecto libre, entornados en el contexto de las múltiples voces de los hombres y mujeres de la noche cubana. (2004, s/r)

De esta manera, Códac recuerda los pasajes vividos con Estrella Rodríguez y, al tiempo que narra los eventos de ese recuerdo, da cuenta de las dimensiones del personaje. En medio de la noche habanera, la cantante de boleros aparece como una de las luces más encandiladoras de la escena nocturna.

2.2.2 El juego de las miradas

Creo importante precisar que Códac se constituye en el narrador encargado de relatar la vida de Estrella Rodríguez. Es un narrador que, a ratos, parecería estar “por detrás” del personaje, como señala el análisis narratológico de J. Pouillon (1993), es decir, en tanto heterodiegético, en palabras de Genette, y, por lo tanto, imposibilitado de dotar de voz al propio personaje. Siempre será Códac el que, desde su mirada, relate la vida de Estrella. De ella solo conocemos la representación que hace Códac, quien adicionalmente narra desde un estado permanente de ebriedad. La enorme negra será

solamente la recreación desde la mirada de otro, una referencia superficial, constituida a partir del monólogo de otro. “Por detrás”, heterodiegético, porque es Códac el que se refiere al personaje como un narrador que mira al personaje y describe sus acciones, pero sin posibilidad de acompañarlo. A este procedimiento J. Pouillon lo denomina una visión “junto con”. En este caso el narrador comparte la visión del personaje. Cuando el narrador solo narra las impresiones del personaje, lo llama “Visión por delante”. En la clasificación de este autor, faltaría una visión “desde”, es decir a partir de la subjetividad del personaje mismo.

He tomado esta clasificación, precisamente, porque un personaje como Estrella Rodríguez no ha sido concebido a partir de una voluntad estética que posibilite la construcción de la subjetividad. El acto de la narración responde, más bien, a una forma convencional que retrata el personaje “por detrás”. El personaje, por ello, carece de voz propia.

Ahora bien, hay que precisar que ante los ojos del lector parecería que Estrella sí tiene voz propia. De hecho, se podrían citar varios fragmentos de la novela donde la “voz” de la negra está presente, sobre todo, en los diálogos con Códac, pero son estos diálogos los que, precisamente, dan cuenta del hecho señalado arriba: la voz de la cantante está recreada en el presente del relato, por intermedio de Códac, a través del estilo libre o del estilo indirecto libre. Y a pesar de que el uso de una voz citada, en tanto recurso estilístico, permitiría conocer el habla de la Estrella, solamente estamos frente a un texto que da cuenta de una escena reconstruida por un narrador, es decir frente a una versión:

Franemilio de pie cerca de la puerta con las manos detrás del cuerpo, apoyadas en la pared como lo hacen los ciegos: sintiendo que están ahí más por las yemas de los dedos que por el oído y ver a Franemilio y dar un rezacón La Estrella y gritarme en la cara, sus palabras favoritas conservadas en alcohol, *Mierda me engañaste coño*, y yo sin comprender le dije por qué y ella me dijo, *Porque ahí está Fran y seguro que vino a tocar el piano y yo con música no canto, me oíste, no canto*, y Franemilio la oyó y antes de que yo pudiera hablar o pensar, decirme, Coño está loca de remate (Cabrera Infante, 1965, 123, cursivas mías).

En la cita se evidencia la implementación de un estilo indirecto libre (con cursivas más) que superpone las voces de Estrella con las de su narrador²⁴. Al carecer de un narrador omnisciente clásico, heterodigético, el personaje no puede superar el artificio de una voz que la retrata desde su particular mirada, ambigua, carente de verdad absoluta, más aún si Códac, como señalé, está ebrio, de tal suerte que: "... representa la encrucijada de lo significativo y lo superficial. El hecho de que sólo se actualiza emborrachándose, de que sólo se lo conoce con su mote burlesco y de que su voz narrativa es la del flujo psíquico..." (Little, 1973, 638).

No hay profundidad verdadera en la versión que Códac tiene sobre Estrella Rodríguez, sino la apariencia, el flujo de una certeza a medias que aparece en su mirada trasnochada. No obstante, puede dar cuenta de una forma de constitución del cuerpo femenino que no responde a las marcas que están determinadas por el orden patriarcal, es decir aquellas que constituyen el cuerpo a partir de las redondeces sensuales o las enigmáticas presencias que se convierten en musas²⁵.

2.2.3 La animalidad como marca

Hay un elemento perturbador en la conformación del personaje que parece confirmar la mirada masculina, incluso cuando parece alejarse de las formas de mirada del sujeto femenino, termina por tatuarla con ciertas marcas sociales. Una marca es la animalidad de Estrella Rodríguez que se constituye como tal a partir de las analogías que su narrador, Códac, elabora mientras la relata: "lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música" (Cabrera Infante, 1965, 64).

En esa elaboración, el personaje se reafirma, ante los ojos de su narrador, como un cuerpo animalizado. Un elefante que baila, un hipopótamo en punta resultan formas que califican el cuerpo de la mujer. No hay cabida para el arte como tal. La música y el

²⁴ En este fragmento hablaríamos de un uso plurivocal de la lengua, en palabras de Bajtin, para referirnos a la superposición de voces en estilo indirecto libre. Este recurso potencia la creación de un universo dialógico. No obstante, no podría calificarse de travestimiento de la lengua, no en el sentido que trabajamos en esta tesis, es decir, en la creación de una narración que traviesta los enunciados al tiempo que tematiza el problema del cuerpo trans.

²⁵ Uno de los personajes que responden a este parámetro es La Maga de la novela *Rayuela* (1963) de Cortázar. Concebida como la musa inspiradora, su presencia se limita a ser cuerpo a ser mirado. Si bien a lo largo del texto vemos algunas capas de su conformación humana, sobre todo se mantiene la imagen de una mujer que necesita del ojo deseante para conformarse, para hacerse cuerpo.

canto se desplazan del espacio de la cultura para dar paso a un mundo animalizado: “... las mujeres se alejan de la cultura y la racionalidad (el texto es una celebración exacerbada de la cultura) y se ligan con lo inconsciente, lo animal, la locura...” (Ludmer, 1973, 505).

La irracionalidad femenina, como señala Ludmer, se podría ver evidenciada en la renuncia que hace Estrella de cantar con acompañamiento musical, pues eso supone una forma de relato organizado en partituras, es decir, en juegos de la razón, y “la Estrella hace música con la palabra (pero sin acompañamiento musical)”, (Ludmer, 1973, 494). Por el contrario, la negra cantante exige siempre que su canto esté desprovisto de cualquier marca lógica encarnada en los instrumentos musicales. No es irrelevante señalar que un *signo del ser* (Bobes, 1993) del personaje estaría precisamente ahí.

Sin embargo, quiero precisar que Estrella Rodríguez –irracional, emotiva y animal– no está concebida como un personaje abyecto, un cuerpo despreciado y, por ello, condenado a formas de control biopolítico. Es cierto que en ella prima la emocionalidad y que su cuerpo es desmesura, pero ante los ojos de Códac, su narrador, aparece retratada como un sujeto idealizado: arte en su expresión total, cuerpo en movimiento, música: “la salvaje belleza de la música” (Cabrera Infante, 1965, 64).

Aunque, como dije anteriormente, el personaje no posee una voz propia, dado que está siempre mediada por la versión de los hechos en la voz de Códac, es interesante citar una frase pronunciada por Estrella Rodríguez –sería mejor decir, una frase recreada por Códac de lo que supuestamente habría dicho ella, en estilo indirecto libre–, una frase que podría resultar reveladora para comprender el universo de la cantante. Cuando Códac le sanciona por usar malas palabras, puesto que eso no van con las damas, Estrella Rodríguez le responde: “Yo no soy una dama, soy una artista coño” (Cabrera Infante, 1965, 65).

La afirmación de la propia Estrella de su condición de artista, se opondría a la idea de Ludmer, en la medida en que el personaje asume su dentro de la cultura, su legitimidad en sujeto. No obstante, esa racionalidad se desvanece por el hecho de que sea el narrador, Códac, en que rememore el texto de Estrella.

La relación entre el narrador y el personaje es fundamental para problematizar el estatuto de autoridad que posee un texto. En la narratología se establecen mecanismos para dotar al personaje de voz propia como, por ejemplo, el guión que antecede un diálogo, o la voz citada que se entrecomilla, así como el uso del discurso imitado, o estilo directo que dotan, en apariencia, de voz propia al personaje. Si bien estas

posibilidades se constituyen en recursos de la narración, que pueden ser trastocados por otras formas de estética y de autoría personal, no es menos cierto que referenciarlos permite reflexionar sobre la legitimidad de un narrador.

En el caso de *TTT*, los capítulos en lo que aparece Estrella Rodríguez, carecen de estos mecanismos de narración. La autoridad del texto radica absolutamente en un narrador en primera persona, Códac, quien organiza el relato desde su autoría homodiegética. El personaje, Estrella, resulta así refractado a partir de la mirada de ese otro.

Sin embargo, insisto, el acto de reconocerse como artista (incluso más allá de que sea una sentencia recordada por el narrador) la eleva al universo masculino, pero de manera evanescente. Estrella canta siempre a capela, es decir, en un aparente estado de creación pura, emocional. La racionalidad estaría en el acto de inscribirse dentro de un contexto musical de carácter formal: partitura, orquesta, fraseos y diálogos musicales.

En el personaje Estrella Rodríguez se asientan las contradicciones que el narrador –y el propio Cabrera Infante– tienen respecto de la construcción del mundo femenino: por un lado, una propuesta estética que singulariza a la cantante a partir de una belleza monstruosa, cuerpo desmesurado, y, por otro lado, una mujer –retratada, además, desde la mirada de otro– que está fuera de la razón, excluida al terreno de la mera emotividad. En esa tensión, el personaje resulta singular en la conformación de su propio mundo.

Un personaje que, sin embargo, de este elemento de aparente contradicción, no está concebido, insisto, como un ser abyecto. Y para redondear esta idea citaré algunos fragmentos de la novela, en los que Estrella aparece ante la mirada delirante de Códac. Son pasajes que parecerían confirmar la idea de que, en efecto, es posible crear un personaje que, a decir del propio narrador, sea monstruosamente bella.

La Estrella cantó. Parecía incansable. Una vez le pidieron que cantara la Pachanga y ella, detenida, un pie delante del otro, los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollo de su cadera... del océano de rollos de sus piernas... echando la cara sudada, la cara de animal salvaje, de jabalí pelón, los bigotes goteando sudor... toda su cara por delante del cuerpo infinito, respondió, La Estrella no canta más que boleros... (Cabrera Infante, 1965, 68).

Este pasaje es sugestivo pues está conformado a partir de los elementos que he referido anteriormente: animalidad y belleza. “La cara de animal salvaje, de jabalí

pelón, cuerpo infinito” se constituyen en formas que ratifican la necesidad de desplazar el cuerpo de Estrella del espacio humano hacia el animal a través de la exacerbación de las analogías. También se evidencia la idea de un arte en estado puro cuando el narrador dice: “La Estrella no canta más que boleros”. Esta frase reafirma una mirada en torno al ejercicio mismo del arte en el cual no hay cabida para ningún artificio (ni partitura, orquesta u acompañamientos), tampoco para nada que no sean los boleros.

Hay que comprender cómo la idea de un cuerpo, el de Estrella, siempre descrito a partir de la desmesura, puede propiciar una mirada contemplativa, deseante, que, al mismo tiempo que la animaliza, puede idealizarse en tanto modelo de una belleza particular. La animalización del cuerpo de Estrella, a través de las analogías que despliega Códac, singularizan al personaje y lo depositan en una esfera mitológica.

Códac, después de conocerla en el cabaret, la lleva a su casa, es decir, a la casa donde trabaja como sirvienta de la pareja gay, y ya en la puerta, siente como Estrella pone sus dedos en la pierna “... sus cinco salamis... y vi que me cubría todo el muslo, y pensé, La bella y la bestia” (Cabrera Infante, 1965, 70). Luego conocerá que la negra tiene un hijo.

En este pasaje aparece otra vez el recurso de lo monstruoso, lo animal y lo bello. Los dedos son como salamis, tan grandes que cubren todo el muslo de Códac. La dimensión de los dedos de Estrella, contrariamente a lo que podría esperarse, no despiertan el rechazo de Códac, sino que llevan a que establezca una relación artística: “La bella y la bestia”. Como se ve en Códac no hay repudio, ni abyección. El cuerpo de Estrella en su desmesura impulsa al juego permanente de analogías y juegos humorísticos. ¿Quién, en efecto, es la bella, quién la bestia?

2.2.4 Los tiempos narrativos

Las siguientes apariciones de Estrella Rodríguez permiten tener una idea más o menos clara de su universo personal. Narradas en orden cronológico, estas escenas muestran al personaje a través de tres capas de textualidad que implementa Códac: el presente de Estrella, las regresiones, y el tiempo del sueño de Códac.

En el presente, por ejemplo, es revelador el testimonio de Alex Bayer, también narrado desde la mirada focalizada del fotógrafo Códac. Dice Bayer sobre Estrella:

Es así que está enorme enorme como un hipopótamo y como ellos, es anfibia. Se baña tres veces al día... ¡como suda!: suelta agua como si sudara siempre una fiebre extrema y es así como se pasa la vida en el agua: sudando y bebiendo agua y bañándose. Y todo cantando: canta cuando regresa por la mañana, canta en la ducha, canta arreglándose para salir y siempre canta (Cabrera Infante, 1965, 83).

El primer elemento que salta a la vista es el uso de la palabra “hipopótamo”²⁶ que, en la voz de Bayer, termina por confundirse con el propio narrador, Códac: entre los dos existe un nivel de contaminación lingüística. Tal vez, también, como dice Genette (1980) estaría evidenciándose un conflicto entre la visión y la voz, pues la primera sería consustancial al primer narrador, es decir, a Códac pero que, en el recuerdo del relato, termina confundiendo el registro con la voz de Bayer. Las dos voces –la de Códac y la de Bayer– reproducen las mismas imágenes de animalidad con las que se califica a Estrella.

Por otro lado, para Bayer, Estrella es una presencia fastidiosa. Cuestiona el sudor profuso, la necesidad de bañarse y el canto. Así, gigante como es, también su canto debe prolongarse infinitamente como si dentro de ella, un mundo de música fluyera como la sangre. Es tanto el cansancio de Bayer que, hacia el final del capítulo, termina por confesar a Códac que espera que Estrella sea famosa: “estamos locos porque sea famosa y se acabe de largar con su música y su voz...” (Cabrera Infante, 1965, 84).

Para Estrella la fama constituye una aspiración fundamental²⁷. La vida miserable, en el mundo del deseo de Estrella, tendrá que cambiar milagrosamente gracias a la fama, es decir, al escalón mayor al que aspiran los personajes del mundo del show. Y ella es Estrella: la voz que brilla en el firmamento musical.

El hecho de que ella, por fin, acceda a la fama supone la liberación de la pareja (Bayer y su esposa). Bayer le dice a Códac: “... ayúdala a ser famosa, hazla llegar, líbranos de ella. La adoraremos como a los santos, místicamente, en el éxtasis del recuerdo” (Cabrera Infante, 1965, 84)

²⁶ A través de las analogías que “animalizan” a Estrella, asistimos a una suerte que transfiguración de su cuerpo, como si el ojo del que la mira, del que la narra, tuviese la capacidad de modificar ese cuerpo en el ejercicio de la enunciación misma.

²⁷ Veremos más adelante la proximidad de Estrella con Sirena –la joven travesti y cantante de la novela de Santos Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2008)– cuando de la música, el canto y la fama se traten.

En Bayer se hace evidente una mirada masculina, que observa a la mujer, midiéndola, censurándola, ese *Absoluto masculino*, como diría Simone de Beauvoir (1999), que termina por sentenciarla²⁸.

En el diálogo que sostiene con Códac, dice Bayer:

¿Tú has visto las roscas de carne, de grasa que tiene en el cuello? Pues mírala la próxima vez que la veas y verás que tiene una costra de talco en el pliegue de cada una de las roscas. Tiene, también obsesión con las pestes del cuerpo y se pasa el día oliéndose y echándose desodorante y perfume y depilándose desde la ceja hasta los pies y te juro que no exagero... Tu Estrella es una fuerza de la naturaleza o más que eso, un fenómeno cósmico. Su única debilidad, su solo aspecto humanos son los *pies*²⁹, no por la forma, sino porque le duelen, ya que los tiene planos... (Cabrera Infante, 1965, 84)

Como dije, en la mirada de Bayer se evidencia una forma institucional de la cultura patriarcal que observa a la otra, en tanto práctica regulatoria y naturalizada, para catalogarla y sancionarla. Sin embargo, lo distintivo de esa visión del narrador, en el recuerdo metadieгético de Códac, es que se repite la ambivalencia en torno al personaje. Por un lado, el narrador establece un juicio de valor despreciativo respecto de las prácticas humanas de Estrella: el olor, la depilación, el talco y el perfume, y la fragilidad de los pies –comportamientos que, en el imaginario masculino, corresponden, precisamente a las féminas– pero, por el otro lado, termina por definirla como “un fenómeno cósmico”. Esta imagen resulta reveladora porque, en sí misma, parecería estar configurada también desde otra ambigüedad: “fenómeno”, podría remitirnos a un hecho extraordinario, casi irreal, más aún si está acompañado de la palabra “cósmico”,

²⁸ Como esos hombres del burdel que gozan con La Manuela, vestida de bailarina, sobre el escenario; como el médico que diseña el cuerpo de Cobra. En estas novelas la mirada masculina opera siempre como el gran ojo que todo lo vigila. Un ojo, que son muchos, listo a operar como engranajes de la maquinaria patriarcal.

²⁹ (La cursiva es mía). Como los pies de Cobra, su obsesión mayor, el punto crucial de su maquinaria de reasignación corporal. Los pies para Cobra suponían la imposibilidad de acceso al mundo femenino, un mundo femenino que, no obstante de constituirse solamente en la parodia teatral, podría funcionar como una simulación de belleza; eran esos pies gigantes, torturados por la propia Cobra, más que solo un fetiche, el juego de la metonimia: en ellos parecería encarnarse todo el ideal de un cuerpo travestido que busca la perfección. Por el contrario, los pies planos de la negra Estrella, a decir de Bayer, son lo que la convierten en un ser humano. El dolor como humanización: el cuerpo de Estrella es una construcción de exceso y animalidad, pero es ahí, en ese signo del dolor, donde el personaje se humaniza. En los dos casos, más allá de sus singularidades dentro de la historia, los pies están presentes como elementos de lo que se entiende como el signo femenino. (Ver Anexo 6).

es decir, universal, fuera de esta tierra. De lo que resultaría que Estrella es un evento singular, único, irrepetible. Pero también, y ahí la ambigüedad, podría leerse como un fenómeno, más próximo al habla popular, cuyo carácter la llevaría al extremo de la anomalía, lo feo, lo monstruoso.

Pero aún así, para continuar subrayando un elemento señalado anteriormente, el personaje no es sentenciado como un cuerpo abyecto. Si bien Bayer establece un juicio de valor, cargado de sentencias normativas que juzgan el cuerpo de Estrella (“también obsesión con las pestes del cuerpo y se pasa el día oliéndose y echándose desodorante y perfume y depilándose desde la ceja hasta los pies y te juro que no exagero...”), al final de su frase la eleva a una categoría singular, ambigua tal vez, pero que la desplaza de un terreno meramente mundano hacia otro, cósmico: “Tu Estrella es una fuerza de la naturaleza o más que eso, un fenómeno cósmico”, dice Bayer.

Como hemos visto, el personaje de Estrella Rodríguez está configurado a partir de los niveles: el primero en tanto narración, y el segundo en tanto historia. Quizás su peso mayor estaría en el primero. En el segundo, en cuanto la historia de la novela –una novela, antinovela, que no mantiene necesariamente un *continuum* convencional– Estrella tiene una vida breve, desde que aparece en el show ante los ojos de Códac, alguna información sobre su vida cotidiana con Bayer, así como sus actuaciones nocturnas de canto y, finalmente, la muerte en México. Pero en el primer nivel, es decir en el narrativo, se manifiesta una voluntad estética. El personaje adquiere una dimensión mayor, en tanto cuerpo: cuerpo monstruoso, expandido; cuerpo de fluidos, de sonidos, de sudores; cuerpo indomable, bello. Leamos un fragmento del texto de Códac para ilustrar esta idea:

... encima de las blancas sábanas de mi sofá-cama, abierto, sí señor, no más un sofá y ya todo cama, sobre las sábanas impolutas del sábado, veo la mancha enorme, cetácea, carmelita, chocolate, que se extiende como una cosa mala y es, lo adivinaron, claro: Estrella Rodríguez, la estrella de primera magnitud que empequeñece el blanco cielo de mi cama con su *fenomenal* aspecto de sol negro: la Estrella duerme, ronca, babea, suda y hace ruidos extraños en mi cama (Cabrera Infante, 1965, 131).

Antes de regresar a la idea del cuerpo, es necesario subrayar lo dicho: la contaminación de las hablas de los narradores. Aquí, como antes lo hiciera Bayer, Códac usa también la palabra “fenomenal” para referirse a Estrella. Los dos califican al

personaje de la misma manera. Hay un elemento de narración simultánea. Las hablas de los narradores, a partir de esta característica, pueden superponerse, contaminarse, dando lugar a un único narrador.

Más allá de este recurso estilístico, me interesa comprobar que es en la dimensión discursiva del texto donde encontramos el despliegue mayor de construcción verbal, una construcción que busca un juego permanente de analogías animales, monstruosas a las que se añade, como se ve en la cita anterior, también la deshumanización de Estrella, ahora ya no cuerpo, sino “cosa mala”, que aparece sobre la cama cubriéndola totalmente. Esta cosa, como podría decir Ludmer (1973), determinaría que Estrella pierda su condición racional, para desplazarse no solamente a una esfera de la emocionalidad sino, ahora, al terreno del no-ser: la “cosa mala”, así, más que un monstruo, parecería la carencia de algo, la inexistencia del cuerpo, la deshumanización.

En Estrella se plantea entonces esta ambigüedad: un cuerpo desmesurado que, en los ojos de los narradores, puede ser idealizado, pero también ese mismo cuerpo que terminada animalizado. A partir de esa tensión el personaje se diseña en la novela.

Códac, al ver desnuda a Estrella: “... senos tan gordos como sus brazos... dos veces más grande que mi cabeza... que ella se depilaba porque no tenía un solo vello en el cuerpo y aquello no podía ser natural”, (Cabrera Infante, 1965, 161), se pregunta si ella no sería una marciana.

Esta pregunta es reveladora pues, dejando de lado el tono humorístico del enunciado, bien podría pensarse como una manera de terminar por deshumanizar al personaje. Estrella no solo que es una negra descomunal, animal, o una cosa, sino que también podría ser un fenómeno extra terrestre. Ante esta duda, el mismo Códac se pregunta: “Si los sueños de la razón dan monstruos, ¿qué dan los sueños de la sin razón?” (Cabrera Infante, 1965, 161). A continuación, narrará un sueño en donde aparece una invasión marciana.

Más adelante, Códac dice: “No tenía ganas de ver a La Estrella, fuera monstruo o persona” (Cabrera Infante, 1965, 162). Con esa frase asistimos a la confirmación del elemento señalado: para Códac, Estrella nunca ha sido considerado una persona como tal; por el contrario, el narrador la ha visto, incluso por encima de las idealizaciones que devienen de su admiración como una espléndida cantante, como un monstruo. Cuerpo voluminoso, desprovisto de razón.

Estos elementos determinan que Estrella Rodríguez rompa, ponga en tensión, contrapuntee las imágenes de lo femenino. Por eso mismo, se encuentra en el camino

opuesto al modelo femenino adscrito al discurso dominante, patriarcal que normaliza y controla el cuerpo. En la propuesta de Cabrera Infante bien podría entenderse como un juego político que, en la medida en que se opone a las matrices culturales que normalizan el cuerpo, quiebre la norma. Entonces Estrella Rodríguez se constituye en un cuerpo otra, es decir, un cuerpo disidente que fisura una forma normativa de designación del cuerpo femenino.

Las apariciones finales de Estrella muestran la muerte de su hijo, así como su ingreso exitoso al show *business* al debutar en la pista del bar Capri, sus triunfos cuando canta en diversos locales, graba un disco, viaja a Caracas y a Ciudad de México. También su ataque al corazón, luego de una gran comilona, su muerte y su entierro en México.

La última escena, imaginada en la cabeza de Códac, es perturbadora, monstruosa, hermosa como ha sido todo con La Estrella Rodríguez:

... y ahora de aquel *monstruo humano*, de aquella vitalidad enorme, de aquella personalidad única no queda más que un esqueleto igual a todos los cientos, miles, millones de esqueletos que es México, después que los gusanos se dieron el banquete de la vida con trescientos cincuenta libras que ella les dejó de herencia y que es verdad que ella se fue al olvido, que es como decir que se fue al carajo y no queda de ella más que un disco mediocre con una portada de un mal gusto obsceno en donde la mujer más fea del mundo, en colores, con los ojos cerrados y la enorme boca abierta entre labios de hígado... y aunque la conocimos sabemos que no es ella, que definitivamente no es La Estrella y que la buena voz de la pésima grabación no es su voz preciosa (Cabrera Infante, 1965, 286-287, cursiva mía).

Saltan a la vista algunos elementos de este fragmento. El primero es aquel “monstruo humano”, tal como califica Códac. En esta frase podría estar la síntesis de la mirada que Códac tiene sobre Estrella Rodríguez. A lo largo de las ocho apariciones en la novela, la historia de La Estrella ha estado siempre narrada a partir del uso de los adjetivos que la han calificado desde lo monstruoso hasta la animalidad, y de la animalidad a la cosificación (“un fenómeno cósmico”) y, por ello, la deshumanización. Su cuerpo del exceso, permanentemente ha sido calificado como monstruoso. Una monstruosidad, sin embargo, que, como he señalado a lo largo de este capítulo, nunca supone la abyección del personaje.

Por el contrario, en algunos momentos nos enfrentamos a una suerte de idealización de Estrella, un halo de admiración ambigua, que transita del amor al estupor frente a las dimensiones de la negra, incluso a la mitificación, en tanto cuerpo humano y animal.

Es en esta última cita cuando la oposición entre humanidad y monstruosidad, finalmente se resuelve. Códac la llama, ante la constatación de su muerte, como “monstruo humano”. El personaje se ratifica en su condición de sujeto eufórico, en el modelo de Calabrese (1999).

De esta manera, en la sentencia de la frase, Estrella Rodríguez, cuerpo expandido en capas y capas de grasa, estrella del canto y de la fama efímera, termina por ratificar su condición. Es como si solo en la muerte el personaje, por fin, pudiera encontrar su identidad.

Ella simboliza hiperbólicamente el prodigioso sensualismo del ritmo afrocubano, además de la cándida sencillez de una cantante ineducada que canta sin artificios, sin acompañamiento advenedizo. Pero su virtuosismo y su ingenuidad son su defecto trágico que termina inevitablemente en su muerte causada por unos empresarios que la adulteran al tratar de convertirla en un éxito comercial. (Litle, 1973, 638)

La muerte, su muerte, se constituye en el hecho que, de alguna manera, retoma la lógica social, el mundo natural de las cosas. El cuerpo animal, que se halla en el espacio de lo mitológico, o el cuerpo que es calificado como “fenómeno cósmico” regresa al terreno de lo concreto, de lo real, a través de la muerte. Ahí ese cuerpo se vuelve sustancia humana.

El segundo elemento que resulta sugestivo se encuentra en el tono de la narración y la escena en la que el cuerpo de Estrella, ahora muerto en México, es devorado por los gusanos en un banquete sin precedentes. Como a lo largo de la historia, en este fragmento, la imagen está compuesta a partir del despliegue de una imagen exacerbada: “los gusanos se dieron el banquete de la vida con trescientos cincuenta libras que ella les dejó de herencia”.

Hay algo de festivo en su muerte, pero no en la consagración de ella como artista, la fama que siempre quiso, sino en la desmaterialización de la carne que, ante la avidez gozosa de los gusanos, termina por dejarla en huesos, una calavera más en el mundo mexicano, donde la muerte tiene vida, se vuelve personaje festivo ataviado con ropajes

coloridos. El cuerpo de Estrella Rodríguez, antes vida y jugos humanos, ahora es muerte que da vida a los gusanos.

La escena termina con la negación de que esa imagen de Estrella Rodríguez como portada del único disco sea la Estrella Rodríguez que todos han conocido, tampoco su voz. Este quiebre en la construcción del mundo representado, aumenta la idea de que todo ha sido, es, solamente una referencia fugaz en la mente del narrador: “y aunque la conocimos sabemos que no es ella, que definitivamente no es La Estrella y que la buena voz de la pésima grabación no es su voz preciosa”.

Códac, así las cosas, bien podría haber inventado toda la historia de la cantante de boleros; su testimonio pierde peso real, y se desvanece como un relato subjetivado. Estrella Rodríguez, tal como la supuesta falsa imagen del disco y de su voz, también podría no ser ese cuerpo devorado por los gusanos, tampoco ese esqueleto que yace en medio de los millones de esqueletos que pueblan México, sino la versión de Códac, una versión siempre cuestionable por el hecho recurrente de su ebriedad.

Estrella Rodríguez, en tanto personaje, resulta una apuesta por la creación de un mundo –un cuerpo, una identidad– que quiebra o pone en tensión las imágenes de lo femenino, el cuerpo de la mujer, las *redondeces* consagradas a la identidad esquemática, para desplazarse hacia los extremos de la exuberancia y la composición monstruosa, bellamente monstruosa y, finalmente, monstruosamente humana.

2.3 Cobra

(*Cobra*, Severo Sarduy)

*Desde los pies
hasta el cuello era mujer:
arriba su cuerpo
se transformaba en una especie de animal heráldico
de hocico barroco*

Cobra,
Severo Sarduy

Despliegue de la palabra, travestimiento lingüístico y formas de reasignación del cuerpo, se destacan desde las primeras páginas en la novela de Severo Sarduy, publicada en 1972. No hay en ella una historia sobre la travesti Cobra³⁰ –y los otros personajes, voces y figuras que aparecen a lo largo del texto: Pup, el doctor Ktazob, La Señora, el Maestro, Hacedor o Alterador, Instructor de Cobra, Tundra, Escorpión, Tótem, Tigre– o quizás sea más preciso decir, no hay solo una historia, sino, sobre todo, una apuesta por hacer del lenguaje –del extenso material de la lengua y sus múltiples capas, resonancias y sentidos– el propósito mayor de la novela.

Cabe destacar la valoración frecuente en torno a la concreción de una poética del neobarroco que aparece en esta novela, así como en gran parte de la obra del escritor cubano³¹.

³⁰ En este punto es importante aclarar algunas definiciones en torno al concepto travesti y otros que se adscriben a las llamadas identidades transitivas. En cierta tradición no académica se conocía como travesti al hombre que se transformaba en mujer, y viceversa, a través del vestuario, el maquillaje y los accesorios. El travestismo agrupaba incluso a aquellas prácticas de reasignación genérica o de transición. En la actualidad se han creado varias tipologías que dan cuenta de estos procesos, entre ellas se habla de travesti al sujeto que asume un acto temporal de transformación genérica. El transgénero es el sujeto que tiene una disonancia entre el sexo que se le asignó al nacer y su identidad de género y que, por ello, empieza un proceso de transición. El transexual ha concluido este proceso de transición genérica. Cobra, en principio, respondería en la clasificación tradicional como un travesti. De hecho, en varios estudios que se hacen sobre la novela se lo define de esa manera. No obstante, dado que inicia un proceso de reasignación genérica, también su proceso de transformación daría cuenta de un cambio en la denominación genérica. Su proceso de identidad transitiva lo llevaría del travestismo inicial, en el Teatro Lírico de Muñecas, hacia el transgenerismo y, finalmente, a la esfera transexual. También, tal como expuse páginas atrás, el personaje Cobra bien podría denominarse como un sujeto trans, aceptando que este concepto agrupa a las múltiples formas de identidad transitivas.

³¹ De esa bibliografía, he tomado nota de algunas reflexiones que aportan autores como Andrés Arteaga (2008), Roberto Echaverren (1998), Krystov Kulawik (2009), y el propio Severo

2.3.1 El dolor como transmutación

Salta a la vista, en el inicio mismo de la novela, la presencia de un narrador que, desde su potestad heterodiegética –“visión por detrás” de personaje, diría Pouillon (1993)–, da cuenta del sometimiento en el que se hallan los personajes: un “ellos” todavía difuso que, no obstante del marcado carácter ambiguo del texto, podemos pensar que están así, sometidos digo, al control de una fuerza motora que habita en la novela, a la que el propio narrador, más adelante, llama: el hacedor.

Los encerraba en hornas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas propias. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábrica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos (Sarduy, 1972, 11).

El narrador heterodiegético, detrás de los personajes, organiza el relato en torno al control del cuerpo de “ellos”, un control, sometimiento y tortura que se manifiesta como evento consumado, como una práctica. Es evidente la necesidad de este narrador por establecer las reglas del juego textual: por un lado, la constitución de un cuerpo mayor, digamos así, que tiene la capacidad de torturar a esos ellos –“Los”, en el inicio mismo de la novela– articulada a partir de una sofisticada maquinaria de tormento, en la que se destacan las mordazas, los baños fríos y calientes, las armaduras de alambre, las ligaduras, a fin de que terminen siendo “momias”.

¿Por qué la tortura?, se pregunta el lector que, desde el inicio, todavía en los calores del relato que empieza, se ve sorprendido ante las referencias de un mundo de tortura, acaso una actualización de las técnicas medievales de sometimiento del cuerpo. La respuesta –que solo podrá develarse más adelante, cuando el lector avance en la novela– supone un acercamiento a la idea de la transformación corporal. Los personajes –Cobra, fundamentalmente– deben pasar por el dolor como forma de transmutación a fin de alcanzar la belleza, la corrección de las falencias bioanatómicas (recuérdese que Cobra tiene los pies excesivamente grandes, desproporcionados respecto de su cuerpo, y deberá someterse a mecanismos de violencia a fin de corregir ese “error”). El acto de transmutación supone la concreción del ideal de belleza. Dice el narrador: “... la belleza

Sarduy, quien en sus conocidos textos *La simulación* (1982) y *Escrito sobre un cuerpo* (1969) explora el tema de lo travesti.

se paga...” (Sarduy, 1972, 104). Así las cosas, la escena inicial, quizás puede comprenderse en función de esos mecanismos de artificialización del cuerpo que la belleza exige.

Sin embargo, dado que la novela está escrita en clave neobarroca, es posible que la interpretación se desplace hacia otros sentidos, pues en términos de su propuesta discursiva, la novela, y el personaje Cobra, están compuestos a partir de la multiplicidad de sentidos. Anota Arteaga:

Su *yo* (el de Cobra, personaje) es un compuesto de identidades, artificios y mutaciones que nos hablan de ese lenguaje neobarroco en donde no hay un centro emisor ni en la historia, ni en los personajes; todo gira en torno a varios ejes, configurando un complejo juego en donde el mensaje de la comunicación son los significantes. (2008, 4).

Sarduy diseña el texto poniendo el énfasis mayor en las propias palabras, es decir en el despliegue del discurso, por sobre la historia. El entramado textual supone el sentido mismo de la novela. La historia, en tanto tematización de un conflicto, se subsume a la construcción lingüística como tal.

Volvamos a la primera escena. Inmediatamente después de presentar a esos “ellos” el narrador se transmuta e ingresa a la subjetividad de Cobra. El narrador homodiegético, “junto a”, diría Pouillon (1993), “dentro de”, diría yo, ingresa al propio cuerpo del personaje, a través del uso de una forma particular de habla. A lo largo de la novela las referencias culturales en torno a la música, teatro, literatura, cine aparecen señaladas desde la voz de Cobra:

Cobra. Dios mío –en el tocadiscos, como es natural, Sonny Rollins– ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder–. ¿De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos? (Sarduy, 1972, 11).

El personaje, en efecto, habla desde su propia voz, en estilo directo, pero, y este es uno de los recursos de los que habla Kulawik (2009) para referirse a lo que él mismo denomina “travestimiento lingüístico”, también la voz del narrador se entrecruza, jugando de esta manera con dos narradores, dos voces: una y otra, como máscaras. Dos

narradores yuxtapuestos que responderían a lo que Bajtín (1989) llamara “plurifonismos individuales”. La voz de Cobra se evidencia a través de la primera persona, autodiegética, “¿por qué *me* hiciste...” (la cursiva es mía). Y la voz del narrador heterodiegético en los incisos que dan cuenta de la música que está en el tocadiscos, y del gemido de Cobra, “... desnuda, sobre una piel de alpaca”. Dos voces que se superponen en un mismo párrafo, en tantos narradores yuxtapuestas, para travestir la narración.

A lo largo de la novela, Sarduy, hará uso de esas formas de la constitución de la material verbal. El uso de los pronombres se verá determinado a partir de esa necesidad particular de su estética: el despliegue plástico de la lengua.

Fueron ellos quienes vieron a Cobra.

La gente se fue agolpando a su alrededor.

Me siguieron.

Me hostigaron.

Me acosaron contra un muro³².

Lentejuelas negras en las mejillas, anillos lujuriosos en los dedos, flecha de brillantes sobre el pompón de canas, del grupo surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: –¿Qué tal? –me preguntó, imitándome. (Sarduy, 1972, 130).

De esta manera, la narración se constituye a partir de este juego de voces yuxtapuestas, plurifónicas, que, como dice Kulawik (2009), genera una forma de comportamiento travestido. La lengua, en tanto concreción de diversas voces entrecruzadas, se desplaza de una enunciación a otra, se enmascara, se travieste. “Ellos... vieron a Cobra... Me siguieron”, dice el texto. Uno y otro, narrador y personaje, operando en simultáneo que:

³² Esta escena es reveladora pues evidencia la presencia de un conjunto, de una pluralidad que somete al castigo, “higienización”, diría Gabriel Giorgi, control del cuerpo, normado por una institucionalidad patriarcal, como en el caso de la Manuela: ella, como Cobra, deben soportar el escarnio público, el acoso. También las junta el uso de voces narrativas diferentes que, como en los dos casos, se crea una tensión entre la voz del narrador omnisciente y la voz en primera persona del personaje, que subjetiviza el relato.

contribuye a la desestabilización del proceso de la narración y a la generación de un sentido ambivalente en cuanto a la identidad del protagonista/narrador y la relación ambivalente-cambiante que se establece entre el personaje y el narrador, y a la manera en que éste presenta a los personajes y a sí mismo (Kulawik, 2009, 139).

De esta manera también se construyen dos formas de sentido. Una articulada al personaje y otra al narrador que, además, permiten generar esa relación ambivalente, una suerte de tensión entre dos elementos fundamentales del texto: el personaje, en tanto protagonista de la historia, y el narrador, en tanto enunciador.

2.3.2 La lengua travestida

Son múltiples los ejemplos del uso travestido de la lengua, una apuesta permanente por desestabilizar el marco referencial del relato del que habla, como dice Bal (1995), de tal suerte que la historia³³ y el discurso³⁴ está imbricadas como los dos lados de una misma máscara.³⁵

Para lograr este efecto, Sarduy se vale del juego de voces e inscripciones narrativas que se evidencian, sobre todo, en los diálogos que sostienen *La Señora y Pup*. Estos juegos posibilitan la liberación del narrador y los cambios de aspecto, identidad y sexos:

La Señora –mirando a Pup desde arriba, con una musaraña piadosa, algo así como quien mira un frijol podrido–: Ahora va a haber que agradarte.

Pup: Déjese de tiqui-tiqui.

³³La novela, como dije, se alza sobre la base de la explosión del lenguaje. No obstante es posible determinar una historia que cruza el entramado textual. A partir de la presencia de *Cobra* y la puesta en escena del Teatro Lírico de Muñecas, la novela narra la transformación quirúrgica de *Cobra* y, finalmente, la ceremonia de su muerte.

³⁴ Para Sarduy es fundamental desarrollar una serie de reflexiones metadiscursivas como se ve en los siguientes ejemplos: “La escritura es el arte de la elipsis...” (Sarduy, 1972,15), “La escritura es el arte de recrear la realidad” (Sarduy, 1972, 17). En los dos casos, el narrador postula ideas sobre el acto mismo de la escritura. La novela, en ese sentido, se constituye en una puesta en escena de su propio discurso.

³⁵ En *Cobra* como en *El lugar sin límites* hay una evidente búsqueda por establecer una doble construcción de lo travesti: una, que está en el nivel de la historia y, particularmente, en la construcción del personaje; y dos, en el plano de la narración donde los autores, Sarduy y Donoso, juegan con la lengua a partir, sobre todo, del uso de técnicas como la superposición de voces narrativas, homo y heterodiegéticas, que permiten generar una suerte de contrapunto en los acentos de esos mismos narradores, de tal suerte que al uno cubre el otro, lo enmascara, y viceversa, intentando travestir esa propia lengua. (Ver Anexo 8).

La Señora: Pues sí, raquíca, tú te lo buscaste ingiriendo, basura, así que ahora atente a las consecuencias, porque enanos ya nadie los quiere... (Sarduy, 1972, 61,62).

Los diálogos, en este juego de puesta en escena teatral, están concebidos como voces que, en la vida cotidiana, expresan formas del habla, un habla que, no obstante, está rediseñada desde las particulares búsquedas expresivas del neobarroco sarduniano y que se manifiestan con la presencia de las cursivas, así como en los giros del humor y las preguntas filosóficas. Las cursivas subrayan la condición diferenciada del personaje respecto del enunciado que pronuncia y diferencia los narradores.

En la siguiente cita podemos observar este recurso, el diálogo como potenciador del relato que, además, aparece a lo largo de toda la novela:

El Alterador tiene el rostro descubierto, liso, claro, impasible, frío como una cebolla blanca recién lavada; un paño oculta el de los Instructores, encerrador de negro. Cobra ya desnuda en la mesa de metal; brazos y piernas abiertos; Pup sobre una placa de amianto....

Alterador –¿Y si lo tomáramos como un juego,

Instructor de Cobra –como algo reversible:

Alterador –un sonido que se repite? (Sarduy, 1972, 113,114)

Como se ve, las voces del narrador y los personajes, se superponen, se entrecruzan, jugando con las reglas de la sintaxis: cursivas, guiones y signos de interrogación, saltan de un lugar a otro para generar múltiples capas de sensorialidad. Los narradores de esta manera se yuxtaponen. Hay una necesidad de constituir, como dije páginas atrás, una novela cuyo sentido mismo sea una exploración de la lengua y de sus múltiples posibilidades expresivas.

Estos recursos permiten crear varios niveles de la narración, extra e intradieético, para, por ejemplo, superponer diversos narradores, hetero y homodieéticos, que intervienen en el mismo enunciado. Así “El alterador”, correspondería a un narrador que empieza el relato pero que es interrumpido por otro, el cual se expresa a través de las cursivas, “... *tiene el rostro descubierto...*”.

2.3.3 Cuerpo y transformación

Uno de los aciertos mayores de Sarduy es que debajo de la textualidad, o sobre ella, está una historia potente que da cuenta de formas de reasignación del cuerpo heterosexual y, por ello, un discurso disidente que pone en tensión las formas normalizadas de control del cuerpo, al tiempo que reflexiona sobre el acto mismo de la escritura a partir de una conciencia metadiscursiva, o metaficcional: “Al hablar de travestimiento (Sarduy) hace una analogía entre el acto de la escritura como simulación (a manera de travestir el sentido) y el disfraz que hace de su sexualidad un travesti...” (Kulawik, 2009, 206).

Si bien la construcción del discurso se constituye como la apuesta fundamental de Sarduy, no es menos cierto que también es fundamental la mirada en torno al cuerpo otra, ese cuerpo travesti que opera sobre la base de la simulación. Ahora bien, ante los ojos del lector parecería ser que la implementación de los recursos expresivos terminase por ocultar la historia de la novela, dado el despliegue de esos recursos.

Como vemos, en *Cobra* se plantea una doble articulación del sentido: por un lado, la historia que ingresa en los terrenos del travestimiento, y por otro, la narración, en tanto enmascaramiento de diversas voces, narradores y niveles de narración que se yuxtaponen en un mismo enunciado. De tal suerte que la lengua opera como ropaje de sí misma.

En la siguiente cita, evidenciamos las reflexiones de Severo Sarduy sobre el primer nivel:

... el *travestimiento* propiamente dicho, impresa en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable –ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer. (Sarduy, 1987, 56).

Volvamos, por eso mismo, al mundo de *Cobra*. Ahora ella en manos del Hacedor que reconfigurará su cuerpo hasta sobrepasar el límite mismo de lo femenino. Ese hacedor, también adquiere el carácter de maestro –al que a veces se lo denomina Alterador– que diseña y reasigna el cuerpo de *Cobra*. “La construcción del cuerpo no es la obra de un cirujano sino de un escultor ante su Frankenstein” (Arteaga, 2008, 6), así

lo refiere el propio narrador: “Cobra, ya el maestro esculpe tu cuerpo”. (Sarduy, 1972, 115, 116)

El acto quirúrgico supone la culminación de la reasignación sexual. Cobra, como un reptil, se desplaza, sensual y rítmica hacia su transformación:

Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos –ojos de tigre–, los polvos de las grandes motas blancas. (Sarduy, 1972, 12)³⁶

Vestida ya, “disimulando los pies irreductibles con una plataforma doble y un tacón piramidal” (Sarduy, 1972, 14). Cobra aparece. ¿Dónde? No es posible determinar con precisión, pues la novela gira y se desplaza por diversas locaciones y escenarios (El Teatro de las Muñecas situado en Marsella, Marruecos, España, o París). Cobra aparece, está ahí. “Lo que sí merece mención es que los fervientes de Cobra no se amotinaban más que para adorarla de cerca, para permanecer unos instantes en su muda contemplación” (Sarduy, 1972, 15).³⁷

La adoración a Cobra es fundamental pues permite replantear el rol de los “otros”, en tanto sujetos que la observan, como si ella estuviese siempre en un escenario. Los

³⁶ Como la Manuela, Cobra, empieza la transformación frente al espejo: “A las seis de la tarde Cobra empezó a pintarse. A las ocho, frente al espejo, aguardaba en el camerino” (1972, 98). La Manuela, como Cobra, comienza la vida con el ritual de transformación. El espejo constituye el espacio de concreción de aquel que aparece en el acto de la mutación. Otro que, desdoblado en la superficie reflectiva, es uno y otro y también el tercero: aquel, ya travestido, que se conforma a partir de los dos anteriores: el masculino –quizás presente en la sombra de la barba o la manzana de Adán–, y el femenino: representación que se articula mientras aparecen los signos de la feminidad trans, hiperbolizada: pestañas postizas, sombras y maquillaje, peluca, senos (postizos o implantes de algodón). En estas dos escenas, la Manuela y Cobra, se aproximan en la formas de ritualización de un cuerpo reinscrito. Este acto, teatral en ambos casos, constituye una marca discursiva que, en forma de tecnología paródica, pone en tensión el modelo de normalización del cuerpo bioanatómico. (Ver Anexo 2).

³⁷ Como a la Manuela cuando ella, en medio de la fiesta que se celebra todas las noches en el burdel, vestida con el traje español rojo, baila frente a los ojos achispados y complacientes de los parroquianos de Estación El Olivo. Las dos, la Manuela y Cobra, dispuestas ya con el vestuario travesti y maquilladas son contempladas por los otros. Son los otros los que cierran la ceremonia, la puesta en escena. El círculo entre el sujeto visto se cierra cuando los otros se constituyen en los sujetos que miran.

“fervientes” la contemplan sumidos en una suerte de estado religioso. Cobra parece una figura divina con sus fieles devotos a sus pies³⁸.

Creo pertinente anotar algunas ideas más en torno al cuerpo y la tortura, dos dimensiones trazadas, como signos fundamentales, a lo largo de la novela. Lo voy a hacer a partir de la siguiente cita, en la cual, Sarduy, a través de su narrador heterodiegético, “por detrás de” (Pouillon, 1993), expone el sufrimiento que suponen los pies desproporcionados de Cobra, la reina, Cobra, la más bella.

Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban que desear los pies de Cobra, “eran su infierno”. Los encerraba en hornas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas propias. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábrica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico. (Sarduy, 1972, 29)

En esta cita esos “ellos” –que al inicio de la novela eran todavía ambiguos–, toman cuerpo, son ellos, los pies. Pies sometidos a torturas atroces para tratar de reconstruirlos en función de la belleza que Cobra desea. “La belleza se paga”, dice el narrador. Sarduy, bajo la técnica de la repetición, añade al inicio del II capítulo la primera frase: “Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban que desear lo pies de Cobra, ‘eran su infierno’” (Sarduy, 1972, 29). Con este recurso aclara que tal sometimiento, tales juegos de tortura están implementados en y para los pies de Cobra. Al inicio de la novela esos “ellos” eran ambiguos. En tanto pronombres podían dar cuenta de otros personajes, otros cuerpos. Solamente ahora el narrador permite que el lector conozca que se trata de los pies.

“Eran su infierno” –así entre comillas en el texto original– el autor da cuenta de la voz del propio Cobra, una voz citada que, entre el párrafo, narrado desde la voz de un narrador heterodiegético, permite crear, otra vez, ese juego de yuxtaposición de voces, plurifonía, máscara la una de la otra.

³⁸ Como fieles devotos son también los hombres y mujeres que miran a Serena –la joven y hermosa travesti de la novela de Santos-Febres– cuando canta en el escenario. La interpretación de Serena genera una atmósfera de delirante contemplación religiosa.

El travestimiento de la lengua opera como un recurso consecuente con el núcleo temático de la novela: Cobra y su transmutación corporal. De tal suerte que la historia se complementa con la estructura narrativa.

Los pies de Cobra, un “infierno”, requieren de la intervención quirúrgica, pues no han podido ser “corregidos” a partir de otras formas de conocimiento ancestral, como los curetajes o la magia. Entonces es necesario el quirófano, el Hacedor, el Alterador, el doctor Ktazob, puesto que “los pies de Cobra iban al caos” (Sarduy, 1972, 34). Ante la imposibilidad de establecer un orden en los pies de Cobra, solamente la intervención quirúrgica aparece como la solución.

Escuchemos antes de llegar a la operación al narrador, una voz que, al tiempo que muestra a Cobra –en el deterioro que sufre su cuerpo, y también en el esplendor de su belleza travesti–, dice:

Sabido es que, de todas las estrellas del Teatro Lírico, Cobra era el logro mejor de la Señora, su “pata de conejo”. A pesar de los pies y de la sombra la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gatos vivos y de peluche (Sarduy, 1972, 50).

Para la “Señora”, Cobra se constituye como la muñeca preferida. De esta manera se muestra cómo se juega con el mecanismo de la simulación. Cobra es una muñeca, es decir, un cuerpo artificial, recreado con peluca y trajes. No el cuerpo humano sino su simulación. Realidad y ficción, como los gatos “vivos y de peluche”. El cuerpo de carne viva y el artificio del peluche ³⁹.

Entonces el Alterador y Cobra sobre la mesa de metal, como vimos antes, ahora en la cirugía. El Maestro, el Alterador listo para “esculpirte la nariz, a dibujarte las cejas. Tendrás ojos enormes, coronados por arcos perfectos, ardientes, de antílope que

³⁹ La utilería del femenino trans, es fundamental a la hora de la reorganización del cuerpo, juego de inversiones y simulación. Cobra como Edwin –el personaje drag queen de la novela *Al diablo la maldita primavera* (2003) de Alonso Sánchez Baute– otorga un espacio de singular importancia a las pelucas: simulación de la cabellera femenina, gesto travesti de apropiación de ese signo femenino. Para Edwin las pelucas son fundamentales a la hora de diseñarse en pos de la fiesta drag queen. Cobra, como dice la cita, “es una muñeca, es decir, un cuerpo artificial, recreado con peluca y trajes”. Para las dos, el acto sustancial de reasignación sexual es la recreación, es decir, la implementación del vestuario y la utilería que simule el signo femenino.

en la noche huye, desmesurados: un Cristo de mosaico; serás fascinante como un fetiche” (Sarduy, 1972, 116)⁴⁰.

El rediseño del cuerpo, como operación plástica, constituye una forma de implantar una mecánica diferente en términos de la creación de vida, como si esa vida no fuese solamente un soplo, un fulgor, sino una forma perdurable de auto recreación. Al reconstruir un cuerpo, acto de “esculpir” en palabras del narrador, se entra en el terreno de la conversión del género, del travestimiento como discurso político. El cuerpo del travesti, devenido como tal en los juegos de la simulación y la puesta en escena de lo femenino exacerbado, adquiere aquí –cuando el Alterador recrea el cuerpo de Cobra–, una nueva forma de ser, una neo subjetividad que, por ello mismo, choca con las matrices de control institucional, heteronormativo, cuerpo otra. En tensión dual, masculino/femenino, ese otro emerge de la operación como un tercero: transformado, “cuerpo de ti caído que ya no eres tú”, (Sarduy, 1972, 115).

Esta cita muestra como del desecho puede surgir la vida. La enana, como desplazamiento de las propias excrescencias de Cobra, aparece como un ser repudiado, “diabólico”. La enana es ese “cuerpo de ti caído...”, en palabras del narrador que ahora usa el tú para interpelar a Cobra: “¿Vas a cuidarla, vas a ocuparte de lo que le suceda, tú que serás perfecta, escueta, como un icono?” (Sarduy, 1972, 115).

Para el narrador la posibilidad de que Cobra, en tanto icono, pueda “cuidar” a la enana resulta al menos cuestionable. El tono del enunciado parecería configurarse a partir del humor. De ahí que la pregunte flote sin respuesta.

Cobra como icono, además, reitera la imagen del cuerpo inmóvil performativizado en el acto de la simulación. El travesti se constituye en exceso del cuerpo femenino en tanto desborda sus propios límites.

El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay una mujer, sabe –y quizás paradójicamente sea el único en saberlo–, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto... el travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula la pulsación goyesca: entre la risa y la muerte (Sarduy, 1999, 1263-1344).

⁴⁰ La cirugía como mecanismo de rediseño del cuerpo. Más adelante veremos como en otros personajes –Cleopatra de la novela *La virgen cabeza*, Martha de la novela *Sirena Selena*– dan precisamente ese paso a fin de lograr el cuerpo-deseo.

El travesti, dice Sarduy, no imita a la mujer, ni copia, simula. Ese acto podría adscribirse a lo que diría Perlongher (1997) denomina el devenir. Devenir travesti, a partir del acto de la simulación.

En *Cobra*, la Señora le dice a Pup: "... por un caprichito de tu vía oral, por tu empeñamiento en ser cada vez más mujer, cada vez más perfecta, cada vez más aluminio sobre los párpados, me has dejado, en víspera de la première, sin reina para el Teatro Lírico de Muñecas" (Sarduy, 1971, 72). Hay una voluntad manifiesta en Pup por ser más mujer⁴¹, esa mujer es apariencia, "defectuosa", tal como señala Sarduy. Esta noción sobre lo femenino se opone a las aquellas marcas culturales que critican autoras como Lucía Guerra (1989) sobre todo en torno a las *redondeces* femeninas.

En *Cobra* es explícita la necesidad de trascender de las simulaciones y los juegos paródicos del cuerpo femenino. Por ello, la cirugía se constituye en el mecanismo para desplazar el cuerpo femenino hacia sus límites, donde los signos del sexo se exageran. El cuerpo de Cobra se constituye en material plástico, moldeable, cuerpo de muñeca.

Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. (Sarduy, 1972, 126)

Las cursivas en el original nos remiten a otro narrador. A través de ese otro narrador, el personaje es retratado a partir del juego de asociaciones plásticas. El cuerpo

⁴¹ Alaska, dice: "Cada día hay más mujeres que padecen 'síndrome de actitud poliquirúrgica': labios, pecho, nariz, glúteos, pómulos... todo retocado. La acentuación de los atributos femeninos las convierten en una imitación de las transexuales. ¿Será la voz de alarma ante la competencia directa que representan estas supermujeres" (Ziga, Itziar, *Devenir Perra*, Melusina, España, 2009, 130). Aunque separada en el tiempo y en los marcos de referencia, la idea de la supermujer –cada vez más mujer–, resulta una constante en las formas de representación social, solo que aquí, en función de lo que plantea la cantante de pop, las cosas toman otro giro, de reinversión sexual, pues las mujeres –de carne y hueso– se rediseñan a partir de las matrices o los parámetros –glúteos, pechos, labios, etc.– que asignan los cuerpos transexuales. Es decir que, para ser mujer, en esa lógica de reconstrucción del cuerpo hay que pasar por un proceso de re constitución, tamizada por el signo de lo trans, más que por las supuestas necesidades del propio cuerpo femenino.

de Cobra parece un lienzo de carne sobre el cual el narrador pinta sus analogías hasta llegar a ratificación de su dualidad: “Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco”.

La voz de ese otro narrador, en cursiva, se intercala con otra voz anterior, yuxtaponiendo dos niveles de narración. Antes y después de esta cita, la narración retoma la tipografía normal; de tal suerte que, como hemos visto a lo largo del capítulo, los narradores se superponen en el acto de la narración, dos voces que se enmascaran entre sí en un ejercicio de plurifonía textual.

El párrafo se inicia con “Cobra aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo” y luego continúa, ya con la cursiva: “*Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada...*”. Después regresa a la tipografía normal: “Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica”.

Los dos narradores, diferenciados a partir del uso de la cursiva, dan cuenta de dos niveles de la narración, yuxtapuestos en el presente del relato. Dos miradas que convergen en una sola para recorrer el cuerpo de Cobra, un juego de desplazamiento plástico, que se detiene en los detalles del rostro. Cuerpo y palabra se juntan en un canto al rostro travestido. Y, de pronto, como si el narrador retornase a los pies solamente para reafirmar el fetiche, contemplamos el cuerpo de Cobra: es un cuerpo hecho de pies y cuello y rostro de animal barroco.

El cuerpo travesti de Cobra aparece como una construcción de ‘neobarroco furioso’ de Sarduy, en donde el mimetismo, el tatuaje, el camuflaje y al artificio son los elementos que lo componen. Su cuerpo es un texto en tanto hay capas que lo cubre, capas que dejan entrever una impostura, no lo ocultan, la señalan, el cuerpo de Cobra no es el cuerpo de una mujer, simula serlo (Arteaga, 2008, 5).

Resulta reveladora la ablación del pene de Cobra, pues este hecho parecería concluir con el proceso de reasignación genérica. El mecanismo de artificialización del cuerpo que se encuentra más allá de los límites del cuerpo femenino⁴². “La pérdida del pene corresponde, en términos lacanianos pertinentes al contexto intelectual de Sarduy, al nacimiento del falo, al ofrecimiento de lo que no se tiene en el ritual de la escritura.

⁴² En *Cobra*, la presencia del pene se desvanece a partir de la ablación. Ese signo de potencia masculina se transforma, como dice Echevarre, en falo. Cobra se aleja de esta manera, de otros personajes trans como Cleopatra o Sirena, para quienes el pene –su tamaño y erección– son fundamentales a la hora de configurar su sexualidad.

Su pene literal se vuelve al caer en un falo simbólico o alegórico capaz de imantar los deslices significantes” (Echevarren, 1998, 130)⁴³.

Cobra desaparece de la novela, precisamente, con la ablación del pene. Al terminar su proceso de artificialización, su razón de ser dentro del texto también termina. De esta forma, cuerpo y narración se engarzan. La narración, en tanto tematización del cuerpo travesti, no puede incorporar a Cobra, dado que éste ha culminado con su proceso de reasignación genérica.

Cobra es velada con ropa de hombre: pantalones, suéter rojo, jack de antílope. Esta indumentaria la regresa a su constitución bioanatómica original, aunque despojado del pene que, en las nociones heteronormativas, en tanto erección y explosión seminal, constituyen la expresión mayor de su potencia. Nada queda de la muñeca travesti. Sin embargo, ya que Cobra es una trans –cuyo paso final en el proceso de transmutación constituye la ablación del pene– el vestuario masculino que viste ya muerta, bien podría considerarse también un acto de travestimiento. Al vestir de hombre, Cobra enmascara su condición travesti, pero ese acto es también una forma de travestimiento.

Sarduy diseña la novela sobre capas de sentido que se superponen como en la escena descrita. De tal suerte que la historia y la narración generan una tensión expresiva. El travestimiento opera en el diseño del texto como en la presencia del personaje dentro de la historia.

Antes del ritual fúnebre, hay una escena que me resulta particularmente decisiva para comprender cómo los mecanismos del control institucional, orden heteronormativo y biopolítico, condenan a Cobra. Es una cita que evidencia lo que acabo de anotar, pero también las formas ambiguas de construcción del texto narrativo:

... un agente del orden se acercó a COBRA:

–Documentos...

.....

–Drogas...

.....

–Dívidas...

.....

⁴³ Como vimos anteriormente, la relación pene-falo es fundamental a la hora de configurar el universo del femenino trans. En otras novelas –en particular con personajes como Sirena, Cleopatra, la Loca del Frente– se evidencia esa zona de complejidad que indaga en la constitución misma de la neosubjetividad travesti. (Ver Anexo 1).

–Detenido...

Conocemos la afición del inculcado por el teatro pedagógico.

No perdió un solo efecto:

le entregó una flor,

un Templo del Edén,

un florín;

se sacó el sexo y le orinó en los pies.

Sujetándolo por los hombros la policía lo arrinconó contra la pared.

Le enterró en el cuello las garras.

Con el pico de acero le perforó el cráneo⁴⁴. (Sarduy, 1972, 209-210)

Retomando los criterios de violencia hacia los gays y travestis expuestos por Gabriel Giorgi (2014) es evidente que, más allá de los oropeles de la puesta en escena neobarroca –sus juegos de la lengua, sus rupturas espacio-temporales, sus personajes travestis– hay también en la novela de Sarduy, latiendo con fuerza, una reflexión política sobre la dominación institucional, heteronormativa, que se ejerce sobre los otros, esos otros abyectos, marginados y condenados a ser víctimas de los actos de violencia pública. El cuerpo travesti, adornado con guirnaldas barrocas, aparece sometido y masacrado con un pico de acero que le perfora el cráneo.

En la propuesta sarduniana la violencia está representada como un acto atroz. Así, ese pico de acero que perfora el cráneo se constituye como una imagen de la violencia extrema de la estructura heteronormativa.

En esta escena citada anteriormente se destacan, además, dos elementos. El primero en tanto narración, está presente a través del fraseo lírico, como si cada frase formase parte de un poema. La fuerza de la imagen violenta no se desvanece, pero se articula a partir del registro lírico, que dota de musicalidad al acto mismo de la violencia.

⁴⁴ Cobra en la calle, como la Manuela, recibe la condena social. Un policía que ejerce la violencia amparado en su uniforme, es decir, en la institucionalidad que representa. Este policía, así sin nombre, al igual que Pancho (el amante avergonzado de la Manuela), hacen de la condena al cuerpo travesti, una razón de ser, castigo, limpieza social, como dice Giorgi (2014). Las dos, Cobra y la Manuela, en el espacio público, soportan la violencia extrema, legitimada por la lógica normativa de control biopolítico.

Y el segundo, el hecho de que el agente se saque el sexo y orine sobre los pies de Cobra. A lo largo del texto, hemos visto la presencia de los pies de Cobra. Para ella, reducir su tamaño exagerado constituye un acto necesario para lograr la belleza. Desde el inicio mismo de la novela se habla de esto. Por ello, resulta de alto valor dramático que sea una agente –elemento básico de las instituciones de control biopolítico– el que “convierta” a los pies en un depositario humano de los orines.

Entonces llega la muerte de Cobra.

El narrador anota: “Al cuarto día el principio conocedor abandonó el cuerpo de Cobra” (Sarduy, 1972, 192). Luego el ritual fúnebre: una ceremonia en la que se combinan elementos de la ritualidad cristiana con formas paganas de exploración del cuerpo yacente: “Tigre le revisó al cadáver las comisuras de la boca y los párpados, los orificios de la nariz y las orejas, el pene y el ano: supuraban un suero amarillo, un humor espeso y purulento” (Sarduy, 1972, 192).

El cuerpo de Cobra se contempla y se adora. En quienes asisten a ese último encuentro, hay una necesidad de ritualizar ese cuerpo, a través de una serie de acciones que estarían en concordancia con el mecanismo de artificialización de ese mismo cuerpo.

A partir de una combinación de registros narrativos –un narrador autodiegético que se expresa a través de la segunda persona: “Te hundían en la carne”, un narrador heterodiegético, que se evidencia en el cierre de la cita: “Esos tres residuos...”– Sarduy confecciona una narración dialógica en palabras de Bajtin, un texto en el que los narradores se yuxtaponen.

Te hundían en la carne la punta de los dedos: quedaban las depresiones de las yemas, las ranuras de las uñas: eran de cera, de papel de mármol blando, de arcilla.

Con un bisturí te cortaron las muñecas; te apretaron el brazo con ligaduras, desde el hombro. Por una herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron tu orine y excremento.

Esos tres residuos, disueltos en vino, rociaron el banquete funerario (Sarduy, 1972, 197).

Hay en este narrador en segunda persona, autodiegético, una suerte de regodeo gozoso en torno al cuerpo y sus residuos de Cobra. El ritual fúnebre opera como el último acto de contemplación de su cuerpo, pero también como la última escena de intervención sobre ese cuerpo. Dice Alejandro Moreano: “En la narrativa sarduyana, el

cuerpo ocupa un lugar central. Pero no es el cuerpo naturaleza, sino el cuerpo gestado por la cultura y la escritura –la escritura misma es una suerte de tatuaje–; el cuerpo a modo de tatuaje, marca, artificio”, (2014, 85).

En la escena descrita, ese cuerpo parecería constituirse en la última puesta en escena del artificio. La “pasta negra”, los orines y los excrementos, sustancias del cuerpo yacente, se mezclan con el vino como si fuese una ceremonia religiosa, como si el cuerpo de Cobra, y sus últimas sustancias humanas, tuviese que germinar en los otros, aquellos que asisten a la ceremonia mortuoria.

Al final el texto reproduce el tono lírico de la muerte y las formas representativas del discurso cristiano:

Le cortaron la piel en bandas que clavaron a las
piedras.

Le machacaron los huesos.

Mezclaron ese polvo con harina de cebada. Lo
dispersaron al viento.

Repitieron por última vez las sílabas.

Lo abandonaron todo.

Para los pájaros. (Sarduy, 1972, 198).

El cuerpo de Cobra es polvo, alimento para los pájaros. El ciclo de vida termina en un gesto mínimo de continuidad con el que se cierra el ejercicio de artificialización del personaje. Su última presencia, en tanto sustancia, es también un acto performativo.

La segunda parte de la cita muestra, además, el cambio de género: del juego narrativo propio de la prosa, Sarduy opta por una prosa poética. No se pierde el tono narrativo de la escena, ni se incluyen referencias líricas explícitas, pero, dada la architextualidad del párrafo, estamos frente a una simulación de verso. Esta combinación de géneros también responde a lo que Kulawik denomina un ejercicio de travestimiento lingüístico.

2.3.4 El signo de lo monstruoso

Para cerrar este capítulo, me interesa puntualizar un elemento adicional presente en la novela de Sarduy, uno que, además, puede entenderse en concordancia con varios de los otros personajes femeninos y travestis que están incluidos en esta tesis. Ese elemento es el de la monstruosidad.

Recordemos que lo monstruoso, en tanto excentricidad, signo que está fuera del marco normativo del cuerpo, es aquello que, por eso mismo, resulta abyecto. Lo monstruoso resulta –en las categorías de Omar Calabrese (1999)– lo feo, lo malo, lo disfórico. En tanto deformación impugna la idea de la forma, una forma aceptada por el canon, institucionalizada por el poder e instrumentalizada en los discursos y las representaciones sociales.

Más que lo monstruoso, en tanto maldad o disforia, me parece pertinente pensar en esta novela en función de la deformación, el estallido de una forma. Dice el narrador a propósito de otro personaje, Tótem:

Cuerpo de betún, liso y brillante, pupilas color uva. De un cuerno de buey bebe y se vierte sobre el sexo un hidromiel opaco y acidulado. Bocabajo, se frota el frenillo tenso..., el glande bulboso y morado contra una piel de gramo que la leche mancha... en la comisura de la boca, en el ángulo de los párpados, el signo de lo monstruoso. (Sarduy, 1972, 139-140).

Más que la descripción neo barroca del personaje es sugestiva la idea del “signo de lo monstruoso”, frase con la que el narrador cierra el párrafo, de tal suerte que la frase resulta una sentencia, como si toda la información –los juegos lingüísticos, el cuerpo del personaje que se diseña ante los ojos del lector– tuviese un solo propósito: concluir con una reflexión sobre la forma, sobre lo monstruoso como huella que se evidencia en el signo que acaece en el rostro.

Lo monstruoso estaría en el desbordamiento de la forma, en el desplazamiento de un centro de sentido. Así, el lenguaje operaría como mecanismo para desplazar ese sentido, a través de la creación de una capa de significaciones que se superpone sobre el sentido literal de las palabras. Lo monstruoso, en tanto anomalía o deformidad, no está necesariamente en relación con lo feo, es decir, al margen de una idea sobre lo bello, en

términos de una matriz convencional, sino que opera a partir del exceso y del desborde. Ese “signo de lo monstruoso” estaría en la desmesura.

En la obra de Sarduy, esa idea sobre lo bello no responde a la marca convencional que determina como tal a lo que despierta las emociones sublimes, tampoco a las normas canónicas del cuerpo en tanto signo social. No es bello lo bueno, lo eufórico, lo conforme –categorías trabajadas por Calabrese en torno a las estructuras inestables de la forma–, sino lo que se excede, lo que se desborda: “... mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto de su cuerpo (...) sus ojos eran dos esferas abultadas que dividía una ranura; le había crecido el ombligo; tenía la piel cuarteada”. (Sarduy, 1972, 35, 45)

Es monstruoso porque, en tanto cuerpo, se dispersa de un centro y se desplaza hacia los límites del cuerpo humano. Más allá, donde la artificialización del cuerpo puede dotar al personaje, Tigre, de una serie de elementos desbordados de esa forma:

Tenías las piernas macizas, los muslos excelentes, que parecían trompas de elefantes; iguales y carnosas / las rodillas. /Reunías todos los indicios: tus cejas, espesas, se juntaban, y entre ellas, sajado, un círculo. / Presentabas la protuberancia craneana. /Tenías el cuello marcado por tres pliegues, como un caracol: / Cuando te vi supe que era un dios⁴⁵ (Sarduy, 1972, 171-172)

Tigre es un dios, como si la deformación del cuerpo, en tanto estallido de la forma, lo ubicase en otro plano de la realidad. Las protuberancias, los pliegues y las cejas marcadas deconstruyen los signos ideales del cuerpo. En lo monstruoso está la belleza. Una belleza que se diseña a partir de la animalización del cuerpo. También este juego de superposición de formas animales sobre el cuerpo humano, puede comprenderse como un acto de travestimiento. En el cuerpo de Tigre se inscribe otro

⁴⁵ “Las piernas macizas... trompas de elefante... las rodillas”, así, arrancadas del contexto del párrafo, parecen extensiones hipertextuales del cuerpo de Estrella Rodríguez, la cantante negra de la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1983). Tigre, como Estrella, aparecen retratados como cuerpos singulares, deformes, extensos, y, por ello, monstruosos. Pero no de una monstruosidad que resulte disfórica, abyecta, sino, por el contrario, una deformación que las encumbra, las desplaza de la faz mundana, terrena y vacua, para llevarlas a un espacio religioso, como en el caso de Tigre: “... supe que era un dios” (Sarduy, 1972, 172), dice el narrador; mientras que Estrella, sobre el escenario, con los ojos de los asistentes al show, listos para escucharla, para verla interpretar, hace de ella una diva, una estrella del firmamento mundano. (Ver Anexo 6).

cuerpo, el animal. Como resultado se construye una nueva imagen que sintetiza lo humano y lo animal.

Sarduy aborda el tema de lo monstruoso, como estallido de la forma, del cuerpo. Tanto Cobra, como Tótem o Tigre, en tanto personajes travestis, se diseñan a partir de las analogías animales⁴⁶. Sus cuerpos están siempre moldeándose ante los ojos de los narradores, en tanto identidades transitivas, travestis.

Lo monstruoso se tematiza en relación con el desborde de la forma. Los personajes, como Tigre, son descritos a partir de la animalización y la deformidad. Ese procedimiento estilístico respondería a lo que Kulawik señala como una de las características del travestimiento lingüístico, dado que se constituye como una forma de exuberancia textual. Para el autor, además de la superposición de voces, saltos en el espacio-tiempo, la exuberancia funciona también como un mecanismo de enmascaramiento de la lengua.

En *Cobra*, entramos a un terreno de desplazamientos sensuales de la lengua, un juego neobarroco que hace de su propia materia textual uno de los sentidos fundamentales de la novela. El despliegue de recursos –de formas de “travestimiento lingüístico”, como diría Kulawik (2009)– hace que el lector ingrese en un territorio sensual, lúdico, musical. Es fácil perderse en el bosque, empujado sutilmente por la cadencia de la prosa, del artificio. “Es la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousser ha reconocido en la literatura de toda una ‘edad’: su *artificialización*”, (Moreano, 2014,100).

El uso frecuente de diversos narradores que se yuxtaponen da cuenta de una voluntad por fisurar un relato principal, o por una búsqueda de enmascarar también el lenguaje. Los saltos en el tiempo que trastocan el orden cronológico de la historia, así como el desplazamiento por diversos espacios, determinan que el discurso sea también una suerte de superposición textual, de travestimiento.

También en *Cobra*, podemos descubrir formas institucionales de control del cuerpo, así como de sometimiento a las formas violentas de los roles heteronormativos, que se expresan en la violencia que ejercen los policías sobre Cobra. Sin bien la cirugía a la que se somete Cobra parece el resultado de una voluntad propia, el deseo por lograr la belleza, también es evidente que esa búsqueda bien podría ser el resultado de aquello

⁴⁶ Las piernas de Tigre, “trompas de elefante”, se juntan también con las descripciones que Códac hace de Estrella Rodríguez –“aquel elefante que bailaba”–. En los dos personajes, cubanos ambos, el cuerpo humano se despliega en las analogías hacia los terrenos de lo animal.

que, desde la mirada masculina, se considera como lo bello. En ese sentido, el proceso de transmutación de Cobra –travesti, transgénero, transexual,– parece responder a una necesidad de legitimarse ante la mirada de esos otros.

Finalmente, el elemento fundamental de esta novela, a mi modo de ver, es la búsqueda de compaginar la idea del travestimiento en tanto tematización y en cuanto constitución lingüística para constituir una propuesta discursiva política, en la que el cuerpo otra emerge dotado de la belleza exuberante del neobarroco para, finalmente, desaparecer en los límites de la transmigración.

Hay, por eso, una voluntad expresa de Severo Sarduy por constituir un texto que se articule en los dos lados de una misma máscara: la historia y la narración en tensión expresiva, impulsándose entre sí como las alas de un mismo pájaro –“... quedó maravillada ante tan burdos ornamentos y matizadas plumas”⁴⁷ (Sarduy, 1972, 86)– extendidas, en pleno vuelo, mientras debajo, detrás de ellas, el mundo estalla en un trinar de estridentes filamentos refulgentes.

⁴⁷Como las plumas de la Manuela que “se iba a morir cantando y con las plumas puestas”. Las plumas funcionan como elementos de la utilería travesti, del vestuario y de la puesta en escena performativa, pero también resultan signos de un cuerpo reasignado, que se expresa en las formas del habla y en las prácticas del lenguaje corporal que devienen de estas formas. Las plumas, utilería del vestuario y formas del habla, por ello aparecen como signos recurrentes de la performatividad travesti.

2.4 Molina

(*El beso de la mujer araña*, Manuel Puig)

*Vos sos la mujer araña,
que atrapa a los hombres en su tela*

El beso de la mujer araña,
Manuel Puig

2.4.1 La relación de los opuestos

El beso de la mujer araña (Manuel Puig, 1976) me parece un apunte sugestivo en medio del desarrollo de esta tesis, por dos razones fundamentales.

La primera razón es que, aunque esta novela está protagonizada por dos personajes hombres, en realidad plantea el tema de la relación de dos opuestos simbólicos: masculino y femenino. Valentín Arregui, el fervoroso militante de izquierda, y Luis Molina, el/ella, decorador de vitrinas y fabuloso narrador de películas. Los dos comparten una celda en los oscuros años setenta de la dictadura militar argentina. Condenados a un espacio de encierro –Valentín por sus prácticas subversivas, Molina acusado de corrupción a menores– establecerán una relación en la que, entre otras cosas, se evidenciarán las imágenes en torno a lo femenino, encarnadas en Molina, y lo masculino en Valentín.

La segunda razón tiene que ver con el hecho de que, en esta novela, a diferencia de las hasta aquí abordadas, no existe un narrador clásico, cuyo rol, desde la omnisciencia extradiegética, –“visión por detrás”, diría Pouillon (1993)–, bien puede llevarnos a lo que, tal como hemos referido, Genette llama “conflicto entre la visión y la voz” (1980). Por el contrario, Puig otorga el peso de la narración a cada uno de los personajes, en tanto narradores autodiegéticos. Sus registros están intercalados con los informes y partes policiales, los monólogos, las listas de víveres, y las citas al margen (de carácter psicoanalítico), que juntos conforman un muy particular discurso novelístico. Para los fines de esta investigación, el rol del narrador es fundamental, pues

desde este parecería que puede reflexionarse en torno a las asignaciones que la cultura y el poder imprimen sobre los cuerpos.

En este sentido, *El beso de la mujer araña* permite continuar indagando en los dos aspectos fundamentales de esta tesis: la construcción del personaje femenino, cuerpo otra, y los mecanismos del narrador para configurar el personaje. El universo femenino aparece retratado a partir de algunos de los signos normados desde la estructura patriarcal.

Este capítulo puede entenderse como un paréntesis, en tanto que la novela de Puig plantea la idea del signo femenino, entre otros más como: la represión y los marcos institucionales de control; la soledad y el amor, la idea de la muerte y el destino, la amistad, la lealtad, el compromiso social; el bricolaje como estética literaria, los entrecruces y planos de la narración. El tema de las marcas simbólicas de asignación del signo femenino aparece en breves momentos de la narración, pero reafirman algunas imágenes de mujer. Dado que me interesa reflexionar sobre el signo femenino –signo que aparece en los personajes femeninos como tal y en los travestis que recuperan algunos elementos del *ser* femenino– he incluido algunos fragmentos de esta novela.

Veamos entonces cómo Molina, a lo largo de la novela, reproduce o reafirma algunas de las *imágenes femeninas*, como diría Nelly Richard (1993). Imágenes o marcas culturales que parecerían, desde la mirada patriarcal heteronormativa, reafirmar el ser de la mujer, la feminidad, esa suerte de “eterno femenino”, que legitima las marcas culturales y las prácticas que devienen, como si esas marcas y procedimientos, se constituyesen en anclas atávicas acendradas en el cuerpo mismo de la sociedad y de los sujetos.

Subrayo que el carácter de este elemento, resulta perturbador en el marco de esta investigación, porque estas marcas no son reproducidas por las mujeres, sino por un hombre gay, no travestido, que reafirma la visión patriarcal sobre lo femenino.

2.4.2 Marcas de lo femenino

En principio, anotemos que los personajes femeninos en la novela se constituyen, en realidad, como referencias cinematográficas que aparecen en los relatos de Molina. Irena, una joven refugiada que huye de la guerra hacia Nueva York y que trae consigo la maldición de la pantera: si un hombre la besa se transforma en animal salvaje. Irena está constituida a partir de un sentido doble: la frigidez y la sexualidad animal. Luego

aparece Leni Lamaison, una actriz francesa que se enamora de un oficial alemán en el marco de la II Guerra Mundial. Ella lo traiciona, pero también traiciona a su patria y a ella misma. Después vemos a la mujer zombie. Y, finalmente, una actriz retirada, confinada en un lujoso departamento. Molina relata ocho películas, como ocho patas de araña.

Estos personajes femeninos asumen roles pasivos en el marco de la sociedad, con sexualidades degradadas, animalizadas⁴⁸ que parecerían representar los modos de ser que el propio Molina, en tanto personaje y narrador de las películas, concibe: "... y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje" (Puig, 1976, 19). Molina, en tanto narrador, asume el relato cinematográfico como suyo propio y, por ello, legitima esa marca social sobre el cuerpo de la mujer, que la lleva de la *normalidad* a lo monstruoso, a través del beso.⁴⁹

Los personajes masculinos, tal como dijimos al inicio, en tanto construcción opuesta a lo femenino, reproducen los modelos de signo patriarcal: el oficial alemán, el aviador, el pianista ciego son seres duros, pero también vulnerables, pues acaban embrujados por las mujeres.

Molina asume prácticas consagradas en el deber ser femenino, como madre protectora al cuidado de Valentín mientras está enfermo. Puede ser también una esposa pasiva y complaciente en el acto sexual. Y la amiga que narra historias cinematográficas. Para Molina todo acto constituye una muestra de amor.

Valentín y Molina están constituidos a partir de los opuestos: Valentín, es el heroico revolucionario, estoico e imperturbable y Molina, la mujer compasiva, dulce,

⁴⁸ La mujer araña, la mujer pantera, la zombie, así, se emparentan con la imagen de lo monstruoso, y la animalidad como forma de explicar al otro, la otra, tal como vimos con Estrella Rodríguez o Cobra. El cuerpo animal aparece como ese lugar de la anomalía, lo que desborda de su propia naturaleza. No hay cabida para el cuerpo humano, natural, sino para otro que se expande hasta transformarse en otro: pantera, araña como en esta novela o hipopótamo en *Tres tristes tigres*. También estas mujeres se suman a la mirada que les lleva, en tanto cuerpos anómalos, a los márgenes de la normalidad: ese espacio habitado por otras mujeres como Medusa, Pandora, Metis, Mut, Medea, o como las brujas, sometidas a una de las cacerías más atroces de la historia de la humanidad. Para un acercamiento al tema, remito a Howe, Katherine, *El libro de las brujas, Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*, Alba Clásica, Barcelona, 2014. (Ver Anexo 6).

⁴⁹ El curioso observar como el beso constituye una acción tan importante: el beso que encandila la Manuela a Pancho en *El lugar sin límites*, supondrá el inicio de su fin. Los labios, que no todavía el beso que esperan, de Macabea aparecen como el primer esfuerzo que realiza la nordestina para seducir a su novio en *La hora de la estrella*. Los labios de Estrella Rodríguez, gigantes y morados, operan metonímicamente al momento de configurar su monstruosidad. (Ver Anexo 4).

también heroica (hay que recordar que al final de la novela muere a manos de los revolucionarios en plena calle). Mientras avanza la novela, la proximidad entre los dos se acentúa hasta que, luego del acto sexual, Molina le dice: “Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo (...) O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos” (Puig, 1976, 222).

Esta construcción superpuesta dota de un nuevo sentido de identidad al cuerpo de Molina. La frase, una suerte de indagación sobre la mirada de Rimbaud (“Yo soy otro”), dota a la escena de un elemento de multiplicidad de los cuerpos y, sin embargo, al mismo tiempo de unicidad. En uno cabe la posibilidad del otro.

El acto sexual, naturalizado en el encuentro de dos cuerpos que se desean, resulta de particular interés, pues parecería develar cómo una estructura patriarcal encarnada en el personaje de Valentín se desdibuja. La marca de lo masculino-heterosexual se desvanece luego del acto sexual. Valentín, asume que el sexo está desprovisto del peso otorgado por la cultura y el poder: “Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma” (Puig, 1976, 224).

La escena parecería desarticular ese *Absoluto masculino* (De Beauvoir, 1999) donde triunfa la potencia sexual masculina. Los dos cuerpos –uno y otro, desde la mirada de Molina– se unen en un espacio libre del código masculino.

Para Molina el mundo femenino se constituye en la razón misma de su vida:

Qué de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque mujer es lo que hay (...) ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. (Puig, 1976, 25)⁵⁰

Ese “yo quiero ser mujer”, páginas más adelante concluirá con un “soy mujer”. “La mujer se hace”, dice Simone de Beauvoir (1999) y, como vemos, Molina renuncia a la consistencia genérica y constituye su propia identidad femenina.

En este sentido, hay un diálogo importante pues permite evidenciar los signos de lo que constituyen lo femenino:

⁵⁰ Molina, como Edwin, de la novela *Al diablo la maldita primavera* (Sánchez Baute, 2003), tiene marcada la voluntad expresa de reconstituir su ser, a partir de la constatación de que su sexualidad está en disputa con su género. Para Molina, el signo femenino está presente desde la infancia misma.

- Decílo, que soy como una mujer ibas a decir.
- Sí.
- ¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿porqué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?
- No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.
- ¿Para qué?, ¿para torturar?
- No, para acabar con los torturadores.
- Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.
- ¿Y vos qué harías sin hombres?
- Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan. (Puig, 1976, 35)

Molina acude a las *imágenes de mujer*, Richard (1993), es decir, a esas marcas culturales impresas en un supuesto deber ser. La mujer es “blanda”, “sensible”, en oposición al hombre que es “duro”, racional. Lo femenino en tanto inmanencia, lo masculino trascendencia, como decía Lucía Guerra (2000). La mujer como depositario de las virtudes humanas y el hombre en tanto capacidad de constituir el orden, el poder, la razón.

La idea de un mundo sin torturadores supone la desaparición de los hombres. Y ese es un precio que Molina no puede pagar. La idea de la brutalidad masculina, expresada en el acto de la tortura, se desvanece frente a la potencial desaparición de esos hombres, siempre en el plano de la conjetura.

Para Valentín la sensibilidad constituye un “exceso”, el límite mismo de su ser masculino, lo que está más allá “estorba”. Masculino/femenino, opuestos como formas de ser y formas de actuar. Al final de este fragmento –el diálogo continúa varias páginas más, aunque sobre tópicos diversos– triunfa el orden y, en este caso, la maquinaria institucionalizada en la dictadura: la tortura. El ser femenino debe subordinarse a la razón institucional.

Este elemento es el que me interesa subrayar, pues permite visualizar la construcción binaria del mundo, la tensión entre los signos que se constituyen como masculino y lo femenino.

El ser masculino desde la mirada de Molina, se define así: “... lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro... que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va,

sin miedo de nada” (Puig, 1976, 69)⁵¹. A lo que Valentín le responde: “Es una idealización, un tipo así no existe” (Puig, 1976, 69).

Los dos personajes, en tanto narradores homodiegéticos, construyen la novela a partir de un diálogo permanente. Cada narrador es el depositario de una verdad absoluta y en el juego de la disputa con el otro la novela adquiere intensidad.

En las voces de Molina y Valentín se revelan las marcas culturales que el orden heteronormativo ha establecido como marco institucional. De ahí que los diálogos sostenidos pueden ser entendidos como expresiones de ese mundo.

2.4.3 El arte es cosa de mujeres

En el fluir de la conversación –entre las elipsis narrativas que permiten a Molina narrar varias películas, mientras Valentín las escucha– mientras los días se suceden en la cárcel, los dos personajes exponen sus ideas, confrontan, sentencian y juegan. Dice Valentín y le responde Molina: “Y el arte no es cosa de mujeres⁵²/ Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo” (Puig, 1976, 83).

Como se evidencia, las referencias en torno a lo femenino son importantes en la novela. A través de ellas, los personajes reproducen algunos signos institucionalizados. Para Valentín una mujer es: “... *una mujer europea, una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de política internacional, una mujer con conocimiento de marxismo...*” (cursivas en el original, Puig, 1976, 128).

Valentín enlista una serie de características que debe tener una mujer y la hace incorporando un enunciado que, aunque narrado por él mismo, pertenece al archivo de la cultura. De ahí que el relato esté en cursiva, de esa manera, en el uso de ese recurso estilístico, la narración de Valentín se yuxtapone con ese otro relato, institucional.

⁵¹ Como ese hombre revolucionario que en *La Loca del Frente* (Lemebel, 2001) ama con entrega total. Un “amor aspirativo” (Lipovestky, 1999), idealizado en el entramado de un mundo concebido a partir de la dualidad masculino-femenino.

⁵² Para Molina, el arte no es cosa de mujeres. Esta sentencia resulta curiosa si la enfrentamos con aquella que profiriera Códac, cuando decía que el arte es cosa de mujeres, la música específicamente, para referirse a la entrega total de Estrella Rodríguez a la música. Si el arte no es cosa de mujeres –arte como emoción– entonces la razón sería cosa de mujeres. Así, Molina –mujer, simbólicamente constituida como tal– resultaría ser el polo apuesto de la apasionada cantante de boleros, Estrella, pues en ella –tal como señalaba su narrador– no es posible la razón, sino solo la pasión de la que se alimenta el arte.

La belleza, la inteligencia son fundamentales para constituirse como mujer, así como los conocimientos de política. De alguna manera, Valentín se constituye en la voz que autoriza una forma institucionalizada del deber ser femenino.

Al final de la novela Molina, una vez libre, cumplirá con un pedido de Valentín y morirá con los disparos de los propios compañeros de Valentín⁵³.

Molina, como heroína melodramática, da su vida por amor, por ese Valentín que dentro yace atrapado en el delirio morfinómano. Resuena entonces esta declaración: Dice Valentín y responde Molina: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela/ ¡Qué lindo! Eso sí me gusta” (Puig, 1976, 265).

En esta novela algunos signos femeninos responden al modelo patriarcal que determina el deber ser de la mujer. De entre esos signos –el cuidado maternal, la sumisión amorosa, la compañía devota–, se destaca aquel que Lipovetsky llama “el amor aspiracional”, para referirse a una forma de entender la vida como una misión de entrega al otro, al sujeto amando. Para Lipovetsky, esa forma de ser aparece reproducida en las representaciones literarias, sobre todo de las heroínas románticas.

Para Molina el amor también se constituye en el centro fundamental de la vida, hasta el punto de darlo todo, incluso la vida. De esta manera, Puig configura un personaje homosexual que responde a las marcas culturales del ser femenino. No hay una voluntad política por fisurar el modelo normativo del control del cuerpo femenino.

⁵³ También Molina –no la mujer bioanatómica, pero sí el sujeto femenino, construido como tal, sin las operaciones performativas del travesti– morirá en la calle, como La Manuela, como Macabea, atropellada por un Mercedes Benz; morirá también como Cobra o Estrella Rodríguez. La muerte de Molina responde a lo que Giorgi llama *sueños del exterminio* (2014). En la calle, los hombres, aunque no los policías sino los compañeros revolucionarios de Valentín, darán cuenta de ese sujeto anómalo. Hay en ese acto un signo del orden institucional, biopolítico, hetenormativo que termina con aquel sujeto que desde los márgenes del control del cuerpo, quiere ingresar al campo de la convivencia social. (Ver Anexo 3).

2.5 Macabea

(*La hora de la estrella*, Clarice Lispector)

*Se miró y pensó al pasar:
tan joven y ya tan oxidada*

La hora de la estrella,
Clarice Lispector

Aparecida en 1977, esta novela –la última que su autora vería a la luz– constituye un punto de inflexión, de quiebre, respecto de lo que entonces se publicaba en las letras latinoamericanas. Recordemos que en esos años Gabriel García Márquez publicaba *El otoño del patriarca* (1975), Carlos Fuentes *Terra Nostra* (1975), Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977), José Donoso *Casa de campo* (1978), entre muchas otras obras que, en ese entonces, se editaban en lengua española. Los escritores del llamado Boom cosechaban éxitos, eran aclamados por los lectores y por la crítica, como figuras del paraíso terrenal. En los márgenes de esa literatura algunos escritores hacían lo suyo. Algunos de culto como es el caso de Clarice Lispector, cuya obra, hoy todavía, resulta particularmente sugestiva, en tanto es una apuesta por configurar un universo literario que explora el tema del sujeto femenino y las formas en que la estética literaria da cuenta de ese sujeto a la vez que reflexionan sobre el hecho mismo de la creación.

Desde ese sentido me interesa esta novela, pues sus dos pilares de apoyo son: el sujeto femenino –cuerpo y materia literaria que se diseña ante los ojos del narrador– y el acto mismo del ejercicio escritural, con sus dispositivos internos de constitución. Ficción y metaficción (o metadiscurso). La historia que se desarrolla ante los ojos (quizás sea mejor decir que no se desarrolla, en términos de la cronología clásica, sino que es una historia que está, ahí) del narrador, y la forma en que el discurso literario da cuenta de esa historia. A partir de la tensión que se establece entre estos dos polos es posible encontrar algunas reflexiones, desde el nivel interpretativo, de lo que podría constituirse como una posición política en torno a la idea del cuerpo femenino, las imágenes institucionalizadas, los regímenes de control heteronormativo y los mecanismos de subversión a ese modelo que, por ello, podrían constituirse en prácticas de sexualidad disidente.

2.5.1 Derecho al grito

Partamos por establecer una coordenada inicial. Tenemos ante nuestros ojos a un protagonista, el escritor Rodrigo S. M., y a su personaje, la nordestina, Macabea.

Lo que escribo es más que una invención, es obligación mía hablar de esa muchacha, de entre millares de ellas. Es mi deber, aunque sea de arte menor revelar su vida.

Porque tiene *derecho al grito*.

Entonces *yo grito* (Lispector, 1977, 15, cursivas mías).

Desde el inicio de la narración, el escritor determina sus dos niveles de preocupación: por un lado, el personaje como tal, una muchacha que tiene “derecho al grito” y, por otro lado, la presencia del elemento metanarrativo, el acto mismo de la escritura. “Lo que escribo es más que una invención”, dice el narrador en primera persona. El narrador asume el derecho de su personaje a gritar, como si ese grito le diera sentido a la existencia anodina del personaje. “Como la nordestina, hay millares de muchachas diseminadas por las chabolas, sin cama ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa” (Lispector, 1977, 15). Una muchacha más, entre una población de trabajadoras explotadas, que representa el signo del anonimato.

El narrador homodiégetico, asume la acción que debe realizar –“yo grito”–, y focaliza la historia desde una perspectiva interna, asumiendo una correspondencia entre el mundo que enuncia y su participación dentro de él.

Macabea es “una sencilla muchacha nordestina, pobre y no muy inteligente, (que) se convierte en el sujeto de la narración escrita por un sofisticado escritor” (Franco, 1996, 106). Desde él, Macabea aparece lentamente, primero como un signo, un enunciado y luego como cuerpo. Pero, ¿qué clase de cuerpo? El cuerpo del vacío: un esqueleto apenas anclado a la vida, sin conciencia del yo, adicta a los perros calientes y, al mismo tiempo, atrapado –ese cuerpo, ella– por su creador, su narrador. “Macabea no puede producir relato porque le falta todo; en consecuencia en la novela no sucede nada, el único hecho relevante es la muerte de la protagonista” (Pampín, 2009, 143).

A partir de este diseño, el personaje Macabea trastoca las imágenes de mujer, consagradas en el imaginario masculino. No hay sensualización de ese cuerpo a través

del acto de ser mirada. Tampoco Macabea responde a ningún proceso de emancipación. Su vida está anclada en el anonimato, así como en una vida anodina.

En este sentido, la novela se desarrolla a partir de la exposición de las escenas de una mínima vida cotidiana. Mínima como las de las otras millares de chicas nordestinas. Pero hay un elemento que la particulariza, el escritor que la convierte en objeto. En la vida de Macabea, a pesar de esa aparente quietud de una morosa vida cotidiana, late un drama que estallará hacia el final de la novela. Como dice Hélene Cixous: “Los textos de Clarice Lispector cuentan historias de destellos, son ‘hechos’, como ella dice, momentos, horas de vida que presentan un juego de dramas brutales” (1995, 181).

El escritor y su personaje conviven en un espacio de encuentro: “Veo a la nordestina mirándose en el espejo y –un toque de tambor– en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda. Hasta ese extremo nos intercambiamos. No hay duda de que ella es una persona física” (Lispector, 1977, 23).

Para Lispector es importante ubicar la tensión que existe entre el escritor y su personaje, “una persona física” que aparece en el espejo al mismo tiempo que el escritor contempla su rostro. Esta relación potencia el signo de la escritura como hecho en sí mismo, al tiempo que diseña el nacimiento de Macabea. El narrador homodiégetico asume la narración de la historia, como si desde dentro suyo el personaje estuviese germinando.

La vida de Macabea, esa breve vida que se desvanece en el devenir, es eso: un destello, un resplandor mínimo entre las tinieblas. Cito nuevamente a Cixous: “Esa persona ínfima y casi imponderable se llamará Macabea: el libro de Macabea es sumamente delgado, parece una libretita. Es uno de los libros más grandes del mundo” (1995, 162).

2.5.2 Ficción y metaficción

La doble columna sobre la que se cimenta esta novela: ficción y metaficción, y entre ellas, a partir de ellas, una reflexión, a contrapunto del modelo patriarcal, sobre el cuerpo femenino y el devenir, la razón del ser del sujeto. “De una cosa estoy seguro; este relato tratará de algo delicado: la creación de una persona íntegra, que sin duda está tan viva como yo” (Lispector, 1977, 20).

La novela misma se construye a partir de esa conciencia metaficcional. Para el escritor tan importante es el develamiento del mundo de Macabea como la reflexión

sobre el hecho de la creación como tal. “... para hablar de la muchacha tengo que dejar de afeitarme varios días y adquirir ojeras oscuras... he de vestirme con ropa vieja y rota. Todo eso para estar en el mismo plano de la noestina” (Lispector, 1977, 21).

El escritor y el personaje deben convivir en un mismo plano, es decir, en un espacio en el que se cruce la vida y la ficción. En el escritor se evidencia una necesidad de transmutación, a fin de incorporar elementos de la vida de su personaje. Solo se puede escribir sobre lo que se conoce, parece decir el escritor, y para ello hay que crear algunas condiciones, en el plano de su vida, que legitimen la creación.

En términos de la ficción nos encontramos con una historia aparentemente banal: la vida plana de una secretaria, en medio del día a día de la ciudad de Río de Janeiro, con sus compañeras de habitación –apenas siluetas evanescentes–: Gloria, su colega de trabajo, Olímpico de Jesús, el breve amor –otro destello, nada más– y Madame Carlota, la adivina. Cada día, como cada hora, ella, Macabea, es el vacío, el cuerpo que transita por esa vida, porque debe hacerlo, casi desprovisto de conciencia del yo. Solo tiene al escritor: “No tenía esa cosa delicada que se llama encanto. Sólo yo la veo encantadora. Sólo yo, su autor, la amo” (Lispector, 1977, 227). La conciencia es un atributo que solo tiene el autor. Solo él tiene la posibilidad de amarla. Sin embargo, luego aparece en la vida de Macabea Olímpico y con él la ilusión del amor. Como todo en la vida de la nordestina, esa ilusión también se desvanecerá. Desempleada, será atropellada por un enorme Mercedes Benz amarillo. Luego el vacío.

Y, sin embargo, en esa levedad que es la vida de Macabea –personaje construido a cada paso, siempre desde el dominio del narrador homodiegético, que, a veces, fisura el marco narrativo cuando se desplaza hacia una narración extradiegética, omnisciente (“visión por detrás”, pero también “junto” a, “con” en la tipología que establece J. Pouillon,)– encuentro una reflexión compleja sobre el tema de la identidad humana, las formas de la subjetividad y la asunción de la conciencia; así como del cuerpo desprovisto de la sensualidad atribuida a la mujer, las *redondeces* de las que habla Lucía Guerra (2008), a la mujer en tanto representación, en tanto personaje. Macabea no es vista, está desvirtuada de ese estado de contemplación atribuido al sujeto femenino (Sanyal, 2012).

En cuanto a la muchacha, ella vive en un limbo impersonal, sin alcanzar lo peor ni lo mejor. Ella vive, tan sólo, aspirando y espirando, aspirando y espirando. A decir verdad, ¿para qué más? Su vivir es ralo. Sí, ¿Pero por qué me siento culpable? Y procuro

aliviarme del peso de haber hecho nada concreto en beneficio de la muchacha (Lispector, 1977, 24, cursivas mías).

Como vemos el narrador extradiegético describe la vida de la muchacha “en un limbo impersonal”, peor luego fisura ese marco narrativo al ingresar en un terreno homodiegético cuando se pregunta “¿Por qué me siento culpable?” De esa manera, la narración se subjetiva desde la mirada del narrador, como si él siempre fuese consciente del acto de la creación que ante sus ojos emerge.

Macabea es cuerpo biológico, cuya única misión en la vida parecería ser vivir, en tanto inmanencia. La respiración permite que ese cuerpo viva, sin otro propósito que aquel que propicia el mecanismo biológico. Esta descripción del escritor se problematiza cuando él mismo se cuestiona, se culpabiliza. Este elemento desplaza el texto del plano ficcional escritor –en tanto sujeto enunciativo del universo de Macabea– al metafictional, en el cual se plantea la responsabilidad sobre el personaje que construye.

2.5.3 La marca sexual

Como hemos visto en los anteriores capítulos, la construcción de un personaje, en algunos casos, obedece a “marcos de referencia” (Bal, 1995) más o menos estables, así como a una serie de elementos que, en términos de la convención social, aparecen regularmente en la novela: un personaje es una unidad semántica compuesta a partir de los mecanismos de la puesta en escena del discurso literario. También es posible comprender las acciones de un personaje en torno al acto de la enunciación, así como al sujeto cognitivo y al sujeto enunciativo, como postula Beltrán Almería.

Aunque más o menos estables, esas estructuras pueden estallar cuando una novela, como la que ahora analizamos, experimenta con otras formas de constitución: “la fragmentación, la confusión de planos, la interlocución y la auto-locución, la búsqueda del silencio...” (Osorio, 2013, 30). Estas particularidades hacen que el texto de Lispector, y en particular el diseño del personaje, una lectura compleja que indaga sobre la constitución sujeto femenino y, al mismo, tiempo cómo ese sujeto se representa a través de una construcción ficcional que es el personaje. Un personaje cuya vida resulta, en principio, solamente el vacío. “La mecanógrafa vivía una especie de nimbo

aturdido, entre el cielo y el infierno. Nunca había pensado ‘yo soy yo’” (Lispector, 1989, 36).

Una vida en la que el personaje femenino carece de una conciencia del yo, de su subjetividad y, por ello mismo, de consistencia identitaria.

Macabea, sin que su naturaleza sexual esté en cuestionamiento –todo lo contrario, el narrador sentencia la validez de su cuerpo, en tanto identidad, solamente a través de la biologización de su ser: “... su sexo era la marca vehemente de su existencia” (Lispector, 67)– impulsa a repensar el sentido del sujeto.

Para el escritor, la *existencia* de su personaje está determinada por la *marca* sexual. En los pasajes citados anteriormente el personaje es mirado por ese autor desde la ambigüedad de una existencia anónima, invisible, “un limbo impersonal”, como califica. Sin embargo, la marca sexual ratifica su existencia. Macabea adquiere un centro del ser a partir de la biologización de su cuerpo. De esta manera, la novela se distancia de otras formas de determinismo cultural que representan a los personajes femeninos a partir de la sensualización del cuerpo. La referencia al sexo como “marca vehemente de su existencia”, desensualiza el cuerpo de Macabea, dado que no es descrito recurriendo a imágenes de exuberancia.

Quizás Macabea –triste figura de la singularidad del vacío– en la banalidad de una vida miserable, apenas anclada a la cotidianidad por las leyes de la oferta laboral, sea la que permite evidenciar de manera más nítida esta relación significativa entre narrador y personaje, así como repensar el conflicto entre la visión y la voz, que planteaba Genette, o entre ¿quién ve y quién habla?

Si bien estas preguntas bien pudiesen remitir a la relación entre el sujeto enunciativo y el sujeto cognitivo, también es posible, desplazando al límite el marco narratológico, plantearse la interrogante en torno al “tono” con el cual se constituye el enunciado: “el tono puede ser concebido, al menos en parte, como una función de la relación entre las estructuras profunda y superficial de un acto ilocutorio” (Lanser, 1996, 278). De tal suerte que, en la estructura superficial del enunciado narrativo, se evidencia la correlación entre el que “ve” –el escritor Rodrigo que ve a Macabea– y quién habla –el propio Rodrigo.

El narrador (un escritor que, al mismo tiempo, describe al personaje y despliega juegos de reflexión homodiegética sobre el acto mismo de escribir), luego de que Macabea ha salido de una consulta con la adivina Madame Carlota, dice: “Sólo entonces advirtió que su vida era una miseria. Tuvo ganas de llorar al ver el lado

opuesto, ella que, como he dicho, hasta ese momento se había considerado feliz” (Lispector, 1977, 72).

En ese juego de desdoblamiento (el narrador pasa de ser homodiegético a heterodiegético), Macabea adquiere conciencia de su Yo, a través del Otro. Breve conciencia de la subjetividad, de la vida, pero solamente cuando la novela –la vida ficticia en la evanescencia del texto– está por terminar. Al darse cuenta que “su vida era una miseria”, potencia la conciencia sobre sí misma y puede dudar sobre sus sentimientos. Por ello, la felicidad, en tanto estado personal, también se cuestiona.

El quiebre de la condición de sujeto que el personaje ha mantenido a lo largo de la novela, finalmente, se incorpora, se vuelve cuerpo en sí mismo: “Advirtió que su vida era una miseria”, anota el narrador. Advertir supone quitarse una venda de los ojos, como si antes de ese momento no tuviese una imagen sobre su propia vida. Una vida de miseria, entonces, se constituye en una sentencia irrevocable. El mundo de Macabea se desarma ante sus propios ojos. De ahí solo resta la muerte. Y así sucede: Macabea sale del consultorio de la adivina, y en la calle es embestida por el Mercedes Benz.

Ahora bien, conocedores ya del fátum de Macabea, regresemos al texto mismo para reflexionar sobre los elementos que hemos enunciado.

El cuerpo de Macabea, la sexualidad disidente que opera como discurso contra hegemónico, empieza a configurarse a partir de la descripción que hace el narrador:

Ocultaba las manchas con una capa espesa de polvo blanco y, si se veía medio revocada, era mejor que verse pardusca. Toda ella estaba un poco sucia, porque raro era que se lavase. De día llevaba falda y blusa y de noche dormía con la enagua. Una compañera de cuarto no sabía cómo advertirle que olía a mugre (Lispector, 1977, 27).

La construcción del personaje, como se evidencia en esta cita, opera en contra de las marcas culturales que designan al cuerpo femenino a partir de modelos idealizados. Macabea nada tiene de esas *redondeces* del cuerpo que lo sensualizan y lo convierten en objeto de deseo. Por el contrario, en Lispector se problematiza esa mirada patriarcal, al punto de desensualizar el cuerpo femenino. Macabea prefiere maquillarse excesivamente a fin de ocultar las manchas, aunque esto la ridiculice. Tampoco se baña y se viste siempre con exceso de ropa.

El cuerpo de esta manera está sometido a un mecanismo de desensualización que impide que el ojo deseante, en el modelo patriarcal, despliegue su mirada en torno al cuerpo femenino como cuerpo a ser visto (Sanyal, 2012).

El escritor, desde el un nivel intradieético, describe a su personaje sin aparentes mediaciones emocionales, de tal suerte que el texto se constituye como un espacio en donde los enunciados son como disparos. “Bien, es verdad que tampoco yo tengo piedad de mi personaje principal, la nordestina: es un relato que quiero frío” (Lispector, 1977, 15).

A Lispector le interesa crear un texto que se escribe ante los ojos del lector, a partir de la presencia de un discurso metanarrativo: “... una superconciencia discursiva-autorial” (Kulawik, 2009, 70). Para ello, juega con narradores homodieéticos y heterodieéticos que fisuran los marcos narrativos que transitan de la diégesis a la meta o extradiégesis, así como a través de la implementación del recurso de la metaficción como he venido implementando en este capítulo, es decir, a enunciado que reflexiona del propio acto de la enunciación, es decir, cuando el narrador asume su acto narrativo, así como reflexiona sobre la consistencia del personaje que él mismo está creando. La metaficción se constituye como una narrativa autorreferencial que da cuenta de sí misma.

De esta manera ficción y metaficción se entrelazan. A partir de esa tensión, la novela avanza. Los eventos de la vida de Macabea están siempre configurados a partir de la mirada del escritor que, al mismo tiempo, apunta sus reflexiones en torno al acto mismo de la escritura.

Si existe metamorfosis en *La hora de la estrella*, la encontramos en el proceso de reconocimiento del otro insospechado. Proceso que se manifiesta en una confianza de ‘autor’ (de verdad Clarice Lispector) cuando, en el colmo de la inscripción de la virtualidad del otro, él (ella) dice: ‘Cuando pienso que hubiera podido nacer siendo ella’, (Cixous, 1995, 194).

Me interesa mucho esta idea expuesta por Cixous pues concuerdo en que una de las singularidades más potentes de esta novela yace en el entretejido textual que combina ficción con metaficción a través de una estructura porosa: un texto que pasa, que transita, hacia el otro. El narrador existe en la medida en que ha decidido contar la vida de Macabea: “Es mi deber, aunque sea de arte menor, revelar su vida. / Porque

tiene derecho al grito. / Entonces yo grito” (Lispector, 1977, 13). El *grito* de Macabea, el anuncio de un grito que todavía no es, solo tiene sentido en la medida en que ese narrador dará cuenta de aquel grito. La existencia de ese hecho permite, permitirá que el narrador exista, dado que su misión solo se completa cuando Macabea empiece a existir. La historia, en tanto ficción, se entrelaza con las referencias metaficcionales, en la medida en que ese narrador se hace a así mismo, solo y exclusivamente, mientras hace/escribe a Macabea.

Para este tránsito el narrador la ubica como un personaje cualquiera: “Como la noestina, hay millares de muchachas diseminadas en chabolas...” (Lispector, 1977, 15). Macabea no es singular frente a la multitud, sin embargo, esa condición universal la vuelve singular, precisamente, en la medida en que hay un narrador que escribirá su vida. De esta manera, la negación de una identidad única termina por convertirse en lo contrario: Macabea no es una más de las “millares de muchachas”, pues existe, ahora, en la mente y en la proyección de esa mente del narrador que la vuelve escritura.

El narrador existe, como vemos, solo en concordancia con el personaje que está por existir, en tanto enunciado verbal, pues de hecho ya existe en el plano de la imagen preliminar al acto mismo de la escritura: “De una cosa estoy seguro; este relato tratará de algo delicado: la creación de una persona íntegra, que sin duda está tan viva como yo” (Lispector, 1977, 20).

No es menos revelador el hecho de que el personaje no aparezca enunciado como tal, sino como una “persona”, que existe realmente antes de su representación. La vida, está detrás, pugnando por salir a través del discurso literario.

En este sentido, la novela de Lispector resulta singularmente importante en el panorama de la novela latinoamericana pues, como hemos visto, configura un personaje que estalla las marcas heteronormativas y patriarcales de control del cuerpo femenino. Macabea no es cuerpo para ser visto, ni objeto de deseo del Absoluto masculino. Sin embargo, al mismo tiempo, se constituye como sujeto de creación del escritor. Es su narrador el que la necesita para poder potenciar la escritura. La mirada de este narrador, al tiempo que la diseña, supone también una singularidad en la novela contemporánea. Así, cuerpo femenino y narrador, se articulan a partir de esta conexión.

La certeza del narrador sobre lo que contará, además, permite reafirmar la idea de que su existencia solo tiene sentido a partir de la creación misma de ese personaje, de una persona que está “tan viva como yo”, es decir, en el estado anterior a la materia verbal, que solo necesita de esa maquinaria lingüística para evidenciar su existencia.

Termina el capítulo inicial con una frase que se podría llamar enigmática: “La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y mi materialización final en objeto” (Lispector, 1977, 21).⁵⁴

Sujeto y objeto de sí mismo, el narrador parecería resistirse a contar la vida de Macabea, jugando de esta manera con el sentido de la propia escritura y, además, desarticulando, a través de la parodia, con las estructuras formales de la novela clásica de corte sentimental en las que el narrador, usualmente, presenta al personaje y lo lleva de la mano por un sendero más o menos predecible.

Son muchas las referencias a lo largo del texto que dan cuenta de esa tensión entre el narrador y su personaje. Anotaré solamente unas cuantas más para que la idea inicial –la metaficción como uno de los pilares de la novela– sea todavía más clara. En particular me interesan una cita ya incluida páginas atrás:

Veo a la noestina mirándose en el espejo y –un toque de tambor– en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda. Hasta ese extremo nos intercambiamos. No hay duda de que ella es una persona física. Y adelanto un hecho: se trata de una chica que nunca se miró desnuda porque tenía vergüenza. (Lispector, 1977, 23)

Hay varios elementos que despiertan el deseo interpretativo del lector. El primero es el uso de una imagen frecuentemente vinculada al mundo de lo femenino: la mujer y el espejo. ¿Qué es lo que hace una mujer frente al espejo? Esta pregunta que podría resultar retórica tendría que llevarnos a ingresar en el mundo de las representaciones, el sujeto, el doble especular. Me interesa, más que lo anotado, recordar que en el

⁵⁴ Como si al fin el narrador que buscara Sarduy pudiese transfigurarse al mismo tiempo que sus personajes. En *Cobra*, Sarduy crea un universo travestido a partir del juego de los enunciados verbales –la textura neobarroca y la construcción de los personajes, tanto en el vestuario, como en el habla, y las transformaciones quirúrgicas–, pero no logra, ¿no quiere?, que ese narrador se defina a así mismo a partir del anuncio de su transfiguración. En el caso de Lispector, su narrador sí anuncia que será necesaria la transfiguración, en la medida en que dará cuenta de la vida de una mujer, Macabea, que, por ello mismo, requiere de un signo escritural distinto al de una voz masculina. Pero también podría ser que el anuncio de esa transfiguración sea la evidencia de lo que señalamos anteriormente: es Lispector la que está mostrando su juego de transmutación al llevar la historia a la boca de un agente masculino. Similar al caso de Sarduy, en la novela de Donoso, *El lugar sin límites*, el narrador se travieste a partir del uso de varios narradores interconectados entre sí en un mismo texto, pero no anuncia esa postura –como el narrador/Lispector– de lo que resulta que su posición es, sobre todo, de carácter estético, compositivo, y no como en el caso de *La hora de la estrella*, donde, a mi modo de ver, el anuncio del narrador sobre su transfiguración le otorga a la novela una carga política, carga que, además, está reforzada por el hecho de que esta novela, a diferencia de otros textos de la propia autora, aborda una reflexión sobre la condición social del Brasil y de las mujeres anónimas.

imaginario heteronormativo la mujer –así como “la mujer junto a la ventana”, siempre a la espera– está asociada con la idea de su reflejo. El espejo, en tanto artilugio o fetiche, permite la reafirmación del sujeto –en el juego de la sensualidad y el maquillaje– y de sus estrategias del cuerpo deseado.

Para Macabea el espejo no permite el encuentro con su doble proyectado, sino el encuentro con la imagen del mismo narrador: un hombre barbudo y cansado. Mediante el espejo se da el intercambio de identidad –una quiebre del marco narrativo a través de la metalepsis–, la superposición, el travestimiento⁵⁵. De esta manera el narrador y el personaje se vuelven un solo cuerpo, doble y único. Fuera del espejo, antes del enunciado, ella, Macabea; dentro del espejo, en tanto reflejo, en el siguiente enunciado, Rodrigo, el escritor/narrador.

Más adelante hay una escena en la que el espejo también es fundamental:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscuro no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya tan oxidada (Lispector, 1977, 26).

Más que los detalles del lavabo, o de los pelos, incluso más que el espejo “opaco y oscuro”, resulta perturbadora la constatación de que, tanto para Macabea como para el narrador, focalizada su reflexión desde la mirada de Macabea, ahí, en la superficie del espejo, no es posible encontrar nada. Es un segundo –un destello, como diría Cixous (1995)– una “ilusión óptica” y, finalmente, Macabea aparece en el reflejo.

La escena, que tiene un muy particular tinte gótico –una especie de “fallida” presencia fantasmal– permite plantear una reflexión sobre la relación del narrador con su personaje, pero también, una reflexión sobre el tema del cuerpo. A Macabea le parece que el espejo “opaco y oscuro”, no refleja ninguna imagen. En la superficie no se

⁵⁵ El espejo ya no es ese que permite el reflejo de la Manuela, mientras se maquilla para reafirmarse en su condición travesti; tampoco el espejo de Cobra, minutos antes de saltar al escenario de las muñecas, sino un espejo doble, superficie final donde el personaje, Macabea, y el escritor/narrador, Rodrigo, son uno mismo. El travestimiento no requiere de las capas de rímel, base ni labial; el travestimiento está en el acto mismo de la construcción del enunciado verbal, en las palabras que dice el narrador. (Ver Anexo 2).

encuentra ella misma y duda sobre su propia existencia. Luego el narrador dice que ha sido solo “ilusión óptica” y Macabea mira su cara.

A ese elemento de breve inconsistencia corporal denomino “fallida” presencia fantasmal. Es como si el cuerpo de Macabea, dada la opacidad del espejo, se difuminase o dejase de ser. En ese segundo, el personaje duda de su existencia, como si ésta tuviese que legitimarse a partir de su encuentro en el espejo. De esta manera, el narrador plantea la debilidad o la levedad del cuerpo humano, en tanto signo identitario.

Alrededor de la escritura he tratado de evidenciar la relación entre el narrador y el personaje. En la novela, esta tensión se expresa a través de las referencias que el narrador hace en torno de su personaje: “¿Antes de nacer era ella una idea? (Lispector, 1977, 28). En la pregunta, el narrador parece referirse al estado preliminar de la escritura, cuando el material verbal se halla en el plano de las ideas. Al enunciar de esta manera, la escritura se desplaza del acto de escribir a la conciencia metaliteraria (o metaficción, en el sentido de que el escritor indaga autorreferencialmente sobre la condición del acto narrativo) donde el narrador indaga sobre la condición misma de la narración, pero lo hace al tiempo que inquiere sobre la consistencia del personaje, una idea todavía, más que el cuerpo concretizado en la frase. Ricouer (1999) diría que la escritura precede al habla, pues ésta se da en el espacio de la oralidad preliminar, mientras que el texto se constituye en una forma de modelización del habla.

Para Lispector es fundamental establecer una aproximación entre el plano de la narración, donde se halla Macabea, y el plano de la conciencia metaliteraria-metaficcional, para reflexionar sobre el hecho de la escritura de ese mismo personaje: “Pero yo tengo plena conciencia de ella: a través de esa joven doy mi grito de horror a la vida” (Lispector, 1977, 33). El escritor, desde un nivel homodiegético, asume la narración y la creación del personaje como una forma de otorgarse el mismo una voz. Los dos son uno, tal como se evidencia en la superficie del espejo cuando el escritor y Macabea aparecen reflejados el uno sobre el otro.

2.5.4 Sujeto y escritura

Sobre el sujeto femenino veremos a continuación algunas citas que demuestran la preocupación de Lispector.

Como ya hemos señalado, en esta novela permanentemente se evidencian los dos niveles de preocupación estética. Por un lado, la reflexión en torno al acto de la escritura, y por otro, la constitución del sujeto femenino.

En la cita anterior (“Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscuro no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física”?) se constata el problema de este sujeto sin desprenderse de la relación con el narrador. ¿Por qué, en ese segundo de fantasmal duda, Macabea parece no encontrar nada en el espejo, nada más que el vacío, la negación del cuerpo y, con ello, la negación de la subjetividad? ¿Cómo podría ser posible que se “esfume su existencia física”?

Este fragmento de la novela plantea las dudas sobre la conciencia humana, la mirada y el cuerpo que se integra a ella. También la idea de que un cuerpo, el cuerpo de Macabea, solo es una idea, un signo vaporoso, un no-cuerpo y que el espejo, por ello mismo, no tendría por qué reflejarlo, a no ser que ella, luego de terminar ese encanto al que el narrador llama “ilusión óptica”, regresara a la vida material, concreta, es decir, al mundo de las constataciones. Entonces sí “entrevió la cara deformada por el espejo ordinario...”. Casi un monstruo, que deviene del vacío inicial, de un no-cuerpo, a la deformación⁵⁶.

Luego Macabea, otra vez en un destello, un fragmento mínimo de tiempo, “al pasar”, se mira en el espejo y establece la sentencia definitiva: “tan joven y ya tan oxidada”. Ella, que es siempre su narrador, ella focalizada a través de la mirada de aquel, luego del vacío y la deformación solo puede definirse a partir de la imagen doble: joven y oxidada, como si Macabea viviese una prematura vejez en un cuerpo todavía joven.

Hay en Macabea un tiempo pasado, inscrito en su cuerpo, expuesto. Se trata de un tiempo histórico, que parecería remitir a la historia misma de la mujer marginal nordestina del Brasil. No es solo ella, sino esas millares de mujeres del pasado que la habitan y que evidencian su antigua condición a través de la oxidación. En la mirada del narrador parecería encerrarse el drama del mundo moderno, el drama de la mujer y de la

⁵⁶ Lo monstruoso como Estrella Rodríguez, pero no adscrito a la animalidad que le otorga Códac, sino, en el caso de Macabea, a una deformación que resulta del vacío, de la inexistencia, y que termina por convertirla en la estela de un payaso. El payaso, la nariz de payaso, es también un artilugio que forma parte del vestuario hiperbólico de su figura.

constitución de sí en tanto sujeto histórico. Pero también, el tema del cuerpo, un cuerpo vacío, apenas referencial en tanto deformación y, finalmente, expuesto a la corrosión del tiempo.

Pasemos a otro punto sugestivo de la construcción del cuerpo. Aunque hemos visto como Macabea aparece despojada de subjetividad, en esos segundos de duda existencial frente al espejo, más adelante, el narrador explora una zona de alta sensorialidad, a partir de un juego de aparente ingenuidad respecto de ese propio cuerpo:

Ella sabía lo que era el deseo, aunque no supiese que lo sabía. Era así: estaba hambrienta pero no de comida, era un gusto algo doloroso que subía desde el bajo vientre y le alborotaba los pezones y los brazos vacíos de abrazos. Se volvía dramática y le dolía vivir. Entonces se ponía un poco nerviosa, y Gloria le daba agua con azúcar (Lispector, 44)

Aunque sin conciencia Macabea siente deseo. Es una especie de fuerza primigenia, no intelectualizada, no racionalizada que opera desde un impulso natural, análogo a la necesidad biológica de la alimentación y que se expresa físicamente a partir del dolor.⁵⁷ Esa fuerza física opera en el fuero interno de Macabea.

Esta idea ingenua de su cuerpo, infantilizada a partir de la biologización del deseo como si fuese una necesidad de comida, un hambre del “bajo vientre”, contribuye a configurar al personaje a partir de la negación de los signos normativos de ese mismo cuerpo. El deseo no se convierte en un arma de seducción, sino en una pulsión natural que produce dolor.

Macabea deconstruye esa imagen de mujer como cuerpo de deseo y seducción: “Nadie la miraba en la calle, era café frío” (Lispector, 1977, 27). Nadie la mira porque, en ausencia de los convencionales signos femeninos, en tanto marca del ser, Macabea no es sujeto femenino para ser deseado. El narrador ratifica esa condición: “Sólo yo, su autor, la amo” (Lispector, 1977, 27).

⁵⁷ Este dolor, este deseo desprovisto de un elemento de racionalidad, la emparenta con Estrella Rodríguez, cuando el narrador le atribuye características de animalidad, una especie de fuerza natural con la que la cantante de boleros se entrega al mundo de la música. En las dos, la fuerza del cuerpo yace como un animal, aunque las expresiones sean distintas: en Estrella ese deseo se encamina hacia el arte, en Macabea se somatiza en dolor físico: “un gusto algo doloroso que subía desde el bajo vientre”, anota el narrador. En Estrella el cuerpo es sudor, olor, naturaleza exacerbada, en Macabea es contención. (Ver Anexo 6).

El autor no puede hacer nada por Macabea, más que escribir su vida: su nacimiento como una niña “raqútica” en el *sertão*, el maltrato físico por parte de su tía, la muerte temprana de sus padres. A través de estas referencias a su infancia, el personaje adquiere una dimensión social, una suerte de testimonio de la pobreza de esa zona del Brasil. “De modo que la niña se dijo que sólo le quedaba criar pulgas, ya que no merecía el amor de un perro” (Lispector, 1977, 29).

Pero tiene el amor de su narrador. Es él quien asume la posibilidad de amar a Macabea. Si no tiene al amor de un perro, puede recibir el que le profesa el narrador. Entre el narrador y Macabea existe una relación de interdependencia que se evidencia en las constantes referencias que hace el narrador sobre su propio personaje. Para el narrador, Macabea constituye una fuente permanente de cuestionamiento sobre la vida, sobre la existencia.

Incluso la pregunta “¿Quién soy yo?” (Lispector, 1977, 32) que se hace Macabea, resulta una forma irónica de plantear el tema de la existencia humana. Esta pregunta sobre la condición del ser ha sido largamente abordada en la tradición del pensamiento filosófico y, por ello, parecería poco cercana a las dudas que podría tener una mujer anónima, casi inconsciente como Macabea. De ser así, podríamos retomar la relación conflictiva entre quién ve y quién habla. No obstante, recordamos que la historia de Macabea está focalizada desde un narrador homodiegético, el escritor. Es el quien actúa tanto como sujeto enunciativo como en cuanto sujeto cognitivo.

Quizás ese ¿qué hago para sobrevivir?, podría pensarse como una pregunta consustancial a la vida del personaje, más próxima al tema de la sobrevivencia diaria. Macabea, a pesar de sus limitaciones, en tanto parodia de un personaje reflexivo, bien podría indagar sobre su identidad. La duda, si aceptamos esta premisa, no responde a un cuestionamiento ontológico sobre su propia condición, sino a la versión irónica, parodiada de un personaje que se pregunta sobre esa misma identidad. Esta duda, como todo en la novela, es la pregunta que se hace el narrador como si atribuyera ese cuestionamiento a su personaje: “¿Era una santa? Al parecer. No sabía que meditaba porque no sabía lo que quería decir esa palabra” (Lispector, 1977, 37).

Pero también cabe la posibilidad de que, en efecto, sin parodia de por medio, Macabea se plantee preguntas existenciales. En tal caso, creo que tampoco sería la propia Macabea la que estuviese formulando esa duda pues, como hemos visto, ella opera siempre desde la perspectiva de un narrador que la crea. “La mecanógrafa vivía en una especie de limbo aturdido, entre el cielo y el infierno. Nunca había pensado ‘yo

soy yo” (Lispector, 1977, 36). Es Rodrigo, el escritor/narrador el que atribuye la pregunta, la duda, le negación de su conciencia.⁵⁸

Sin embargo, resulta curioso que también el propio narrador esté sometido a los cuestionamientos: “No era más que una fina materia orgánica. Existía. Sólo eso. ¿Y yo? De mí sólo se sabe que respiro” (Lispector, 1977, 38).

Entre el escritor/narrador y el personaje, a veces, como en esta cita, existe una fusión como si los dos fuesen uno solo, apenas diferenciados por la designación verbal que hace el narrador y el ejercicio de la autoridad textual. Pero esa breve línea que los separa bien podría quebrarse cuando los dos –cuerpos dispares en la designación genérica– terminen siendo uno mismo. Cabría pensar en la idea que plantea Genette (1980) sobre el conflicto entre *la visión y la voz* del personaje que, en este caso, parecen las mismas entre el narrador y el personaje, como si ese narrador, a pesar de la focalización, mirase el mundo, pero no con los ojos del personaje sino con los suyos propios.

Este recurso, desde la focalización de un narrador homodiegético, está configurado a partir de la implementación del estilo indirecto (el discurso narrativizado, en palabras de Genette) que permite al narrador atribuirse la creación del personaje. No obstante, de esta característica narratológica, también la relación entre narrador-personaje permite reflexionar sobre la condición misma de la condición humana, la subjetividad de Macabea, y la metaficción, en tanto discursos enunciativo y autorreferencial.

⁵⁸ Esta relación entre narrador y personaje plantea el problema de la autoridad del narrador que, entre otras cosas, puede suponer el conflicto entre lo que Genette (1980) llama la visión y la voz del personaje. También conlleva ahondar el conflicto entre la independencia del personaje y la propia autoridad del narrador. Macabea como Estrella Rodríguez están supeditadas al ejercicio de control que ejerce el narrador. Sus testimonios, por ende, no gozan de prestigio autoral y, por lo tanto, deben leerse bajo cautela. Sus voces resultan refractadas por la presencia de ese narrador. En la novela de Cabrera Infante, Códac rememora la vida de Estrella Rodríguez desde la noche en que la conoce en un cabaret de La Habana, hasta cuando muere en México. En medio de la narración cuenta como la cantante de boleros se entregaba al arte y, siempre desde su recuerdo, refiere su voz. No obstante, esta voz, está siempre recreada a partir de la mirada del narrador, por lo tanto se constituye como una versión dudosa. En el caso de la novela de Clarice Lispector, la voz de Macabea es siempre, tal como se evidencia en las citas, la propia voz del escritor-narrador, en estilo indirecto libre. Las preguntas sobre la existencia dan cuenta de las dudas que tiene el propio escritor-narrador más que aquellas que pudiese tener la secretaria. De hecho, a diferencia de Estrella Rodríguez quien se expresa (desde la memoria de Códac) a través del habla coloquial habanera, las preguntas, dudas y constataciones de Macabea están registradas con el mismo tono que mantiene el escritor-narrador a lo largo de la novela. Por lo tanto, parece no haber cabida para ninguna duda que cuestione la autoridad absoluta del escritor-narrador sobre su personaje.

Hay un elemento en la historia de la novela, una escena, que quiebra un poco el ritmo del texto, es decir, la relación permanente entre ficción y meta ficción. Este elemento es el apareamiento del amor. Olímpico de Jesús, un obrero metalúrgico con aspiraciones políticas, perturba las aguas mansas del relato. Su irrupción, por ende, resulta intensamente relevadora en términos de las pequeñas variantes del mundo interior de Macabea y que, por si fuera poco, dará lugar a que se forme un triángulo amoroso, al que se sumará la compañera de trabajo, Gloria.

Los diálogos que sostienen Macabea y Olímpico, también desde el humor, están cargados de un peso insólito, que recuerda a los textos del teatro del absurdo, como los que se ven en la poética de Ionesco:

Él: –Pues sí.

Ella: –¿Pues sí, qué?

Él: –¡Yo dije pues sí!

Ella: –¿Pero ‘pues sí’ qué?

Él: –Mejor cambiemos de conversación, porque tú no me entiendes.

Ella: –¿Entender qué?

Él: –¡Virgen santa! ¡Macabea, vamos a cambiar de tema ahora mismo! (Lispector, 1977, 46).

Este diálogo, como varios otros, no es solo interesante por la carga de humor, sino también porque da cuenta de cómo Macabea, en tanto sujeto, alcanza esa condición, precisamente, a partir del otro, Olímpico en este caso. Anota el narrador: “Nunca (Macabea) olvidaría que en el primer encuentro él (Olímpico) la había tratado de ‘señorita’, él la había convertido en alguien” (Lispector, 1977, 52) (Los paréntesis son míos). No obstante, la relación de Macabea con Olímpico, más allá de este reconocimiento como un “alguien”, se sostiene a partir de una especie de intangibilidad amorosa, como en el diálogo citado.

Macabea se constituye en “alguien” no a través de su propia mirada reflejada en el espejo sucio como miramos en otra escena. Tampoco porque su narrador escriba sobre ella, sino y solamente cuando otro –el otro que, además, encarna el amor: ideal temático de las novelitas románticas a las que parodia Lispector– la llama “señorita”. La marca femenina en torno al “amor aspirativo” (Lipovestky, 1999) se reafirma. Para Macabea,

el amor supone el reconocimiento en tanto sujeto y, por ello, la voluntad legítima de continuar en el terreno sentimental que le ofrece Olímpico.

Es la palabra de ese otro la que opera como agente constitutivo del sujeto. Es el otro el que reconoce y diferencia: “El tema del relato es el reconocimiento de la diferencia del otro, pero, constantemente, incitando al sujeto a la posibilidad de ser otro”, (Cixous, 1995, 195).

El narrador parte de la duda de Macabea: “... no sé muy bien quién soy yo...” (Lispector, 1977, 54) hacia un estado de certezas. La joven nordestina, antes inconsciente como un no-ser, ahora piensa en el futuro: “... pensaba en el día en que él quisiera formalizar. Y casarse” (Lispector, 1977, 57). El matrimonio, como confirmación de ese *amor aspirativo* (Lipovestky, 1999), despierta en Macabea la idea del futuro, es decir, de la posibilidad de la continuidad del tiempo, y con esto la posibilidad también de perpetuarse como signo vital.

El ideal femenino, acendrado en la mirada patriarcal, aparece como una aspiración para Macabea. La escena del matrimonio –una de las *imágenes de mujer*, como diría Richard, 1993– resulta el final deseado de una vida primaria. Sin embargo, el fátum cuelga sobre Macabea y ese ideal de felicidad será solamente una breve ilusión sentimental. Esta ilusión está alimentada, también, porque la imagen de mujer se reafirma en el acto de comprar un lápiz labial. Macabea desea que sus labios finos “tuvieran ese aspecto bonito de los labios de Marilyn Monroe” (Lispector, 1977, 59). Macabea, en un estado de gracia, es “Feliz, feliz, feliz” (Lispector, 1977, 60).

La construcción de sí, en tanto sujeto, adquiere una dimensión integral a partir del reconocimiento del otro, Olímpico, y de la formulación del amor ideal. Para Macabea la monótona vida cotidiana adquiere una dimensión distinta que se proyecta al futuro. La felicidad, en ese sentido, funciona como un elemento del presente, en tanto emoción concreta, pero potenciado por la idea de ese futuro que consagra al amor a través de la institucionalidad matrimonial.

Antes de la escena final, la muerte de Macabea atropellada por un auto, es pertinente un regreso a la idea del cuerpo, una retrospectiva que nos permite volver a mirar al personaje a partir de ese signo.

El cuerpo de Macabea, desensualizado a partir de la ausencia de las imágenes femeninas, es un cuerpo deformado en el reflejo del espejo, un cuerpo atiborrado de perros calientes, un cuerpo que, por eso mismo, a contracorriente de las imágenes de

mujer que pueblan el imaginario literario, no resulta objeto de deseo, *femme fatale*, bruja o diosa, sino cuerpo disidente, cuerpo otra.

El narrador consigna: “Pienso en el sexo de Macabea, diminuto pero inesperadamente cubierto de fuertes y abundantes pelos negros; su sexo era la única marca vehemente de su existencia” (Lispector, 1977, 67).

Ese cuerpo es su sexo. Un sexo que exige pero que no conseguirá nada, nada más que la muerte, no el deseo satisfecho en el encuentro del amante. El placer no puede ser posible para un cuerpo que es, sobre todo, un no-ser, una vana existencia biológica, un cuerpo que no ha nacido para amar; solo la muerte es posible, ese juego del azar dispuesto en el error conjetural de Madame Carlota, una muerte encarnada en la máxima maquinaria de la modernidad: el auto, de lujo como debía ser, un auto que representa la lucha y el triunfo de una clase sobre otra, no en la economía de la vida capitalista, sino en las reglas del azar y la calle:

Estaba inerte en el borde del pavimento, tal vez descansando de las emociones, y vio entre las piedras del arroyo un capín flaco de un verde como el de la más tierna de las esperanzas humanas. Hoy, pensó ella, hoy es el primer día de mi vida: he nacido. (Lispector, 1977, 75)

La escena final, en tanto muerte del personaje⁵⁹, permite el nacimiento de ese mismo personaje. Un nacimiento en otro espacio. Las piedras del arroyo, el capín, se constituyen en elementos de un mundo rural, paralelo a la calle donde yace Macabea. Un mundo fantástico que difumina el mundo concreto del pavimento. La muerte para Macabea, inerte ya, supone la llegada a otro plano de la realidad.

El narrador desplaza el texto del ámbito material del mundo hacia el terreno fantástico, donde los signos de la naturaleza empiezan a borrar aquellos del mundo concreto. De esta manera, Macabea nunca muere, o su muerte no es más que un enunciado, pues desde su voz afirma el hecho de su nuevo nacimiento. La vida y la muerte establecen una línea de continuidad, de donde emerge nuevamente la vida.

⁵⁹ Aunque parecería un dato de crónica amarillista, vale la pena recordar que la biografía mítica de Clarice Lispector dice que ella, ya en el lecho de muerte debido a un cáncer de ovarios, dijo como últimas palabras: “se muere mi personaje”. En realidad no importa si es cierto, conjetura o ficción, sino el hecho de que, en efecto, para Lispector la vida era la suma, superposición y anclaje de la literatura con la propia literatura.

2.6 Caramelo

(*Resígnate a perder*, Javier Ponce)

*¿Acaso existía una duda
más radical y más real que la duda
que encarnaba Caramelo?*

Resígnate a perder,
Javier Ponce

La novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder* (1998), resulta de singular valor en la narrativa ecuatoriana contemporánea⁶⁰ por varias razones: la primera tiene que ver

⁶⁰ Dentro de esa literatura, se destacan aquellos trabajos que abordan las sexualidades disidentes, cuerpos otras. Pedro Artieda ha sido uno de los escritores y académicos que más ha reflexionado sobre esa zona de la estética y la política. En su ensayo “Entre la oscuridad, los laberintos urbanos y los aires nuevos. La narrativa gay y trans del Ecuador” (2012), hace un recorrido por varios cuentos y novelas que, desde su óptica, resultan importantes para comprender esta dinámica. Artieda subraya, como puntos de inflexión, textos como *Angelote, amor mío* (1982) de Javier Vásconez, en el que se plantea el tema de lo gay, aunque no de lo travesti como tal. En nuestra tradición el primer cuento que aborda lo “raro” es *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), de Pablo Palacio. Sin embargo, Vásconez, señala Artieda, actualiza el tema desplazando la marginalidad del personaje de Palacio hacia el escenario de la aristocracia decadente. Artieda hace un paralelismo con la obra de Huilo Ruales, de fines de la década de los noventa. Puntualiza sobre Hualca: “describe la metamorfosis de la urbe al caer la noche. Él habla de un ‘desdoblamiento. ciudad travesti. Kito gay’... (sic) Y es en este ‘Kio-drákula’ donde emergen sus personajes, ya no angelotes, subraya Artieda, de clase alta sino *trans*, marginales”, (Artieda, 2012, 61). Luego señala algunos apuntes sobre *Te describiré París* (1991) de Raúl Vallejo, *Historia de un intruso* (1976) de Marco Antonio Rodríguez, *Resígnate a perder* de Javier Ponce (1998), *Ni sombra de lo que eras* (1998) y *Salvo el calvario* (2005) de Lucrecia Maldonado, *Todas las noches son pardas* (2000) de Raúl Serrano, y termina con el cuento *La Niña Tulita* (2009) de Juan Carlos Cucalón. En un ensayo inédito, “Identidades en tránsito”, Artieda avanza en su reflexión e incluye textos como *Cristina envuelto por la noche* (1998) de Raúl Vallejo, y *Es viernes para siempre Marilyn* (1991) de Huilo Ruales. La lectura de Artieda, además de establecer las relaciones entre los textos y los espacios de enunciación, como lo hiciera en el primer ensayo, se desplaza hacia las relaciones intertextuales a partir de motivos comunes que aparecen en los relatos como el espejo, la identificación y la construcción de la subjetividad trans. El propio Artieda incursiona en la escritura de una novela trans, *Bajo el hábito* (2013), en la cual narra la historia de un sexagenario sacerdote franciscano que, bajo el hábito, contiene a Norma, el travesti que camina por las calles del centro histórico de Quito. El autor de esta tesis, también ha concebido novelas en las que aparecen algunos personajes trans: Carola, Carmina, Carmela, tres gordas travestis en *La estética de la gordura* (2003), Marilyn en *La noche japonesa* (2004), y María del Río (2016) en *La curiosa muerte de María del Río*. A esta lista incompleta de textos que abordan lo travesti, se suma la novela *El Pulso de la Nada* (1996) de Juan Manuel Rodríguez.

con el diseño de un drama sólido, que se asienta en una suerte de cartografía de la ciudad de Quito, narrado a partir de la superposición de diversos planos narrativos. Y la segunda, es la construcción de un personaje travesti, Caramelo, cuya presencia está tamizada a partir de la mirada focalizada de Santos Feijó. La voz de Santos –un viejo archivador y escritor– reconstruye su vida, en la que Caramelo ocupa un lugar preponderante.

Paralelamente, un narrador heterodiegético cuenta también la vida de Santos y su relación con una mujer, Nadja (referencia directa a la novela homónima de André Bretón, editada en 1928), y sus escarceos amorosos. La novela se desarrolla a partir de la tensión entre la voz de Santos –cuyos propios textos aparecen diferenciados a través de la letra cursiva, como narrador autodiegético– y el narrador heterodiegético que, desde la aparente distancia –“por detrás”, diría J. Pouillon (1993)–, observa la vida del propio Santos Feijó. Este narrador doble y único, se constituye a partir de la dualidad y la duda, como si Santos tuviese que resguardarse en otro, como si ese acto de travestimiento lingüístico ocultara, como en toda la novela, la ambigüedad y la culpa.

Para fines de esta investigación elijo reflexionar sobre la conformación de Caramelo, desde esta doble mirada –la de Santos y la del narrador heterodiegético– sin dejar de lado algunas referencias a Nadja y a la configuración del universo urbano. También estableceré algunas conexiones que se establecen con otros personajes travestis de la novela latinoamericana.

2.6.1 Tiempos y escritura

Partiré señalando que la novela cuenta, en tiempo superpuestos –presente evocativo y pasado referencial– la vida taciturna y repetitiva de Santos, una vida que transita entre su oficio laboral y sus paseos por la ciudad. En ese tránsito conocerá, en una excursión nocturna, a Caramelo, mientras, paralelamente, llega a su oficina la joven Nadja. La novela superpone estas dos formas del amor, al tiempo que muestra algunos signos de la vida urbana del Quito de los años noventa del siglo pasado. Al final se cumple la predicción: Santos perderá, por llamar de alguna manera, la batalla con las dos. Nadja optará por otro amor, mientras que Caramelo morirá en manos de un grupo de salvajes hombres alcoholizados.

Empiezo por la definición que hace Santos de sí mismo. Un narrador heterodiegético, da paso a que asuma la narración otro narrador, autodiegético. Miremos como opera esa relación en términos compositivos:

Busca una página en blanco. Recomienda la escritura: *Ocurrió hace cerca de nueve años... Me había convertido en el albacea testamentario de una ciudad casi inexistente. Todos los mediodías volvía al hotel, para la siesta. Pero ese mediodía, la inquieta sombra de un joven en el fondo de una cantina me detuvo en la vereda delante del hotel.* (Ponce, 1998, 13, cursiva en el original).

Con breves pinceladas el escritor da cuenta de la realidad representada que miran sus dos narradores: un mundo que muestra al escritor frente a la página en blanco, a través de la narración extradiegética, y el ejercicio escritural como tal, señalado a partir del uso de la tipografía en cursiva del narrador autodiegético. Un mundo reconstruido desde la escritura de Santos, que evidencia su profesión y su marginalidad. Es decir, la forma de marginalidad que supone vivir en un hotel, fuera de las prácticas modernas que suponen la casa propia, la familia –como se confirmará a lo largo de la novela–, y la curiosidad que le despierta un joven de cualidades singulares, Caramelo. Esa singularidad se reafirma cuando dice: “... *nunca antes encontré en el perfil de alguien, tanta ternura. Una ola de sensualidad me envolvió*” (Ponce, 1998, 13, cursiva en el original). Este encuentro impulsará al nacimiento de una emoción oculta, una “ambigüedad erótica sexual” (Artieda, 2012).

El narrador heterodiegético, omnisciente toma la posta para ubicar la escena como un acto de evocación que le despierta “una antigua aflicción” (Ponce, 14). Esta emoción oculta, ese sentimiento de tristeza, emerge frente a un objeto de deseo, que se acentúa en la sensualidad que lo envuelve. Santos continúa: “*Por las noches, sentí su llamado, como una invocación que surgiera del fondo de mí, desde lo más recóndito de mi infierno*” (Ponce, 1998, 14).

El tiempo ya no puede ser igual, parece decirnos Santos, como si ese momento, mientras miraba al joven, supusiese un punto de quiebre en la lógica de su tiempo. Empieza a buscar al joven, rondando el caserón donde lo viera por primera vez, en un estado permanente de ansiedad, hasta que lo ve salir de una casa y cruzar con una vieja maleta, llegar a una sastrería y depositar el contenido. El narrador apunta: “... un conjunto de prendas de vestir que reconoció que eran de mujer” (Ponce, 1998, 14).

Esta primera referencia a la condición de travesti resulta de singular importancia, dado que es un punto de inflexión. Santos, al descubrir las prendas de vestir, puede dar marcha atrás, y cerrar la historia, pero ya que toda su vida, ese “infierno” ha emergido como un monstruo, decide continuar con la observación. Dice el narrador: “Lo esperó parado en la acera... El muchacho, libre ya del peso de la maleta, ensayó nuevos pasos, sus movimientos delataban el modo cómo iba adaptando su cuerpo a una femenina fragilidad...” (Ponce, 1998, 14).

2.6.2 La mirada deseante

De la cita se pueden extraer algunas consideraciones: la primera en referencia a la conformación del personaje –retratado desde la mirada del narrador heterodiegético –, en cuya base psicológica se atisba una marca voyerista, ese pulso escopofílico como advierte Freud. Para éste, el sujeto tiene una pulsión escópica, cuya base sexual determina que ese sujeto obtenga placer mirando a otra persona. En las escenas de la novela, Santos mira permanentemente a Caramelo desde la distancia. Observa sus movimientos, lo sigue, hasta que se decide a aproximarse. No obstante, en la escena final, cuando Caramelo es asesinado por un grupo de hombres, Santos se mantiene lejos. Si bien en la novela esa pulsión escópica no se expresa en momentos de placer directos, sí mantiene una tensión erótica que impulsa a Santos a continuar con esa actitud. “Lo esperó parado en la acera”, anota el narrador. La espera supone un estado de vigilia hasta que Caramelo aparezca. Santos, siempre oculto –“*la inquieta sombra de un joven en el fondo de una cantina*” (cursiva en el original)–, observa al joven. La pulsión escópica latiendo dentro de sí.

Otro elemento que se destaca de la cita anterior, también desde la mirada del narrador, es la calificación que hace Santos de esas marcas culturales que aparecen en los movimientos del joven, definidos como “femenina fragilidad”. Las *imágenes de mujer*, como diría Nelly Richard (1993), están evidenciadas en el juicio de valor de los dos narradores para quienes, ciertos movimientos plásticos del cuerpo, se desplazan de una condición supuestamente natural, masculina, para adquirir otras cadencias. Una “femenina fragilidad” determina una forma de ser, una de forma de actuar que se expresa, convencionalmente, a partir de unas marcas expresivas.

El narrador advierte como Caramelo se convierte en el objeto de acecho de Santos, objeto de contemplación y deseo. El ver y el ser visto, operan, de esta manera,

bajo la dualidad que subraya Sanyal (2012). Esta autora señala que, en la cultura masculina, el cuerpo femenino se ha determinado como un objeto para ser visto, inmóvil, mientras que el cuerpo masculino se legitima en la acción de mirar, verbo de acción.

Caramelo se constituye como el objeto del ver, femenino, objeto de la mirada masculina. Cuando el joven camina por una calle, Santos va detrás:

El muchacho llevaba una camisa sin mangas, escotada hasta más arriba de los hombros. Un pantalón ceñido al cuerpo. Estaba muy delgado, tenía la piel como madera bruñida y sedosa, con zonas de sombra, y en el trayecto se detuvo en cuanta vitrina encontró al paso para mirarse en el reflejo del vidrio y ensayar la ubicación más afectada posible de los brazos o la forzada esbeltez de sus nalgas. (Ponce, 1998, 15).

El objeto de deseo, desde la distancia de la mirada de Santos –recreada a su vez por el narrador omnisciente– está configurado a partir de la descripción aparentemente objetiva. Hay un detalle que reafirma la condición travestida de ese cuerpo: el ensayo. Para Caramelo, cada vitrina, en tanto reflejo del cuerpo travesti, constituye la posibilidad de jugar con las artes de la simulación, una simulación femenina, que altera la condición bioanatómica del cuerpo. El ensayo, en tanto forma de simulación, impulsa a que el narrador pueda establecer un juicio de valor sobre el cuerpo de Caramelo⁶¹.

Mirarse a sí mismo resulta de singular valor cuando el personaje subraya su condición teatral. Páginas más adelante el narrador dice: “Entonces en la rocola, Santos seleccionaba una canción de Los Panchos... Mientras tanto Caramelo se contemplaba largamente en el espejo”⁶². (Ponce, 1998, 100).

Quiero hacer un apunte sobre la construcción de esos dos planos narrativos, diferenciados entre sí por el uso de la tipografía normal o de la cursiva, cada uno de los

⁶¹ Para Caramelo, como para los otros personajes de esta investigación, la relación con el otro es fundamental. Ese otro, que es él mismo, reflejado en el espejo, no solo porque reafirma su condición sino porque da paso a los juegos performativos, es decir, a las marcas de acción teatral que operan a partir del cuerpo de Caramelo y la puesta en escena que se diseña en la superficie del espejo.

⁶² Como cuando La Manuela se mira en el espejo en las mañanas al despertar, como si Caramelo, con el fondo de la música rocolera, estuviera escuchando la misma música que La Manuela, los boleros del prostíbulo, como si las dos travestis, separadas entre sí por veinte años, tuviese la posibilidad de juntarse en un mismo espacio polifónico.

cuales opera a partir de un narrador aparentemente independiente: hetero y autodiegético.

Ese recurso me parece un acierto al momento de dar cuenta de las capas con las cuales se construye la realidad: el presente de la acción narrativa, escrita con cursiva en la voz de Santos, y el presente evocativo del narrador heterodiegético. Esta opción en la composición de la novela, bien podría decirse que busca enmascarar la realidad a partir de la doble opción de mirada. Este uso de múltiples narradores y puntos de vista está considerado por Kulawik (2009) como una forma de “travestimiento lingüístico”, es decir, de la creación de una esfera de despliegue plástico del discurso literario.

A mi modo de ver, no obstante, la novela carece, en el plano de la lengua misma, de juegos del habla, de registros que varíen más radicalmente las visiones y las voces, como diría Genette (1980), y que, por ello mismo, establezcan espacios narrativos diferenciados. Quizás, como he señalado antes, el escritor intenta jugar con el desdoblamiento del personaje y el narrador, como si los dos fuesen uno solo, escondidos entre sí. Esta condición compositiva no termina por reafirmarse dado que esas voces carecen de matices diferenciadores. El intento de Ponce por abordar el tema de la escritura, dentro de la escritura, la metalepsis, se desvanece como las sombras de los travestis que huyen entre los pliegues de la noche.

2.6.3 Esa oscura feminidad

Regresemos al personaje.

El narrador heterodiegético mira a Caramelo y lo califica a partir de las marcas de la cultura masculina. Hay una escena que se desarrolla a partir del encuentro, en una esquina umbrosa de la ciudad, de dos hombres que acosan a Caramelo. Al otro lado de la calle, entre las sombras, Santos los observa. En ese encuentro está presente la violencia: los hombres se acercan al travesti, le manosean, lo acorralan. Caramelo trata de huir. Anota el narrador: “Le sobaban el cuello, rastreaban su rostro para que éste se embadurnara con sus propios afeites y su cara se tornase en un manchón violento, pero al mismo tiempo no dejaban de buscar sus labios para beber toda la oscura feminidad que querían encontrar en ellos” (Ponce, 1998, 47).

“Oscura feminidad” resulta una frase problemática, dado que, en el acto de la adjetivación, se constituye como una sentencia que somete y califica al cuerpo de Caramelo. Esta sentencia opera en dos niveles: el primero dentro del espacio de la

narración a través de los hombres que acosan a Caramelo, y el segundo fuera de la acción de los personajes, es decir, en la voz del narrador que califica de “oscura feminidad”. El narrador insinúa que en Caramelo habita otro cuerpo, el femenino, que se expresa a través del travestismo, pero ese rasgo solo puede ser oscuro, como si el cuerpo masculino se contaminase con esa pátina femenina. La feminidad misma debe ser clara, luminosa, abierta –un cuerpo que contenga las virtudes, diría Lucía Guerra (2008)–, en la medida en que es natural y expuesta sin filtros ni mutaciones, mientras que se vuelve “oscura” cuando es rediseñada, sustraída en el acto vampiresco del travesti.

En la novela, los actos de violencia hacia Caramelo son constantes y se producen en las calles. Así, la ciudad se representa como un escenario sórdido, donde se evidencia “... una condición trágica de quienes se mueven en ella signados por el miedo, la culpa, la soledad y la marginalidad” (Ortega, 2000, 243).

Prima la condena social que sentencia a ese cuerpo otra. Pero no solo es Caramelo sino también los otros travestis que pueblan la noche. En una escena, uno de ellos mete la mano en el pantalón de un hombre que se halla dentro de su auto estacionado y que, al darse cuenta que le quieren robar, reacciona con violencia: “... el tipo le da un empujón, grita algo y el coche se pone en marcha. El travesti cae a un costado de la calle y maldice, se levanta, recompone su figura, imprime un beso en el escapulario que cuelga del cuello”⁶³ (Ponce, 1998, 75).

En otro momento –narrada desde el presente evocativo del narrador heterodiegético– Santos recuerda una ocasión en la que miró, como usualmente sucede, a Caramelo cuando era arrojado desde el interior de un auto. El narrador anota: “Desde el suelo, Caramelo lo miraba con signos de ebriedad, tiritaba de frío y de rabia. Sangraba por la boca. La camisa blanca, amarrada a la cintura, comenzaba a teñirse de sangre, y el pelo revuelto sobre su rostro” (Ponce, 1998, 76).

En esta escena, la precariedad de la vida del travesti está diseñada a partir de la violencia institucionalizada. No hay posibilidad de justicia, ni de redención, solo queda el consuelo vago, insulso de Santos, un hombre siempre amparado en la cobarde

⁶³ Como Rosario Tijeras, o como Cleopatra, para este anónimo travesti la proximidad a las formas de la fe son fundamentales en la conformación de un mundo de amparo. Luego de levantarse, lo primero que hace es besar la figura religiosa. En ese detalle se condensa toda una mirada sobre la vida y la muerte, sobre la violencia y la posibilidad de continuar con esa misma vida.

oscuridad, mirando ese mundo de crueldad en la que habitan los travestis, y a Caramelo, su objeto de deseo.

Esas formas de violencia se reproducen a lo largo del texto, y llevarán finalmente a la muerte de Caramelo. Para el lector este evento es predecible, está conducido hacia ese final sin que medie otra opción.

Pero antes que describirlo, miremos algunos de los signos o de las marcas culturales, heteropatriarcales que, de alguna manera, permiten explicar el suceso final. Esas marcas, pensaría, tiene que ver con un cuerpo ambiguo, una identidad artificial, una forma de rediseño genérico que no es aceptable para ese mundo institucionalizado, de control del cuerpo otra.

2.6.4 Marcas heteropatriarcales

Dice Santos: “Caramelo representaba la imposibilidad de amar. Esa ambigüedad entre hombre y mujer era, debo confesar, la síntesis de lo que había sido mi vida hasta entonces y de lo que seguiría siendo” (Ponce, 1998, 112). El propio Santos, en un acto de desdoblamiento que trasfiere su propia condición de duda hacia Caramelo, “confiesa” que ese cuerpo otra, travesti, es el suyo propio; es decir, en ese cuerpo se encarna su propia ambigüedad, o, como diría él mismo, su propio infierno, el clóset, el estado del encierro marginal que impide la libertad de su sexualidad. “A pesar de reconocer en el travesti a su alma gemela, Santos se autocondena a la soledad de los seres desplazados”, (Ortega, 2000, 245)

Para Santos no hay posibilidad de ingresar en alguna forma de amor, su “alma gemela”, siempre estará en un espacio diferenciado al suyo. Así, opta por mantenerse en la soledad, como un ser desplazado.

Es importante el uso del verbo *confesar* pues está en estrecha relación con la *ambigüedad* de la vida de Santos. Esa “ambigüedad” es el resultado de un sujeto incapaz de conformar su subjetividad, como si lo travesti, en sí mismo, no pudiese ser una forma de constitución de un sujeto que, renegando su condición bioanatómica, se rediseña en el ejercicio mismo de la resignación. El personaje no alcanza a comprender que lo travesti se constituye como una identidad transitiva, cargada de sentido en sí misma, y no anclada en la ambigüedad. Dice el narrador heterodiegético, a propósito del acoso permanente que sufre Caramelo por los hombres: “Los había visto varias veces,

acosando a Caramelo, y adivinaba que no desaprovecharían este día de fin de año para hacer vivir al travesti la caricatura de su artificio femenino” (Ponce, 1998, 130).

El travesti es artificio, simulación. El narrador desplaza esa referencia hacia los hombres, así en general, y a las prácticas que éstos realizan, en la ciudad de Quito, cada fin de año cuando se visten de mujeres, de viudas que piden limosna por su marido, el año viejo que está muriendo. Es como si dijera que dentro de todo hombre –de esos hombres que acosan a Caramelo– estuviese injerta la pulsión travesti, que se encarna en la licencia del frenesí y la fiesta del fin de año, como si la escena cultural, aceptada en la convención de esa misma fiesta, tuviese asidero y aceptación precisamente porque está anclada en un vértice del tiempo y de la institucionalidad heteronormativa.

Al final de la novela, Santos Feijó, en el presente evocativo, reflexiona sobre la muerte violenta de Caramelo, y piensa, desde la mirada del narrador omnisciente: “Cada fragmento de ese episodio se ha ido grabando en su memoria, su cuerpo real, su cuerpo ficticio, su carne y los lugares donde han quedado las huellas de unas grotescas prótesis, su ser y su sombra, todos sus sexos” (Ponce, 1998, 133).

El cuerpo de Caramelo, en la ambigüedad genérica, es siempre dos cuerpos: el primero, en la asignación bioanatómica, y el segundo, rediseñado a través de los implantes. El uno, para Santos, es real, es decir, está consagrado, heteronormado y, por lo tanto, legitimado como tal. El otro es artificio, “ficticio”. Dos cuerpos que se superponen como capas de materia orgánica, carne, y en los que destacan las huellas vacías de las “grotescas prótesis” desprendidas.

Ese cuerpo es violencia y despojo y vacío: cuerpo desprendido de humanidad en el acto de su vaciamiento, cuerpo sin órganos, cuerpo sin implantes. Para Santos, Caramelo es ser de “todos sus sexos”: ese bioanatómico que pende de su pubis⁶⁴, y el otro, reasignado a partir de los implantes mamarios

En la novela hay un tercer personaje que tensa la historia. Se trata de Nadja. Miremos cómo la presencia de este personaje opera en la lógica de la novela. Como dice Alicia Ortega al referirse a la relación de Santos con Nadja: “Hay algo de fatídico e indefinible” (2000, 244).

⁶⁴ A diferencia de las otras novelas de esta tesis, en la novela de Ponce no existen referencias o imágenes directas que hablen del pene, del falo, como si el narrador –y el escritor mismo– tuviesen pudor, vergüenza, de ingresar en el terreno de la genitalidad, tan distante entonces de las exuberancias descriptivas de Sarduy, Lemebel, Cabezón Cámara, Donoso. Sin embargo, Caramelo habla del sexo de los otros cuando dice: “Yo no puedo vivir sin los hombres. Se les pone más duro cuando tienen iras y me gustan más” (Ponce, 1998, 99).

Tal como referí al inicio del capítulo, en la novela, el presente evocativo y el pasado se superponen, como también los hacen los personajes Caramelo y Nadja. Me interesa, sobre todo, una escena en la que se desarrolla un encuentro sexual. Antes solo diré que Nadja aparece un día en el archivo donde trabaja Santos y desde ese momento, al tiempo que accede a una serie de documentos sobre los personajes de Quito, empieza una relación con el viejo archivador. Hacia al final de la novela, tal como apunté al inicio, Nadja opta por abandonar a Santos y seguir con su otro amor, Miguel.

La escena se plantea de esta manera desde la mirada del narrador heterodiegético:

Estaba parcialmente desnuda. Él no intentó despojarla de toda su ropa porque entendía lo provisional del gesto de Nadja, entendía el carácter pasajero de este encuentro, el modo ambiguo, incompleto de ese acto de amor ... recostada en el borde de la cama, dejándose ir entre los labios de Feijó, entre sus leves mordiscos y sus prolongados rodeos con la lengua que se deslizaba cadenciosamente... Santos bebía de su sexo... (Ponce, 1998, 84, 85).

La lascivia en esta escena es fundamental porque intenta dar cuenta de un comportamiento sexual, hetero, sin inhibiciones por parte de Santos, aunque el acto como tal esté circunscrito al sexo oral, sin que se narra la penetración. Este detalle podría constituirse en un dato de singular valor simbólico, si consideramos que la sexualidad de Santos, su mundo interior por extensión, ha sucumbido ante la llegada de Caramelo, y con él ha podido mirar hacia su infierno. En el otro extremo, está la relación de Santos con Caramelo.

Para Santos, Caramelo es objeto de deseo y de contemplación desde la distancia escopofílica⁶⁵. En una escena, mientras él la sigue, ella desaparece. El narrador dice: “Qué ha ocurrido con Caramelo, dónde se ocultó, si está seguro que ese cuerpo visto a la distancia le pertenecía” (Ponce, 1998, 70).

Ese cuerpo es suyo, parecería decir el narrador, desde una mirada patriarcal que se posesiona sobre el cuerpo que es mirado. En otra escena, se narra cómo Santos ayuda a

⁶⁵ Como la Manuela que es *mirada* por los hombres ebrios, mientras ella, adentro de la habitación, termina por aceptar la seducción de La Japonesa. En el fragmento de la novela de Donoso, los hombres ebrios *miran* como La Japonesa toma de la mano a la Manuela y la lleva, desde el salón de baile, hacia una de las habitaciones del burdel. Saben que la misión de La Japonesa es seducir a la Manuela. Saben que a la Manuela le gustan los hombres. La tensión de la escena está ahí precisamente, es decir, en el cruce de las miradas de los hombres que conocen la sexualidad de la Manuela y que *miran* la labor en que se ha puesto La Japonesa, y la propia Manuela que *mira* a esos hombres lascivos.

Caramelo, luego de que ésta ha sido lanzada a las calles desde el interior de un auto. La toma del suelo y juntos suben a un taxi. El narrador anota: “El muchacho cabeceaba contra su hombro con una extraña, dulce hermosura⁶⁶, como si quisiera pertenecer a alguien para siempre, morir en los brazos del primer hombre”⁶⁷ (Ponce, 1998, 77).

Es curiosa la designación del personaje, pues no se dice “Caramelo” que constituye la evidencia del cuerpo travesti, sino “muchacho”, como si con esa palabra el personaje regresase a su condición sexual originaria. En el gesto del “muchacho”, desde la mirada del narrador, se establece una voluntad por la trascendencia, el amor y la muerte.

La muerte ronda la vida de Caramelo a lo largo de la novela. Hemos visto la violencia que ejercer los hombres en la calle, pero también ese ejercicio de rudeza se advierte en otras escenas, por ejemplo, cuando Caramelo está en un burdel. Santos observa la situación sin intervenir.

(...) descubrieron la presencia del joven. Se miraron entre sí, rieron a carcajadas hablándose con la mirada y, en vilo, lo alzaron de los brazos y sobre una mesa le proclamaron rey del carnaval, entre forcejeos violentos... El muchacho recorrió el burdel a horcajadas sobre sus hombros, mientras ellos continuaron pintándose el rostro. Intentaron coronarle con un cenicero rojo de aluminio al tiempo que le acariciaban las mejillas, enredaban en su cabello sus dedos hinchados por el trajinar de arboladuras, velámenes y poleas, manoseaban sus piernas y le estrujaban el sexo entre carcajadas⁶⁸ (Ponce, 1998, 104-105).

⁶⁶ La belleza del joven travesti, resulta una evocación lírica del cuerpo como el que se hace de Sirena, la también joven travesti de la novela de Santos Febres, cuando se eleva por los aires del canto, ante la contemplación alucinada de los hombres que la “miran” cantar. Como veremos más adelante, en la novela de Santos Febres, el personaje principal, Sirena, es descrito como un joven hermoso, cuyo talento como cantante determina momentos de éxtasis colectivo.

⁶⁷ Caramelo, como Sirena, en la novela *Sirena Selena*, aparece como muchacho joven, hermoso, despojado de los artilugios de la simulación travesti. Sirena es también un joven de singular belleza que, además, encandila el alma de todo aquel que lo escuche cantar. Caramelo, en cambio, sufre este breve estado de belleza solo cuando duerme sobre el hombre de Santos. Los dos, Sirena y Caramelo, son retratados a partir de esa extraña belleza. Una juventud que se opone a los años de La Manuela, la evidente vejez de La Loca del Frente, de la novela *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, así como la edad indefinida de Cleopatra, la travesti de la novela *La Virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. (Ver Anexo Matriz).

⁶⁸ Como La Manuela que es llevada, también sobre los hombros, por los hombres ebrios de Estación El Olivo hasta las aguas del canal. El comportamiento heteronormativo asume ese carácter de juicio y sentencia, en medio del frenesí y el delirio. De esta manera, el eterno masculino, azota al otro, el sujeto marginal.

Aunque Caramelo no está vestida y maquillada como un travesti para los hombres basta con reconocer su condición de diferencia sexual, para arremeter contra él, en medio del frenesí. Son ellos –tal como vimos cuando se disfrazan de viudas en el Año Viejo– los que aprovechan la escena carnavalesca para asumir el rol del juego travesti, explicitado en el maquillaje que se untan sobre los rostros.

Santos mira la escena y, como en otras ocasiones, es solamente el testigo que observa desde la distancia. Caramelo es para él, objeto de deseo, objeto de contemplación, pero también el signo de su propia sexualidad ambigua. Dado que para Santos esto se constituye como “su infierno”, prefiere mantenerse al margen, condenado a la culpa. Sin embargo, late siempre, el deseo.

En la escena en que están en el taxi, mientras Caramelo duerme, el narrador omnisciente describe las acciones de Santos: “Buscaba los labios del compañero del taxi... lo invadió una ola de ternura y asco... tenía la piel del rostro suave, frágil, blanca, los ojos perdidos, la boca abierta, y apenas, asomada la punta de la lengua que buscaba en el vacío, con intensa sed la boca de Feijó” (Ponce, 1998, 78). Cuerpo en estado de contemplación: la boca, la lengua, como signos de un todo ambiguo que estalla en la contradictoria sensualidad del instante, ternura y asco. “Quería beber de ella el último aguardiente... mientras dejaba que su mano deambule, dude, tiente la pierna de él” (Ponce, 1998, 78). En ese breve espacio, solo es posible la duda, la ambigüedad otra vez, la agonía de Santos que se resiste, se culpa, se condena.

Más adelante, finalmente Santos besa a Caramelo: “El beso era de una turbadora frialdad. La frialdad de la carne muerta”⁶⁹ (Ponce, 1998, 96). La frialdad de la carne muerta, aunque pueda leerse como la evidencia de un cuerpo que no se apasiona ante el beso de Santos, bien puede constituirse en una metáfora de lo que acaecerá con Caramelo, como si la muerte anidara ya dentro de su cuerpo.

2.6.5 La muerte como higienización

Quiero cerrar este capítulo reflexionando precisamente sobre la muerte de Caramelo. Partiré señalando que esta novela retrata una ciudad nocturna, Quito, así

⁶⁹ El beso aparece aquí, en oposición a una constante expresión en las otras novelas que estudiaremos más adelante, como un encuentro desprovisto de sensualidad, gélido como la muerte, deshumanizado a partir de la sensación que vive el personaje. Ese beso que supone, para los otros personajes de las novelas, un momento de intenso placer, un estallido de emociones, en esta escena resulta distante, un acto de extrañamiento que debilita la idea misma del placer.

como los escenarios marginales, que marcan el espacio narrativo. La atmósfera oscura, violenta, envuelve a los personajes. Y detrás de ellos, como siluetas fantasmagóricas, están los travestis, no Caramelo, cuyo protagonismo está potenciado desde el deseo de Santos, sino los otros, los anónimos que deambulan por las calles. Esos travestis renacen la “ambigua” fascinación de Santos, señala en varias ocasiones a lo largo de la novela, quien conoce al primero no en Quito, sino en París, en el barrio las Tullerías. Dice el narrador heterodiegético: “Se le apareció como un fascinante y solitario anuncio de un tiempo futuro (...) Una sensualidad lastimera que clavaba tizones en su cuerpo” (Ponce, 1998, 36-37).

En efecto, ese recuerdo emerge violentamente en el presente evocativo del narrador. Santos recorre las calles de la ciudad. Los “tizones” del pasado serán ahora ese “infierno” que estalla en el cuerpo de Santos: “... pudo divisar desde la distancia los pliegues de la camisa a la altura del pecho, que creaban la ilusión de senos pequeños, tiernos. Llevaba unos jeans ceñidos que exageraban el contorno de sus nalgas y afinaban sus piernas y a cada momento se detenía frente a un espejo...” (Ponce, 1998, 43- 44).

Como hemos dicho, Santos vigila a Caramelo, en un acto de fascinante acecho, siempre a la distancia, como si la culpa y la vergüenza estuviesen determinando sus actos. En una de las ocasiones, el joven se da cuenta de que es observado “... se acercó a la puerta y, casi a la grupa del taco de billar, con un gesto grotesco, como olvidando esa feminidad recogida en meses, y tal vez años, de observar mujeres y repetir en la soledad de su alcoba cada uno de los desaires de ellas” (Ponce, 1998, 44- 45).

El travesti observa, imita, juega con los signos y las marcas de lo femenino, de aquello que está consagrado como tal, para luego performativizar en la puesta en escena.

Santos mira a Caramelo en las calles, los bares, los billares. No obstante, su fascinación por los travestis le lleva a permanentes recorridos nocturnos. En una ocasión una gorda despierta su atención. “Su cadera casi gira ciento ochenta grados sobre un eje espantosamente ancho. Los brazos caen a los costados... Los senos, saturados de silicona, se desbordan... desnudos. Pobrementemente desnudos. Sin gracia. Pálidos. Inútiles (Ponce, 1998, 73).

El personaje resulta grotesco. La escena circense. Está puesta ahí como contrapunto cuyo objetivo es subrayar esa atmósfera sórdida en la que deambulan los travestis, en las noches, al tiempo que acentúa la idealización de Caramelo. Luego se encuentra con otro travesti: “Tiene un rostro hermoso. Los labios de carne, nada más

que carne y vicio. Profundos. Se ha modificado la nariz... Dos pechos caídos sobre sí mismo en un ángulo sensual, *insólitamente femenino*” (Ponce, 1998, 74, cursiva mía).

Lo “insólitamente femenino”, resulta una frase de particular interés, pues evidencia la mirada masculina que determina aquello que corresponde legítimamente a lo femenino, es decir, que establece un centro de valor, como esa “oscura feminidad”, tal como refiriera antes. Por lo tanto, todo aquello que está en el borde resulta artificial. También lo “insólitamente femenino” da cuenta del cuerpo travesti como ejercicio exacerbado de simulación del cuerpo femenino, a tal punto que sobrepasa la imagen de ese mismo cuerpo.

Caramelo es el objeto de deseo y contemplación de Santos. Su nombre entraña el placer efímero, el dulce, el breve regusto. Es deseo furtivo, escondido en el cuerpo de Santos, que es su propio infierno, su vergüenza, su culpa. Por ello, cuando, hacia el final de la novela, mira como un grupo de hombres arremete contra el joven travesti hasta matarlo, no hace nada más que observar, escondido, fijo y eterno en los segundos del horror. Dice el narrador: “A través de los rotos ventanales del desolado edificio, Santos Feijó asistió al escenario de una pesadilla. Los hombres estaban golpeando salvajemente a Caramelo, pateándole en las nalgas y los testículos... Aturdidos por su ebriedad y lascivia, satisfechos de su venganza, los asesinos se fueron alejando del sanatorio (...)” (Ponce, 132).

En el presente evocativo, el narrador heterodiegético establece el valor de los sucesos que habitan en la memoria de Santos, esos ecos de la pesadilla que se incrustan en el cuerpo como “tizones encendidos”. Caramelo regresa a la memoria con sus gritos de desesperación y agonía. “Es como si todas las noches, Caramelo llegara a repetir su muerte, desde una seducción remota, un lugar remoto, una conciencia remota” (Ponce, 133).

Así Caramelo representa, en la doble memoria del texto –aquella que habita en la conciencia de Santos Feijó mientras escribe la historia, aquella que es recuperada, a través del narrador omnisciente, heterodiegético, en el presente evocativo–, el fugaz y violento paso por la vida, joven y hermoso, simulando los ecos de una feminidad aprendida, marginalizado al trabajo precario de la calle, condenado por el ejercicio biopolítico del cuerpo social, heteronormado, patriarcal y homofóbico. La muerte en manos de los otros, los hombres, responde a los sueños de exterminio, al deseo de una sociedad que higieniza al cuerpo otro, al cuerpo del travesti, cuerpo otra.

Los dos narradores son contiguos, no se filtran ni se refractan, no se mezclan. La narración no está fisurada, es paralela, tal como ocurre en la falta de contacto entre Santos y Caramelo.

Esta característica del texto, supone que el cuerpo del travesti permanezca es un espacio todavía vedado, excluyente. Para Santos solo puede ser visto, en tanto objeto de contemplación, desde el deseo marginal. A nivel de la historia, los personajes no logran el cuerpo de los cuerpos, a nivel de la narración tampoco se establecen registros superpuestos, travestidos.

A nivel discursivo, el escritor se distancia de la posibilidad de configurar un universo trans que reorganice y dispute las formas institucionales de normalización de ese mismo cuerpo. El escritor permanece, igual que Santos, como un observador distante, oculto entre las sombras, legitimando de esta manera las prácticas de sentencia biopolíticas.

2.7 Rosario Tijeras

(*Rosario Tijeras*, Jorge Franco)

*... éramos muchos buscando algo diferente
detrás de la misma mujer*

*Rosario Tijeras,
Jorge Franco*

Una primera impresión al leer *Rosario Tijeras* (Jorge Franco, 1999) es que nos encontramos frente a una novela que construye un personaje femenino potente, capaz de asumir su vida con pasión y valentía notables, sobre todo si consideramos que tiene que sobrellevar esa vida en la violenta Medellín de los años noventa del siglo XX. Rosario vive, sobrevive, en medio de la marginalidad social, el consumo de drogas y las prácticas de una sexualidad libre.

En una inocente e hipotética primera lectura podríamos, quizás, decir que Rosario Tijeras –el personaje que da nombre a la novela– resulta excepcional a la hora de reflexionar sobre los personajes femeninos de la novela latinoamericana contemporánea porque una aparente soberanía sobre su cuerpo sería un punto de inflexión respecto de la tendencia de la novela que diseña personajes femeninos anclados en el imaginario institucional patriarcal: mujeres como objetos de deseo, cuerpo para ser visto (Sanyal, 2012), mujeres bellas y angelicales, o demoniacas y perversas, tal como Jung (2012) señala al configurar los arquetipos femeninos.

2.7.1 Cuerpo, libertad y espejismo

En la primera lectura Rosario parecería trastocar la visión que tiende a deformar el cuerpo de la mujer⁷⁰. Rosario Tijeras está concebida como una joven fuerte, valiente, sexy, una especie de heroína que sobrevive en medio de un mundo masculino,

⁷⁰ Cuerpo monstruoso y excesivo como el Estrella Rodríguez; cuerpo anodino e invisible como Macabea– o a performatizar el cuerpo en los juegos de la máscara –como sucede con La Manuela, Cobra.

gobernado por los jefes del narcotráfico y la violencia que se desata permanentemente. Nacida en los barrios periféricos de Medellín –Medallo, como se los conoce, al decir de Stancey Alba, (2007)–, hija de madre costurera –de ella tomará una tijera para asesinar al padrastro que la violó cuando niña–, ingresará en una banda de sicarios para hacer del asesinato su fuente profesional. Su belleza única –*cuerpo de redondeces*, como diría Lucía Guerra, (2008)– y su actitud altiva y orgullosa siempre amparada en una profunda fe católica, la convertirán en la reina de la noche.

Para Rosario Tijeras su cuerpo –ataviado en estrechas prendas sensuales–, le pertenece, es su material máspreciado. Dueña de sí misma, tanto cuando se entrega a la seducción y al placer, cuanto, con el arma en la mano, asesina sin piedad a sus víctimas a las que, en un ritual perverso, besa antes de matar.⁷¹ En su cuerpo –en la sexualidad que implementa como mecanismo de seducción y sobrevivencia– parece expresarse la libertad. No obstante, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, la libertad es solamente un espejismo.

A pesar de que al final de la historia –tal como se deja entrever al inicio mismo de la novela– Rosario muere. A pesar de este desenlace fatal, queda la sensación de que en tanto lectores hemos asistido al encuentro con un singular personaje femenino, al que también podríamos calificar como “la otra”. Es decir, aquella que, desde sus particularidades, busca trastocar los modelos de control institucional del cuerpo, y, por ello mismo, se vuelve libre, disidente.⁷²

Sin embargo, esa primera lectura se desvanece irreductiblemente de un momento a otro cuando en el texto empiezan a aflorar los signos de un cuerpo sometido a formas convencionales de control. La heroína popular, dueña de sí, cuerpo y venganza, da paso a la *femme fatale*, inserta en la reproducción de las imágenes femeninas que forman parte de la normativa. Rosario Tijeras como varios de los otros personajes, termina asesinada.

Cabe la pregunta, entonces: ¿por qué continuar con el análisis de un personaje que, dadas así las cosas, parecería reproducir una forma de representación hegemónica? La respuesta, por obvia que parezca, redundará en el hecho de que la doble articulación

⁷¹ Más adelante veremos con un poco más de detenimiento las implicaciones del beso, y, además, estableceremos algunas conexiones con los otros personajes de esta tesis para quienes el beso reviste alguna importancia.

⁷² Esa imagen se ha ratificado también en la serie televisiva aparecida en 2010, así como en el film homónimo, no obstante de algunas diferencias respecto de su versión literaria. Para conocer más sobre los sentidos de la adaptación cinematográfica, es posible acercarse al estudio de José Osorio (2008).

que hemos venido trabajando nos permitiría una reflexión en torno a ese cuerpo femenino cifrado y a los mecanismos de organización del relato que implementa el narrador. Esa tensión resulta particularmente reveladora para comprender la construcción de la novela. Entre la visión y la voz, como ha dicho Genette (1980), es posible encontrar (como parecería ser en el caso de *Rosario Tijeras*) una relación conflictiva que, no obstante de su aparente fuerza creadora, determina una base contradictoria entre el personaje novelado –su voz– y el espacio de enunciación –la visión– a partir de la cual se despliega el material textual.

Para comprender los dos niveles señalados anteriormente –cuerpo femenino y rol del narrador– he trazado un marco de análisis, que se sustenta en varios elementos presentes en la novela: sexo, violencia, religión, elementos adscritos al cuerpo de Rosario; la mirada de Antonio –amigo de Rosario– desde la cual se narra la historia; y la ciudad como espacio sobre el que se construye el universo representado.

2.7.2 Narradores y conformación del sujeto

Quizás haya que empezar precisando que la novela está diseñada a partir de un mecanismo de circularidad progresiva: una forma de relato que da cuenta, en el presente, de un evento –la operación de Rosario en el quirófano de emergencias de un hospital– y su desarrollo, intercalado con escenas del pasado que, por esa progresividad, aumentan la tensión del drama a partir del despliegue de la información. La circularidad permite que el lector continúe presenciando la escena inicial, al tiempo que va conociendo al personaje de Rosario, su mundo, las relaciones con los otros, hasta que, ya en el final mismo, asiste a su deceso. Del presente al pasado y de regreso al presente, a través de una serie de retrospecciones, la tensión de la historia aumenta. Al mismo tiempo, se develan las razones por las que Rosario llega a Emergencias del hospital con varias heridas de bala. Durante las escenas del pasado la narración saltará en el tiempo de manera aparentemente azarosa, con el objetivo de crear la apariencia de recuerdos subjetivos desde la exposición focalizada en la mirada de otro personaje, Antonio.⁷³ Las

⁷³ Es pertinente señalar que en esta novela, como en otras que he analizado –en particular *Tres tristes tigres*– la historia está, desde el inicio, focalizada a partir de la mirada de otro narrador, Antonio en este caso. Códac en la novela de Cabrera Infante. De tal suerte que sus testimonios empiezan ya desplazados de un centro de verdad absoluta. Es una versión de los hechos configurada desde el presente evocativo de un narrador particular, y no, por ejemplo, de un narrador omnisciente que bien podría dar cuenta de un mundo representado menos subjetivado.

escenas del pasado, en la memoria de Antonio, permiten acceder al universo personal de Rosario, al tiempo que conocemos las emociones del propio Antonio.

Este nivel de composición de la novela es fundamental pues desde el inicio asistimos a una historia contada desde otro, cuya información está atravesada por un subjetivo “marco de referencia” (Bal, 1995), su visión particular de los personajes, y por el tiempo.

Han pasado tres años desde que Antonio dejara de frecuentar a Rosario. Su recuerdo está permeado por la memoria, es decir, por una versión de los hechos que se ven afectados por el paso del tiempo. Aún más, se cree frecuentemente que el personaje principal de esta novela es Rosario Tijeras, pues en torno a ella se desarrollan los eventos dramáticos y la curva de tensión vital, pero en realidad es Antonio, como narrador de esa historia, autodiegético, quien se constituye en el centro mismo de la historia y de la narración.

Concebida de esta manera, *Rosario Tijeras* bien podría considerarse una *bildungsroman*, dado que tanto Emilio –el otro protagonista de la historia, novio de Rosario– y el propio Antonio pasan por un proceso de aprendizaje, dan un salto en su proceso del cómodo mundo burgués en el que habitan hacia el conocimiento de un mundo marginal en el que se encuentra Rosario.

Como señalé arriba, la novela está articulada a partir de una serie de saltos en el tiempo, retrospectiones y digresiones, que permiten conocer el mundo de Rosario Tijeras, a partir de varios elementos que atraviesan su ser. A continuación, veremos algunos de esos elementos, así como las formas que el narrador focalizado da cuenta de ellos.

Quiero empezar con el nombre del personaje pues en él se concentran al menos dos de las características que determinan sus “signos del ser”, como se refiere Bobes (1993) a los rasgos que se constituyen en fundamentos de un sujeto concreto. Dice Antonio Torres: “El nombre de la protagonista refleja el lado religioso en *Rosario* –el rezo, la devoción colectiva– y, yuxtapuesto, el apodo, *Tijeras*, surgido de la violencia (“Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia”, Franco, 1999, 12), que sustituye el apellido inexistente, que la lleva al anonimato, que expresa la ausencia del padre, que la desplaza a la vida en el margen” (2008,1).

Esta idea resulta particularmente curiosa si establecemos la conexión con lo que dice Rosario –siempre en el relato focalizado desde la mirada de otro, Antonio, el narrador autodiegético que, en algunas escenas, otorga la voz al personaje a través del

estilo directo— páginas más adelante: “No soy la que pensás que soy” (Franco, 1999, 17). La negación de su ser, la de una identidad propia en boca del propio sujeto, crea un cortocircuito respecto de la afirmación anterior, en la que el narrador en su propia voz explica el origen del nombre (“Tijeras no era su nombre...”).

Ese “No soy...” impulsa a la duda, a la ambigüedad de lo que se está construyendo ante los ojos del narrador que la evoca, sentado en una de las sillas de la sala de espera del hospital tres años después. Pero también desvirtúa la idea que ese mismo narrador ha concebido en la zona de la imaginación amorosa. Recordemos que esta novela traza un triángulo amoroso, en cuyo vértice superior está Rosario. También están Emilio, novio de Rosario y Antonio, íntimo amigo de Emilio, y enamorado platónico de Rosario.

Este triángulo se evidencia a lo largo de la novela, pero hay una escena particularmente reveladora, en la que el erotismo y la escatología se conectan desde el hálito ensoñador del narrador: Luego de que Rosario y Emilio han tenido relaciones sexuales, Rosario sale de la habitación que comparte con su amante, y va hacia el cuarto de Antonio, se sienta sobre la cama y fuma. Al terminar, se levanta y se va a duchar. Entonces Antonio busca en la sábana “... el regalo inmenso que siempre me dejaba: una manchita húmeda que pegaba a mi nariz, a mi boca, para saber a qué sabía Rosario por dentro” (Franco, 1999, 67).

Regreso a la idea anterior. “No soy lo que pensás que soy”. La negación de la condición identitaria de Rosario, fragiliza la condición del sujeto, y del relato que el narrador autodiegético organiza en torno a él, a ella. ¿Quién es en realidad ella? No la que se presenta ante él, Antonio, como una mujer violenta, dueña de sí, la *femme fatale* “... transfiguración patriarcal en proceso de emancipación” (Moreano, 2014, 309). Sino otra, aquella que se crea en la ambigüedad de la frase que pronuncia.

A lo largo de la novela, tampoco la relación de Rosario con el mundo católico y su iconografía pasa de la ritualización simbólica, como la que se desarrolla antes de asesinar, así como al uso de escapularios, estampas de María Auxiliadora y del Divino Niño. Rosario “... se cría al margen del modelo mariano de virgen y madre/esposa que le prohíbe a la mujer experimentar su sexualidad fuera del matrimonio” (Stancey Alba, 2007, 2). Como dice Alba, el modelo mariano termina por desvirtuarse al constatar que la vida de Rosario está alejada de las prácticas devotas.

Del nombre a la acción. La novela está sustentada en una relación entre el acto contemplativo del narrador, Antonio, que la desea desde la distancia que supone la

amistad, y los actos mismos de Rosario –narrados desde la evocación de ese mismo narrador, en una evidente relación del cuerpo para ser visto, femenino, con la acción de mirar, masculina (Sanyal, 2012)–. El escritor articula sus textos a partir de esa condición permanente de subjetización, que reafirman el imaginario en torno al personaje:

–Esa mujer me tiene loco –repetía Emilio... –Esa mujer es un balazo –le decía yo... Los dos estábamos en lo cierto. Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata. (Franco, 1999, 25)

Como se ve el personaje está retratado desde la mirada del narrador autodiegético, y lo reafirma a través de la cita directa de otro, Emilio en este caso, a través del estilo directo. El uso de este recurso permite que se crea una especie de verdad común, que configura particularidades del personaje (“veneno y antídoto...”). Un personaje que, como se evidencia en la cita, aparece sentenciado desde esa misma mirada patriarcal, institucional que reafirma las imágenes de mujer. “... de esas mujeres” que aparecen como exposición de esa misma voz común, social, que reafirma una supuesta condición natural y destino de la mujer. En la frase se muestra el Absoluto masculino operando de manera directa sobre el texto del narrador. Este Absoluto masculino se constituye como la voz colectiva que determina y sentencia, a través del “... de esas mujeres”. Las mujeres *son* y están legitimadas por esa voz social, histórica.

No hay en la narración una intención por problematizar el sujeto femenino presente en las representaciones sociales ni en los dispositivos de la cultura como la literatura. A pesar de que, en primera instancia, Rosario Tijeras posee una singularidad expansiva –sexo, sangre fría, jerga– mientras la novela avanza esa primera impresión se desvanece, y aparece, debajo de esa piel de violencia y sensualidad, el mismo sujeto/objeto que reproduce las formas de asignación del cuerpo femenino.

Desde que Rosario conoció la vida no ha dejado de pelear con ella (...) Ella no sabía que podían herirla por ahí... uno de los tantos que vivieron con su madre, una noche le tapó la boca, se le trepó encima, le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida” (Franco, 1999, 27).

En este pasaje se evidencia la razón del ser de Rosario. Ese primer acto de violencia supondrá, no solamente el dolor, la humillación y la violación en sí misma, sino la pérdida de la inocencia de una niña de ocho años de edad. De esta manera el narrador busca crear un marco de verosimilitud que explique lo que luego vendrá. Este recurso configura al personaje para explicar el origen de esa conducta violenta. En el relato se dice que, años más tarde, una Rosario ya grande se encuentra con el Cachi, un joven del barrio que también había abusado de ella –sin saber que era Rosario, pues todo acontece en medio de la noche– y le crea una trampa. Ante el acoso del joven, ella accede a sus coqueteos. Leamos a Rosario, en la voz evocativa de Antonio:

... me dejé tocar por donde antes me había maltratado, le dije que se quitara la ropita y que se acostara juicioso a mi lado mío, y yo lo empecé a sobar por allá abajo, y él cerraba los ojos diciendo que no lo podía creer, que qué delicia, y en una de esas saqué las tijeras de doña Rubí que yo había metido debajo de la almohada y, ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas. (Franco, 1999, 39).

Como se ve, el narrador recuerda este pasaje fundamental en la vida de Rosario para anunciar que, entonces, apareció el sobrenombre de Tijeras. El narrador, Antonio, legitima las acciones de Rosario al relatar lo que ella, a su vez, le ha contado. La voz de Rosario, en primera persona, en el pasado, aparece como un texto citado en la reproducción que hace el narrador en el presente de la narración.

La presencia de este juego del antes y el después, una elipsis dramática, posibilitará que de ahí en adelante todas las acciones violentas del personaje –desde los asesinatos como sicaria⁷⁴, contratada por los “duros” de los carteles de la droga de Medellín, hasta los encuentros sexuales, frenéticos y posesivos, así como cada acto de ataque y defensa frente a cualquier hombre– sean aceptadas.

Antonio “otorga” la voz a Rosario –con el estilo directo– y termina, aparentemente, por difuminarse debajo de la voz de la propia Rosario, de tal suerte que su testimonio (“me dejé tocar por donde antes me había maltratado, le dije que se quitara la ropita y que se acostara juicioso a mi lado mío, y yo lo empecé a sobar por

⁷⁴ Para conocer un poco más sobre la novela “sicaresca”, tal como la ha definido Héctor Abad Fancioline, se puede acudir al texto de Stacey Alba (2007) en el que se explora también el llamado “narcorealismo”. Estas estéticas literarias nacen a partir de la violencia antioqueña, dominada por el narcotráfico, y dan cuenta de personajes jóvenes asesinos contratados por narcotraficantes para mantener la hegemonía de su negocio.

allá abajo”) parece verdadero. No obstante, debemos recordar que se trata siempre de una narración evocativa. El narrador, Antonio, recuerda la vida de Rosario, mientras ella se debate entre la vida y la muerte en la Sala de Emergencias de un hospital.

Hay una circularidad progresiva que salta del presente al pasado, de la sala de Emergencias del hospital, a las calles de Medellín, Medallo como se nombra, a los barrios marginales, las discotecas. El escenario urbano es fundamental en la novela, pues da cuenta de una ciudad fragmentada y conflictiva. O, como dice el narrador de la novela, Medellín “es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezadora, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa” (Franco, 1999, 91).

Esta definición de la ciudad nos remite otra vez a las polaridades que citáramos de Jung (2012): en los opuestos el cielo o el infierno, la mujer buena o la mala. No hay espacios liminales, de tensión social que redefinan esas marcas impuestas en la historia por la mirada hegemónica. O el cielo o el infierno.

Entraban limpios (se refiere a los médicos, ref. mía) y salían con sus uniformes salpicados. Imagino cuál de todas será la sangre de Rosario, tendrá que ser distinta a la de los demás una sangre que corría a mil por hora, una sangre tan caliente y tan llena de veneno. Rosario estaba hecha de otra cosa, Dios no tuvo nada que ver con su creación. (Franco, 1999, 18).

Rosario es del infierno dado que el otro creador implícito es el Diablo, oposición dual de Dios. Hay un esfuerzo, me aventuro a decir, por diseñar un personaje que transite del cielo a la tierra, y luego al infierno. En la cita se evidencia el pensamiento contaminado del narrador autodiegético –adscrito a los juegos de la evocación amorosa– por configurar a Rosario. Su sangre “tendrá que ser distinta”, porque no es un ser humano en estricto sentido, sino un ser humano idealizado desde esa mirada amorosa del narrador, provisto de un material que no remite a la tradición judeo cristiana. No obstante, y ahí la cruel ironía de la novela, ese mismo cuerpo hecho “de otra cosa” también morirá.

2.7.3 El cuerpo del deseo

Regresando al postulado inicial de este capítulo, ese ejercicio de creación literaria, el diseño mismo del personaje que parte de la circularidad progresiva, no puede romper con las imágenes de mujer sobre las que reflexiona Nelly Richard (1993), es decir, un conjunto de “signos del ser” (Bobes, 1993) que reproducen la mirada institucional del cuerpo femenino. En el caso de esta novela podemos mirar cómo el narrador describe las escenas eróticas, sexuales mientras reflexionamos sobre los mecanismos de la creación, la narración “desde atrás”, como diría J. Pouillon (1993), y establecer un conflicto entre la visión y la voz.

Pensemos esta relación conflictiva a partir de algunas citas tomadas de la novela: “Sus hombros descubiertos como casi siempre, sus camisetas diminutas y sus senos tan erguidos...” (Franco, 1999, 12).

No podía ser de otra manera. El cuerpo de Rosario, narrado a partir de una serie de sinécdoques, fragmentado entonces por la mirada de Antonio, su narrador, aparece reproduciendo la esbeltez del cuerpo deseado, del cuerpo para ser visto. Ese cuerpo que constituye el templo mismo del erotismo.

Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario. (Franco, 199, 16).

En este párrafo se evidencian algunos elementos que podemos considerar. Primero, dado el carácter del narrador –un amigo de Rosario, cuya mirada está contaminada de deseo–, es casi imposible que el personaje pueda expresarse de manera directa. El narrador –ahora un homodiegético colectivo– está siempre citando al personaje, a partir de la evocación dramática. La novela, en la circularidad progresiva, está siempre armándose a partir de una relación entre el presente y el pasado. En ese presente el narrador espera que el personaje logre sobrevivir a las balas incrustadas en su cuerpo–, lo cual implica una tensión mayor de emotividad. El personaje nunca tendrá la posibilidad de expresarse de manera libre desde un centro de verdad a pesar de que su testimonio luzca como verdadero, dado el uso del estilo directo. El narrador no podrá estar “junto a” su personaje, desde “una visión con” (Pouillon) sino que mirará el mundo desde atrás, es decir, imposibilitado de mirar con los ojos de Rosario. De lo que

resulta que esa voz –citada a través del uso del guión, en primera persona y configurada a partir de un registro coloquial– siempre será la voz misma del narrador autodiegético y su mirada. La mirada del narrador será siempre la que imponga una forma de ser a la voz del personaje, una que no será nunca la de éste: “–A mí nadie me mata –dijo un día–. Soy mala hierba”. (Franco, 1999, 12).

Se podría decir que la visión de Antonio, el narrador, es la que reproduce los imaginarios culturales en torno al sujeto femenino. Ese cuerpo para ser visto y deseado, estaría anclado en las marcas institucionales de la cultura patriarcal que designan, califican y sentencian a la mujer. Jorge Franco opta por elegir la visión de su narrador y dotarle a él de la responsabilidad frente al mundo que representa. De esta manera, Rosario responde a las marcas de la cultura masculina. La idea de un cuerpo libre empieza a desdibujarse.

Otro elemento es la implementación de una forma del ser femenino supeditado a las marcas históricas que la configuran como tal: “figura canela”, “piel limpia”, que impulsan, o mejor, justifican la invasión del narrador sobre el cuerpo de la mujer.

Sin embargo, en la cita anterior hay algo que libera al personaje de las matrices institucionales de designación y control del cuerpo femenino, ese algo que pone también en tensión un estatuto de verdad. Dice el narrador, al inicio mismo del párrafo: “Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero”. En el engaño se halla el otro, la otra: ese cuerpo de la apariencia, esa identidad procesal, a la que se refiere Julia Kristeva, (1985) esa dualidad identitaria que hace que la propia Rosario diga: “No soy la que pensás que soy” (Franco, 1999, 17). Es como si en esta frase, más allá de la conciencia del escritor, estuviese el núcleo de la contradicción del personaje: por un lado, la *femme fatale*, que reproduce las imágenes patriarcales de asignación del cuerpo femenino, y por otro, el personaje –el artificio textual que encarna una forma de ser social– recreado por un narrador, ahora un homodiegético colectivo, que cifra la base de su identidad en el engaño, un engaño en tanto no es lo que parece, el supuesto placer, sino el dolor. En Rosario, eso se comprobará a medida que avanza la lectura, la dualidad entre el cuerpo/placer y el cuerpo/dolor se constituye en la sustancia misma de su condición, un signo de su ser (Bobes, 1993).

Un tercer elemento que me parece importante destacar de la misma cita es el tratamiento de la lengua que implementa el narrador, es decir, el uso de un registro coloquial. Es como si Antonio, dada la distancia que impone el amor idealizado y el

deseo masculino, tuviese que acudir al eufemismo para terminar la frase: "... daban ganas de meterse dentro de Rosario", dice. La voz del narrador parece evidenciar una especie de respeto culposo, vergonzoso. Ese tono también, a mi modo de ver, contradice la construcción misma del personaje pues la hemos visto, a Rosario Tijeras, retratada desde su sexualidad exacerbada, así como a partir de la violencia que opera en su cotidianidad, y, sin embargo, el narrador al momento de mencionar la cópula –colectiva en ese caso, pues la frase está en primera persona del plural– prefiere escudarse en el eufemismo para referirse a dicha cópula.

Creo encontrar en esta dinámica narrativa una forma de contradicción compositiva del personaje; pero también la evidencia de un escritor que, detrás del narrador, enfrenta la disyuntiva de acudir o despreciar las formas discursivas consagradas en cierta estética masculina que designa al cuerpo femenino como mero objeto de contemplación y deseo; una disyuntiva que, sin embargo, en otras ocasiones se decanta por fórmulas consagradas en ese imaginario masculino: "Más fatal y más mujer se veía Rosario haciendo el amor" (Franco, 1999, 19).

La sentencia reproduce el estatuto de control y legitimación de lo que se considera femenino. No tiene sentido abundar en ello, pero sí es importante recalcar que esa sentencia, más allá del elemento voyerista –"se veía", parece remitir a un estado de vigilancia–, lo que evidencia la contradicción señalada antes. Frente a la disyuntiva, el escritor opta porque su narrador reproduzca formas institucionalizadas de designación del cuerpo femenino: "Vi sus piernas templadas, su trasero empinado, su figura erguida..." (Franco, 1999, 52).

Para Antonio finalmente todo se resuelve en una dimensión sobrenatural. En la siguiente cita se evidencia esa condición, cuando Emilio, su novio, ha sufrido un desplante de Rosario. El narrador anota: "Se descomponía cuando ella se le perdía, lo sacaba de quicio todo el misterio que la rodeaba" (Franco, 1999, 55).⁷⁵

Ese "misterio" está asociado a formas no controladas de comportamiento femenino, por ejemplo, cuando el personaje se "pierde", es decir, cuando se aleja de Emilio. O el "misterio" asociado a un estado de distancia, de extrañamiento del mundo,

⁷⁵ Rosario está más allá de lo tangible, en el misterio, fuera de una forma concreta de materialidad, del logos. Para el narrador, como para Emilio, no es posible la comprensión de ese sujeto, igual sucede con Estrella Rodríguez a quien Códac termina por determinarla como "fuera de este mundo". Todo lo que está más allá del logos, resulta, por ello, fuera, excéntrico a las formas de comprensión. En esa sentencia se evidencia una forma institucional de dominación que designa y jerarquiza el orden del mundo. Y una forma de autoexculpación y mitologización del deseo masculino.

que puede expresarse, entre otras cosas, en períodos de silencio. Ante el reclamo de los otros que le recriminan pues parece una “muda”, Emilio responde: “Uno para qué quiere una mujer que habla. Mejor así” (Franco, 1999, 76).

La voz masculina, en tanto legitimación de un discurso de dominación, sentencia el *ser* femenino al negarle la condición del habla. El habla constituye una marca de la cultura, en tanto forma de instrumentalización del pensamiento. Al negar el habla, la mujer se queda en una dimensión pre racional.

También el “misterio” puede definirse en función del comportamiento alterado del control del propio cuerpo. Rosario, la *femme fatale*, hermosa y sensual, dispuesta a matar, pasa de ese estado –donde su cuerpo es deseo, vigor y juventud– a otro, deformado a punta de grandes comilonas: “Cada vez que Rosario mataba a alguno se engordaba. Se encerraba a comer llena de miedo, no salía en semanas, pedía dulces, postres...” (Franco, 1999, 20). En estos casos es su hermano, Johnefe, –el otro, el ojo controlador, el simbólico masculino– el que la censura.⁷⁶ “Cinco libras de tocineta, tres de azúcar, dos litros de helado, una torta, veintitrés chokolatinas... seis docenas de huevos, ocho libras de carne, doce litros de leche... haceme el favor y me explicás” (Franco, 1999, 42)⁷⁷.

En la actitud de Rosario, más allá de los razonamientos que provienen de la Psicología –la relación conflictiva con la madre, por ejemplo– hay un gesto de encubrimiento –carne sobre carne– de ese otro cuerpo esbelto, deseable, adscrito a las marcas que la historia ha impuesto sobre la mujer sensual: objeto y contemplación. A través de la gordura, el exceso, la exacerbación, Rosario quiebra la propia relación que ella tiene con la supuesta sustancia de su ser. En la novela estos quiebres aparecen como escenas aisladas, insertos que disminuyen el ritmo trepidante de la historia. De la misma manera que, ahora como elipsis, esas escenas dan paso a las otras, violentas y lascivas, o melancólicas y ensimismadas –desde la mirada siempre contemplativa del narrador– que mantienen el ritmo de la narración.

⁷⁶ Como con La Manuela, ese otro, los otros, que la asesinan; esos otros que golpean a Cobra; ese otro que desprecia a Macabea; esos otros que asesinan a Molina o a Estrella Rodríguez. En los casos citados, el otro está constituido por el Absoluto Masculino que controla y sanciona. (Ver Anexo 3).

⁷⁷ En ese pasaje el cuerpo de Rosario se deforma, deja las cualidades sensuales de su cuerpo, y se desplaza más allá de los límites de ese cuerpo expansivo, donde se vuelve otro, monstruoso. El narrador –como Códac, el narrador de Estrella Rodríguez– se desconcierta ante el volumen de lo que ha podido comer. No concibe, no acepta que dentro ese mismo cuerpo de su hermana, pueda haber otro, monstruoso, que lo devore todo. No obstante, la deformación de su cuerpo, no supone el desprecio, la abyección, ni lo que Calabrese (1999) llamaría “disforia”.

Sin embargo, de este tópico –la gordura que la desborda– la imagen del personaje, ante los ojos del lector, siempre está constituida por ese otro ser violento y sensual –de mirada profunda y caderas al ritmo del baile– que aparece en las discotecas, asciende las gradas prohibidas, y llega al centro mismo del poder, donde están los “duros”, los invisibles frente al mundo concreto de la gente que, abajo, en la pista de baile, continúa con la vida nocturna. Resulta, por ello, sugestiva la siguiente cita donde ese mundo masculino, visto desde la mirada de Antonio, se sostiene a partir de un conjunto de imaginarios:

Les veíamos encartuchadas sus armas en sus braguetas, aumentándoles el bulto, mostrándonos de mil formas que eran más hombres que nosotros, más verracos. Les coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían las suyas. Mujeres desinhibidas, tan resultas como ellos, incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras... más de esta tierra que las nuestras, más complacientes, menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario (Franco, 1999, 33).

Este párrafo, me parece particularmente revelador pues en él se evidencian varios elementos a partir de los cuales se levanta la novela: la relación entre el mundo masculino, representado por el poder, las armas y la posesión de las mujeres; y el mundo menor, íntimo, contemplativo del narrador que valora y califica lo que mira, es decir, la mirada patriarcal del narrador que reproduce, nuevamente, estas imágenes que consagran lo femenino como marca del deseo y que, por ello mismo, establece un juego jerárquico, comparativo. Las mujeres de los otros “calientes, mestizas, complacientes”, y las mujeres *de* Emilio (las chicas “buenas” de la burguesía de Medellín) que representan al mundo controlado. Y finalmente, Rosario, emergiendo como una más y, sin embargo, la única, irrepetible. Emilio le dice a Rosario, luego de verla llegar vestida y maquillada como para una fiesta, con un regalo en la mano: “El regalo sos vos misma” (Franco, 1999, 73).

La mirada del narrador, como se ve, reproduce las imágenes femeninas consagradas en el universo masculino que exagera el deseo a través de la clasificación del cuerpo femenino: “calientes, mestizas, de piernas duras”. Esas mujeres de la marginalidad medellinense se oponen a las chicas de la burguesía a la que pertenece Emilio, pues son mujeres “más complacientes, menos jodonas”. Así, las mujeres, “las nuestras”, es decir, aquellas que no complacen y que joden, resultan más inflexibles y

determinadas. De esta manera se configura una mirada que exotiza a las mujeres de la “marginalidad” de Medellín frente a las *propias*, a las mujeres que pertenecen al mismo círculo de Emilio y Antonio.

Rosario es la mejor de esas mujeres mestizas, jodonas, de piernas duras. Es, como dice Emilio, un regalo. Stancey Alba señala que Rosario Tijeras aparece como una mujer transgresora de las tradiciones religiosas, sexuales y económicas, pues “recurre a las prácticas culturales que, tradicionalmente, han definido los límites de lo femenino en Colombia, así como en otras naciones latinoamericanas” (2007, 2).

Estas prácticas culturales están en la mirada del narrador que no logra distanciarse, o quebrar las formas masculinas, institucionales, de legitimar lo que se considera femenino. Esta condición impide que el narrador puede otorgar una voz personal, íntima, a su personaje. Este límite en el diseño y composición de la novela, evidencia, así las cosas, la posición discursiva que ha asumido el propio escritor frente a la realidad de su país, y a la realidad de su texto. Desde luego cabe la posibilidad de que Franco hubiese buscado, precisamente, dar cuenta de esa mirada masculina, institucionaliza a partir de un narrador que reproduzca los signos de la cultura normativa.

Si bien en el ejercicio de la creación literaria es posible la intuición, los juegos del azar que estallan en todos los actos del arte, también es cierto que el escritor asume una opción, una mirada particular desde la cual representa el mundo. Este espacio de la enunciación discursiva determinará que la novela y sus personajes transiten por un sendero específico. En la novela de Franco, por ello, es posible determinar que el personaje de Rosario Tijeras –y el narrador desde el cual se construye su mundo– reproducen las marcas sociales e históricas que designan el ser femenino, no por obra del azar y la intuición creativas, sino como resultado de una voluntad consciente del escritor.

También es importante señalar que el escritor concibe su mundo literario con una intensión, como parecería ser en el caso de esta novela, de retratar las formas y prácticas culturales de un espacio específico. De lo cual resulta que el narrador –ese Antonio contemplativo, anclado en los signos de una esfera patriarcal– ha sido concebido de esa manera porque el escritor le interesa que la puesta en escena de ese texto responda a lo que él mismo concibe como su opción política. A pesar de este presupuesto la novela ha sido leída como un texto superficial, ligero, monótono “una

novela sobre sicarios en Medellín con un fondo de telenovela rosa (en la que) no existe una impactante y cruda radiografía del amor y la violencia” (Torres, 2009, 43)

En esta tesis, y en este capítulo en particular, me interesa problematizar la condición del personaje, la relación con su narrador y, como señalé antes, mirar también como la ciudad aparece retratada en tanto telón de fondo, en relación con el personaje Rosario Tijeras.

2.7.4 El territorio fronterizo

La novela –en tanto circularidad progresiva– funciona a partir del ir y venir de escenas retrospectivas que se superponen en el tiempo presente, y los recuerdos de Antonio. Algunos escenarios de la novela son bares, casas, calles y quebradas de los barrios marginales; pero también las casas de los ricos –ese otro Medellín de la moderna suntuosidad capitalista–, en las que conviven tanto Antonio como Emilio. Hay entre estas dos ciudades una tensión que se expresa subterráneamente a lo largo de la novela. Para Stacey Alba este espacio constituye una “tercera ciudad, un espacio fronterizo” (2007, 3). En ese territorio fronterizo, liminal, habita Rosario Tijeras. La escena clave que determina esa condición se da cuando Rosario visita la casa de los burgueses padres de Emilio (antes se ha preparado comprando ropa conservadora, así como el peinado necesario. Dice Rosario “me ensayé en el espejo”⁷⁸ una risita lo más chévere y hasta me tapé los escapularios...” (Franco, 1999, 63)).

Hay una necesidad de legitimarse a partir del encuentro con el sujeto desdoblado en el espejo, como en el caso de Rosario. El acto de ensayar frente al espejo supone la construcción de un relato proyectivo, una escena que todavía no se da, pero que puede predecirse. Simular que se es otra, una diferente a la que socialmente se ha construido, una que tiene que asumir un ropaje social para ser aceptada en un mundo que no le pertenece. La risa y los escapularios constituyen las marcas culturales que Rosario “tapa”, para ser una nueva, en la breve ficción proyectiva de la escena frente al espejo. El sujeto puede ser, el acto del performance social, otro, otra: un artificio que se construye momentáneamente para adscribirse al discurso social. En ese sentido, todo

⁷⁸ El espejo permite ese juego de dobles que son y no son, que hacen como tales mientras se maquillan, como La Manuela todos los días, antes de empezar la vida; o Cobra en el escenario, minutos antes de salir a escena; o Macabea creyendo que ella también puede ser feliz; o las vitrinas donde Caramelo se contempla. Para Rosario, el espejo es el espacio del desdoblamiento y la simulación. La construcción del doble es fundamental en estas novelas a partir de la presencia del espejo, es decir, de ese otro cuerpo que se refleja en la superficie. (Ver Anexo 2).

cuerpo-género, heterosexual en el caso de Rosario, se constituye como una artificialidad. Todo cuerpo, así las cosas, es siempre un cuerpo travestido.

El evento social será un fracaso por el rechazo total de la familia que mira a Rosario como “un pedazo de mierda” (Franco, 1999, 63) –ya antes Rosario ha sido expulsada de la casa de doña Rubí, su madre–, lo que supone que Rosario no tiene ya a donde ir. Este quiebre en la geografía de los afectos, en el espacio concreto de las formas sociales, implica que Rosario quede desterritorializada. Sin espacio al cual asirse solo le queda la muerte. No hay marcha atrás. La novela, ese es uno de los méritos, no obstante de cierta dosis de predictibilidad, ha creado las condiciones dramáticas para que el personaje de Rosario no tenga otra salida, es como si el diseño mismo del entramado textual la hubiese llevado al borde del abismo. Esa Rosario, mitificada desde los otros, es decir, desde la evocación que hace Antonio, el narrador autodiegético, sobre el testimonio de los otros, camina hacia la muerte.

Miremos cómo opera la mitificación a partir del recuerdo del narrador, cuando Rosario le pregunta sobre lo que dicen los otros de ella:

Que has matado a doscientos, que tenés muelas de oro, que cobrás un millón de pesos por polvo, que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y te pusiste culo... que sos un hombre... (Franco, 1999, 91)⁷⁹.

Esta cita refleja algunos elementos significativos. El primero radica en la presencia de una voz que afirma una especie de verdad colectiva, pero dotada de una duda que se evidencia en el uso verbal de “has...” La vida de Rosario, de esta manera,

⁷⁹ Tres de las referencias de esta descripción –que orina de pie, que se ha operado, que es un hombre– remiten, curiosamente, a otros personajes de esta tesis. Es sugestiva esta conexión dado que el espacio de relación parecería, en principio, imposible. Sin embargo, el hecho de ser referida, desde la mirada de los otros, como un hombre que, por ello, orina parado, confiere a Rosario una identidad en cuestionamiento. Una forma de travestimiento que, en realidad, rehace el cuerpo. Hablaríamos, más bien, de un personaje transgénero, pero que se articula como tal solo en los juegos conjeturales de los otros. Ese ejercicio la desplaza de un espacio real, a otro mítico, en la que ella, Rosario, se reconfigura momentáneamente. Por otro lado, la supuesta operación para ponerse implantes, remite a todos los juegos de reorganización y diseño corporal, como el que implementara Cobra. Finalmente, debo señalar que en el cruce de arbitraria interpretación de personajes y escenas, no dejo de imaginar a Rosario junto a La Manuela, cincuenta años atrás, o cincuenta años después –las dos vestidas con trajes rojos– frente a los ojos ávidos, deseantes, de los hombres que las miran, las valoran, las catalogan. El cuerpo de las dos –trans la una, *femme fatale* la otra– sigue atrapado en el discurso masculino que, en las representaciones literarias, hace de ese cuerpo un territorio impregnado de marcas y señales como un camino que lleva a un sitio seguro o a un sitio fatal

resulta una versión de una serie de hechos que podrían ser verdaderos o no, pero que, en la voz de Antonio, se convierten en verdades dudosas: doscientos muertos en sus manos, muelas de oro. El segundo elemento, es que esa versión de la vida aumenta a medida que el narrador describe lo que se dice, hasta construir un cuerpo travesti: "... que orinás parada, que te operarte las tetas... que sos un hombre". De esta manera el narrador interviene, a través de una operación conjetural, sobre el cuerpo de Rosario. El rumor sobre la vida del personaje, interviene en su cuerpo mismo.

En ese mismo sentido, el narrador, frente al cuerpo de Rosario, inerte en Emergencias del hospital, dice: "Hasta la muerte te luce, Rosario Tijeras" (Franco, 1999, 191). La belleza de la muerte aparece encarnada en la voz del narrador, quien la designa. Entonces la voz de Rosario, recreada desde su narrador, regresa para recordarnos cómo imagina a la muerte: "Yo me la imagino como una puta –así me describió–, de minifalda, tacones rojos y manga sisa" (Franco, 1999, 86). La muerte, como ella misma, Rosario Tijeras, es otra figura femenina, *femme fatale*.

Como la novela que estudiamos, que va y viene en el tiempo, quisiera hacer una digresión para reflexionar sobre un par de elementos, antes de regresar a la escena en que Rosario Tijeras muere.

El primero tiene que ver con el beso y la muerte. Es sabido, en el ámbito del conocimiento popular o de la tradición cabalística, que el beso antes de morir puede funcionar como un saludo final. Asociado sobre todo al primer nivel –mafiosos y gánsteres que pueblan el imaginario cinematográfico–, el beso de Rosario está dotado de un elemento de estudiada sensualidad perversa. Recordemos que el personaje ha sido caracterizado con labios sensuales, cubiertos de rouge, vestido escotado, entallado a las curvas "calientes, mestizas". Así, se acerca a la víctima y la besa. Es un beso breve, como el mismo que ella sufre al inicio de la novela. Beso que supone, además, el paso anterior a la muerte: "Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte" (Franco, 1999, 11).

El beso, entonces, está asociado a lo largo de la novela, como la presencia de la muerte. No los besos apasionados que Rosario se da con Emilio, o con el propio Antonio, sino aquellos estudiados, puestos en escena cuando sabe que va a matar a la víctima. "–¡Yo no entiendo esa manía tuya de besar a los muertos! – le decía Emilio iracundo. –¿cuáles muertos? –respondía ella–. Yo los beso antes de que se mueran". (Franco, 1999, 44)

Es un beso tan próximo a la víctima, que esta siente el cuerpo caliente de Rosario y, al mismo tiempo, el dolor agudo del disparo que atraviesa la carne. Son tantos los que caen a sus pies “aferrados a ella, como si quisieran llevársela en su beso mortal” (Franco, 1999, 106). Son tantos los que caen a sus pies que a decir del propio Emilio los besos de Rosario saben raro “como a muerto” (Franco, 1999, 106)⁸⁰.

Ya en la sala de Emergencias, Antonio solo espera la noticia final, pues es poco probable que Rosario se salve de las balas incrustadas en su cuerpo. Hay un viejo que lo acompaña en la sala vacía. Tenga fe, le dice, y Antonio le responde: “Sentí que él también esperaba la resurrección de Rosario” (Franco, 1999, 62).

En esta frase, más allá de las obvias resonancias católicas, se evidencia el proceso de mitificación de Rosario: un personaje que, siempre desde la mirada de los otros –a través de ese otro masculino que es Antonio–, se ha constituido como el modelo de la sensualidad exacerbada, la sangre fría para matar y la permanente melancolía por una vida sin horizonte posible. Mientras esos otros –los “duros”, dueños y señores del narcotráfico– la necesitan, ella goza de protección y vida próspera. Pero cuando esos otros –uno de ellos que es todos, como todos son los que “buscan en ella algo diferente”– decide que debe morir. Entonces la maquinaria de la muerte opera con los engranajes perfectos. Sueños de exterminio, dice Gabriel Giorgi (2014). Y así mismo desaparece Rosario Tijeras. Hay en ello “una violenta mirada masculina que busca confirmar estructuras patriarcales de represión (muerte) de una fuerza desestabilizadora femenina”⁸¹ (Stacey Alba, 2007, 3).

Del beso final a la muerte, Rosario encarna el cuerpo aparentemente libre que ejerce una soberanía sobre sí mismo, pero que, desde la mirada del narrador, no puede

⁸⁰ Beso y muerte en *Rosario Tijeras*, como ese beso escandaloso de La Manuela a Pancho y que despertará su ira asesina; el beso siempre anhelante de Macabea, atrapada en el enamoramiento idílico. O los besos lascivos, monstruosos de Estrella Rodríguez. El beso intenso, liberador que se dan Molina y Valentín. El beso, en tanto acto íntimo, corporal, parecería constituir la mejor forma de representación del eros, anclado en las umbrosas telarañas del amor. Las marcas sociales –la cultura, el poder y el propio erotismo– se evidencian en las distintas escenas de las novelas seleccionadas y en las formas de interacción de los personajes. (Ve Anexo 4).

⁸¹ En la muerte a manos de otro masculino, se expresa nuevamente la maquinaria patriarcal que jerarquiza, somete y sanciona al cuerpo femenino. Como La Manuela, Cobra, Estrella Rodríguez, Molina, Macabea, Caramelo, Rosario Tijeras debe morir. De tal suerte que la desestabilización del mundo masculino –ese breve cortocircuito, como breve es la vida de esas mujeres– se desvanezca y todo vuelva a su cauce, al ordenado mundo de las cosas naturales. El ojo masculino, y la mano castigadora, Absoluto masculino, vencen sin que haya posibilidad alguna al reclamo, a la continuidad del tiempo. Esa suerte de poética de la impunidad resulta una constante en las novelas estudiadas. La muerte de las mujeres supone el final del relato –cuerpo, palabra, silencio–, nunca el inicio de un relato otro que las convierta en sujetos históricos. (Ver Anexo 3).

desprenderse de las estructuras culturales que lo designan. En esa contradicción, termina por afirmar el signo femenino anclado en el imaginario masculino.

2.8: ()

(*Salón de belleza*, Mario Bellatin)

*Me imaginaba a mí mismo
bailando en la discoteca con esas ropas femeninas
y con la cara y el cuello
totalmente cubierto de llagas*

Salón de belleza,
Mario Bellatin

He preferido dejar en blanco el título de este capítulo pues en la novela *Salón de Belleza* (1994) Mario Bellatin opta, precisamente, por prescindir de los nombres propios tanto del narrador como del conjunto de personajes –siluetas en realidad– que aparecen en el texto. Tampoco creo que sea pertinente llamar a este capítulo por la profesión del narrador, es decir, peluquero, o por su orientación sexual, gay, o por una de sus prácticas frecuentes, el travestimiento.

Dejo vacío el espacio inicial también porque, tal como se presenta la historia, estamos frente a un texto en el parecería que no es posible la inscripción de ninguna forma de identidad. En esto han coincidido varios estudios realizados, sin embargo, para mí, la anulación aparente de una identidad –cuyo primer rasgo sería la ausencia de un nombre que cubra al cuerpo– podría constituir en sí misma otra forma de identidad, una identidad en transición, vaciada de un yo convencional, aunque sin posibilidad de constituirse como objeto de sí mismo, en tanto reflexividad (Castillo del Pino, 1993), dado que, para que esta operación ocurra, parece indispensable la nominación, el nombre propio.

A partir de esta aparente contradicción desarrollaré algunas reflexiones en torno, además, al tema del travestimiento y al rol del narrador –un narrador que, a contra corriente de lo que afirma Kulawik (2009) sobre el travestimiento lingüístico, no se desdobra en otra voz para enmascarar la narración.

2.8.1 Este triste moridero

Mucho se ha dicho sobre la dualidad espacial de esta novela, una duplicación que se da en el mismo escenario: el salón de belleza que se transmuta en sidario, Moridero. Esa mutación del espacio simbólico resulta de la voluntad del propio narrador autodiegético –un peluquero que monta su negocio en un lugar marginal de una ciudad innombrada– que, ante la violencia que sufren los travestis en las calles y el maltrato que reciben en los hospitales, decide recibirlos en el salón para que mueran: “Tal vez de esta manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar” (Bellatin, 1994, 15).

Ese mismo sitio, antes, era un singular lugar para peinar a las señoras, un área decorada con acuarios, peces de colores y espejos. Ese antes y después, dado por la transmutación del espacio, supone aparentemente, la degradación de la vida: del frívolo y luminoso salón de belleza al lóbrego reducto de los cuerpos atrapados por el “Mal”. No obstante, ese cambio de funcionalidad representa el apareamiento de un lugar marginal a la institucionalidad disciplinaria e higiénica del Estado, espacio que deviene en un reposario final. De esta manera, la dualidad espacial (salón: luz / Moridero: oscuridad) en realidad opera de manera opuesta. El Moridero, por su carácter humanitario, se vuelve esa luz final de la vida, y el salón de belleza, el oscuro recuerdo de una vida superficial: el oropel del cuerpo maquillado y peinado.

La novela de esta manera se diseña sobre la base de la contradicción, como la imagen proyectada del peluquero en el espejo. Los espejos que están en el salón operan como la recreación del universo doble: lo que se mira y su correspondencia con la realidad. A pesar de esta potente intención expresiva, el texto se queda solamente en el enunciado de esos espejos, y no recrea el lado opuesto del mundo que, proyectado en la lámina pulida y brillante, podría funcionar como un doble distorsionado. El espejo, en tanto elemento concreto, “... nos enseña que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor...” (Foucault, 2010, 17).

En la novela el espejo no cumple con esa condición: no evidencia el cuerpo *otra*, ese cuerpo feminizado en el vestuario travesti, ni el desdoblamiento del mundo en la parodia y la performatividad trans. Solamente opera como un elemento decorativo. La

imagen se disuelve en el espacio, como una intención poética que se consume a sí misma.

A esa construcción dual del espacio, añadiría un tercer nivel de espacialidad: las peceras. Estas operan de manera singular, dentro del mismo salón de belleza, en una suerte de virtualidad propia. El personaje-narrador autodiegético se refiere a ellas a lo largo de su narración para dar cuenta de su esplendor y de su deterioro, estableciendo una correspondencia entre la vida de los peces y la enfermedad de los hombres a los que recibe en el Moridero.

Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (Bellatin, 1994, 11).

Esta sentencia del narrador es, en realidad, un falso dilema, como se revelará más adelante en la novela, pues ha sido el propio dueño quien ha experimentado con los peces y sus rituales de apareamiento y muerte. Al final, como el Moridero que agoniza – cuando el personaje-narrador también padece del Mal–, las peceras, enturbiadas de agua verde, también se extinguirán.

Esta presencia liminar de las peceras, entre el salón de belleza como tal y el Moridero en que se convierte, también parece impulsar o determinar la constitución de la identidad de ese personaje-narrador, que habita entre una conformación masculina y otra gay, expresada en las prácticas del placer: “... dejaba encargado el negocio y me iba a los Baños de Vapor...” (Bellatin, 1994, 16).

En otras ocasiones, el personaje-narrador, siempre desde el nivel intradiegético de la narración, acude a los cines con otros amigos: “Buscábamos algo de diversión dentro de algunos cines donde proyectaban de manera continuada películas pornográficas. Los tres lo pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño” (Bellatin, 1994, 24).

En las dos citas, los eventos sexuales quedan insinuados, como si la condición homosexual de los personajes estuviese desdibujada detrás de una capa de bruma.

Placer y amor pueden juntarse también, más allá de la esfera sexual de los baños de vapor, cuando el personaje-narrador acompaña el deterioro del cuerpo de un amigo: “Incluso un par de veces estuve en situación límite con aquel cuerpo. No me importaron

las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer” (Bellatin, 1994, 27).

Entre ese mundo conformado por lo masculino y lo gay, aparece el tercer elemento constituido por los juegos del travestimiento:

Dos veces por semana mudábamos de ropa, alistábamos unos pequeños maletines y tras cerrar la puerta al público partíamos con dirección a la ciudad. No podíamos viajar vestidos de mujer, pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar en cuanto llegáramos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna avenida transitada, ya travestidos nuevamente, ocultábamos los maletines en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria. (Bellatin, 1994, 24).

En esta cita se encuentran varios de los elementos que conforman la estructura de la novela: el tercer espacio de constitución del personaje: el travestismo; la relación espacial centro-periferia que se expresa entre la ciudad como tal y el barrio fronterizo donde se encuentra el salón de belleza, y el tono irónico con el que narrador, frío y aséptico, juega con los imaginarios del archivo patriótico.

Me interesa reflexionar en torno a la conformación de esa identidad, de ese yo transitivo (Kristeva, 1997), que se desplaza de sí mismo en función del ropaje que utiliza: masculino-femenino travesti. Fuera ya de la zona de peligro el personaje-narrador y su compañero, se visten y maquillan y ya “travestidos nuevamente” esperan en una avenida transitada. En ese “nuevamente”, creería encontrar la base de la transición del yo. Un yo que se constituye como sujeto en el acto mismo del travestimiento: un acto doble que se evidencia cuando se viste sin “vestidos ni maquillaje” (por inferencia con la ropa que se adscribe a un convencional masculino), y otro cuando cambia ese vestuario por el otro conformado, ahora sí, por “vestidos y maquillaje”.

Ese yo –sobre el que mucho se ha escrito⁸²– no me parece que suponga en sí mismo la imposibilidad de la constitución de sujeto, como tampoco considero que los

⁸² Solo por citar algunos nombres consigno los estudios de Báder Petra, Rodríguez-Abrunheiras, Castro Arias. Castro dice que “el protagonista, a través del cuerpo travestido, busca ubicarse en un sitio diferente al que le ofrece su realidad como peluquero y administrador de un negocio. El cuerpo se enmascara, se maquilla...” (2001, 27). Nada más alejado de la realidad discursiva de la novela. No hay –más allá del enunciado: el vestuario y el maquillaje– ningún cambio de perspectiva espacio-temporal, ningún giro en el punto del vista del narrador, o un cambio en el

otros personajes –siluetas, tal como señalé al principio– estén solamente como elementos del texto, en términos de lo que algunos autores como Greimas llaman actantes, y por ello, desvirtuados en un supuesto anonimato. Creo, en el juego de la conjetura y la interpretación, que el narrador autodiegético –y el escritor a través de aquel–, buscan problematizar el tema de la enfermedad, el Mal, partiendo precisamente de la invisibilidad de las características singulares que diferencian a los seres humanos entre sí, pero no por una voluntad de desvirtuar su humanidad, sino porque de esta manera –vaciados de la sustancia que confiere la vida– resultan marcas sociales, signos de un mundo que los margina. En su apuesta estilística, el escritor no anula al sujeto, sino que lo problematiza a partir de un aparente vaciamiento de su condición. Esta idea parecería evidenciarse cuando, ante una multitud enardecida que quiere acabar con el salón, el narrador/personaje opta por abandonarlos: “Salí por una pequeña ventana y dejé a los huéspedes a merced de la turba” (Bellatin, 1994, 36). Abandonados, como están de las instancias de salud pública del Estado. El narrador-personaje, en este caso, contrariamente a su aparente humanidad, prefiere que esos otros, enfermos y abandonados, paguen ese “delito” ante la furia de la turba.

En este gesto encuentro la voz masculina, patriarcal, que legitima la violencia como práctica correccional muy al estilo de lo que Gabriel Giorgi llama *sueños de exterminio* (2004). Esos otros, atrapados por el Mal –tal como llama el propio narrador– deben ser higienizados por las manos de aquellos que están en el Bien, es decir, amparados bajo la doctrina de la normalidad. Esos otros –cuerpos anómalos–, así las cosas, terminarán como los peces: abandonados, muertos. Cuerpos abyectos, despreciados por su condición de enfermos terminales y sometidos, por ello mismo, a las estructuras biopolíticas de juicio y sentencia.

Ese yo único del personaje-narrador –apenas desplazado de sí mismo en la vestimenta travesti– también es el resultado de una evidente puesta en escena autodiegética, imposibilitada de desplazarse hacia otras capas de la narración, por tanto,

registro del habla, que dé cuenta, en efecto, de esa máscara que, operando como un doble, permita al protagonista transitar por otro espacio. Bellatin configura una novela a partir de una mirada unívoca sobre el mundo travesti. La representación de la dualidad del cuerpo que se traviste, se queda como un enunciado más que como una operación expresiva que se expande. No hay tampoco una voluntad por travestir la lengua a partir de recursos como los anotados (diversos puntos de vista, cambios del espacio, diversos registros del habla) que enmascaren la realidad, como en otras de las novelas incluidas en esta tesis: *El lugar sin límites*, *Cobra*, *Sirena Selena vestida de pena*, *Cleopatra*. La configuración de una realidad doble aparece en la presencia de la pecera que funciona como elemento decorativo del salón de belleza, pero que no opera como un doble de la realidad con su propio sistema expresivo.

a otros registros del habla. Sobre todo, carece –en tanto ausencia de una concepción misma de la novela– de una línea expresiva que se desdoble cuando el narrador asume su condición de travesti. De lo que resulta que, a pesar del travestimiento –cuando como tal el personaje-narrador sale a las calles– no puede desdoblarse para asumir otros registros del habla, un habla correspondiente a esa transmutación del sujeto, un acto de travestimiento lingüístico, como refiere Kulawik (2009).⁸³

2.8.2 El travestimiento sin travestimiento

Este elemento de la narración, el travestimiento lingüístico, permite retomar una de las ideas expuestas en la introducción teórica de esta tesis: el carácter plurivocal es sustancial a la condición de la novela, tal como ha dicho Bajtin. Es decir, que, en el entramado compositivo, las voces y los registros se yuxtaponen en un todo estético. Sin embargo, este elemento de la naturaleza de la novela, no siempre se evidencia de manera total en un texto.

Tampoco ese carácter puede determinar que haya siempre una narración travestida, como podría interpretarse en la reflexión de Kulawik, sobre todo cuando la historia tematiza el tema del cuerpo trans. Cabe decir, entonces, que también es posible dudar de las características compositivas que Kulawik determina como sustanciales al universo de la novela que problematice y narrativice la condición del travestimiento.

Como se evidencia en la novela de Bellatin, de hecho, una novela puede tematizar el universo travesti sin acudir para ello a técnicas estilísticas que “traviegan” la narración. Esa opción compositiva y estilística no puede ser leída desde la moral: no hay un deber ser y un ser.

No obstante, a mi modo de ver, hay una apuesta estética íntegra cuando la historia, en tanto tematización del universo y el cuerpo travesti, se equilibra con los juegos estilísticos de la narración, a partir de algunos de los recursos del travestimiento lingüístico. En *Salón de belleza* no se encuentra esa doble configuración discursiva: la

⁸³ Si bien este elemento podría considerarse como una opción estilística queda claro que el escritor prescinde de ella, y se equivoca al hacerlo, pues eso empobrece la condición misma del travestimiento. Han pasado casi treinta años desde la publicación de *El lugar sin límites*, la novela de Donoso en la que el juego de los registros lingüísticos permiten la constitución de una novela que se organiza en capas del relato, y ahora, en el texto de Bellatin, vemos como esa cualidad expresiva se diluye en un narrador plano que da cuenta de los eventos dramáticos amparado siempre en la misma mirada, desde el mismo espacio de enunciación, sin tener la capacidad de desplazarse –tal como refiere la congruencia estética– de un registro a otro cuando el narrador-personaje también transmuta su cuerpo a través del travestimiento.

voz autorial del narrador autodiegético no se yuxtapone con otras voces u otros registros del habla. De lo que resultaría un travestimiento sin travestimiento.

El narrador-personaje autodiegético se refiere a un otro que, como él, sale a las calles, travestidos ambos para buscar hombres (el acto de la prostitución o la búsqueda del placer está velado detrás de la escritura plana y aséptica). Dice este narrador: "... recordé cierta noche en que estábamos esperando hombres en una avenida bastante transitada. A mi amigo le gustaba vestirse exóticamente. Siempre usaba plumas, guantes y abalorios"⁸⁴ (Bellatin, 1994, 18).

Esta descripción, tal como en el ejemplo anterior, se queda en el plano exterior de la narración, y cumple una función de ubicación espacial del personaje en un escenario concreto: la avenida. Aporta algún signo particular de su constitución humana pero no construye otro plano de esa misma narración, como el tema del travestimiento parecería exigir, pues la conquista de otros registros del habla contribuye precisamente a crear la ilusión de verdad, el "efecto de realidad", como diría Barthes (1968). Quizás pueda atribuirse a este juicio la pretensión de convertirlo en un texto esencial, puro. Esto no es acertado porque la lógica de la novela se cimienta en lo contrario: la construcción de una especie de sociedad expresa, la constitución de un mundo alejado de la realidad a la que no pretende emular sino recrear con las armas de la distorsión y el artificio. Considero que un texto cuya premisa, entre otras más, sea el acercamiento a los actos performativos del mundo travesti, debe también configurar un plano expresivo en el que los registros del habla se transmuten al mismo tiempo que el personaje se travieste.

2.8.3 Espacio y personaje

Quiero terminar esta reflexión, como breve es también la novela, apuntando algunos criterios en conexión con el epígrafe con el que abro este capítulo: "Me imaginaba a mí mismo bailando en la discoteca con esas ropas femeninas y con la cara y el cuello totalmente cubierto de llagas" (Bellatín, 1994, 55).

Encuentro en este fragmento varios de los signos expresivos de la novela. El primero tiene que ver con la presencia del espacio. Para Bellatín el salón de belleza se

⁸⁴ Hay en esta línea una referencia al barroco desbordante de la obra de Sarduy, y en general a las imágenes que pueblan el archivo gay que codifica el cuerpo travestido cubierto de ropa teatral.

constituye como el escenario fundamental de la novela. Y dentro, la pecera. Sin embargo, en la escena que anoto en la cita opta por llevar al narrador-personaje a una discoteca para que ahí, en el plano de la imaginación del propio narrador-personaje, pueda asumir su condición de travesti. La discoteca se configura como el terreno donde es posible que el narrador asuma su condición pues es un espacio transitivo, un lugar de paso. La discoteca es un lugar cerrado, al margen del mundo concreto. Solo ahí el narrador-personaje, en el anonimato que produce la oscuridad y el encierro, puede asumir su condición de travesti.

Otro signo fundamental de la narración se refiere al cuerpo, y la belleza de ese cuerpo atrapado en el Mal, que se descompone en llagas; pero que, y ahí la contundencia de la operación narrativa, se expone a la vista precisamente en un espacio social. El baile opera como un signo mediador en ese escenario, a partir del travestimiento del sujeto. Ese cuerpo cubierto de otro cuerpo –camuflado por la ropa femenina– puede desplazarse en el juego del yo transitivo, de sí mismo, precisamente porque es otro: travestido, performativizado en el baile teatral.

No obstante, de la contundencia de la puesta en escena, hay dos elementos que parecen detonar esa condición y desvanecer la imagen, son esos peces que, en el salón de belleza, también desaparecen.

El elemento aparece cuando el narrador utiliza una proyección imaginativa: “Me imaginaba a mí mismo...”, es decir, produce un evento de desdoblamiento que no se da en efecto, sino que está reducido al plano de la conjetura. Esta opción, a mi juicio, imposibilita que el narrador-personaje autodiegético asuma una condición política, que, en ese acto, cuestione las formas sociales que legitiman la diferencia entre el cuerpo sano y el cuerpo enfermo, entre anomalía y normalidad. La “imaginación” desvanece la posibilidad de constituirse como un evento detonante alrededor de las condiciones de una sociedad heteronormativa que ordena y jerarquiza las formas de comportamiento social. El otro –la *otra*, travestida y enferma– debe permanecer en los márgenes de esa sociedad, sin capacidad de incidir en su reorganización.

El segundo elemento diluyente es la falta de una voluntad consciente del personaje-narrador autodiegético, de Bellatin como arquitecto del discurso, por configurar la escena a partir de un cruce de registros del habla, o de cambios de perspectiva en la narración, de desplazamientos espacio-temporales o juegos de exuberancia discursiva que, tal como refiere Kulawik (2009), permiten que un texto asuma una condición de travestimiento lingüístico. El resultado es una escena trunca

que se queda en el plano de la descripción sin llegar a configurarse como una apuesta estética que, al mismo tiempo de plantear el tema el cuerpo, el travestismo, la belleza y la muerte, también dé cuenta también de un plano estético, travestido. Quizás la escena más evidente sea aquella que narra el momento en que, descubierto el Mal en su cuerpo, el narrador-personaje decide dejar atrás el travestismo: “Llevé los vestidos, las plumas y las lentejuelas al patio donde está el excusado e hice una gran pira⁸⁵”, (Bellatin, 1994, 54).

El elemento “fuego” aparece antes en la novela cuando el mismo narrador-personaje plantea la posibilidad de quemar todo el Moridero. El fuego, de esta manera, parece representar un ritual de liberación. Cuando todo se ha dado, la muerte se avecina, es preferible quemar ese pasado, ese yo transitivo, que se encarnaba en el travestismo.

Bellatin niega la conformación misma del narrador-personaje autodiegético, como si todo lo que hemos presenciado, en tanto cuestionamiento de un cuerpo heteronormativizado por la cultura, ha sido falso, un acto efectista y no una apuesta por el despliegue performativo del travestismo. El estatuto de verdad se quiebra, y el narrador se desvanece en su propia inconsistencia. El narrador-personaje autodiegético en vez de quemar los vestidos, con los vestidos puestos y el maquillaje y las plumas, debió bailar alrededor del fuego.

No obstante, en el marco de la propuesta literaria, este acto –quemar los vestidos, las plumas y las lentejuelas– parece cerrar un ciclo en la vida del narrador, como si los juegos del travestismo hubiesen tenido sentido mientras el salón de belleza funcionaba, es decir, mientras se constituía en un espacio de bien morir. Ante el final inminente de la vida, solo queda por desvirtuar también la máscara del travesti. El narrador-personaje autodiegético se libera, así, de la marca social con la que ha configurado su identidad sexual.

⁸⁵ El narrador-personaje opera de la manera adversa a como haría la Manuela, de la novela de Donoso, *El lugar sin límites*, al quemar el vestido y las plumas que representan su identidad travesti. La Manuela, tal como vimos antes, decide que morirá “cantando y con las plumas puestas”, es decir, asumiendo su neo subjetividad genérica. Para la Manuela el travestismo constituye una forma de celebrar el proceso de transición que mantiene su cuerpo. Por el contrario, para el narrador-personaje de la novela de Bellatin, la utilería travesti supone una marca socio-sexual que debe eliminarse ante la muerte.

2.9 La Loca del Frente

(*Tengo miedo torero*, Pedro Lemebel)

*Una loca vieja y ridícula
posando de medio lado, de medio perfil,
a medio sentar,
con los muslos apretados para que
la brisa imaginaria no levantara su pollera
también imaginaria*

Tengo miedo torero,
Pedro Lemebel

Siempre he creído, desde mis particulares necesidades como lector, que la musicalidad es una de las mayores cualidades expresivas que una novela puede tener. Es una categoría amplia, desde luego, que responde tanto a las propias búsquedas estilísticas de un escritor, como a un tiempo y a un canon, a un espacio de enunciación, a lo que llamo “geosubjetividad”, y por supuesto, a las formas en que esa musicalidad renace en los oídos del lector, del intérprete o de su comunidad interpretativa.

En varias de las novelas que he seleccionado para esta tesis esa musicalidad responde a una cualidad de la sintaxis, el fraseo y el encadenamiento: pero también a la presencia también del adjetivo. Donoso, Sarduy, Cabrera Infante son escritores que encabezan la búsqueda de esa musicalidad. En la frase, en la proximidad rítmica que logra el adjetivo, está la base misma del tono narrativo.

Hago esta introducción porque en la novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (2001), una característica que salta a la vista es, precisamente, la musicalidad del texto. Definida como una lengua marucha “desenfadada, erotizante, blasfema (...) es el lenguaje de un cuerpo maldito, excluido y condenado hasta la saciedad.” (López, 2005, 2), la lengua de esta novela se constituye en una suerte de celebración de las propias palabras que, al mismo tiempo, dan cuenta de una realidad compleja, cambiante: esa Chile de 1986, envuelta en la dictadura de Pinochet, realidad que pugna por transformaciones sociales. En dicho marco social, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez organiza un atentado para matar al Dictador, como se denomina al personaje

(Sabemos que se trata de Pinochet, pero Lemebel prefiere prescindir del nombre propio). Uno de los guerrilleros, Carlos, establece una relación de amistad con una vieja travesti, La Loca, quien será a lo largo de la novela llamada La Loca del Frente.

Los juegos retóricos, las maniobras barrocas, la multiplicidad de puntos de vista –formas pluriestilísticas, y plurivocales, diría Bajtin– hacen de esta novela un ejercicio de travestimiento lingüístico, tal como refiere Kulawik (2009). De tal suerte que la historia –el amor de La Loca por Carlos, el atentado contra Pinochet, las escenas entre el dictador y su esposa– combina el tema del travestimiento con el ropaje expresivo de la narración.

Para Lemebel la apuesta está en disfrazar el discurso político a través de la construcción de una sintaxis travesti, barroca, “marucha” que distancie al lector de la realidad que interpela. En ese juego de distanciamiento la novela plantea una reflexión sobre la estética del cuerpo novelado y sobre la realidad política de su país.

La lengua “marucha” se constituye como la búsqueda de un lenguaje particular, sexualizado, que incorpora otros registros lingüísticos provenientes de la música, el cine, las hablas locales, para expresar las formas de una sensibilidad homoerótica.

Hay que sumar otro elemento que parecería abundar en la misma idea. Se trata del contrapunto de voces narrativas: narradores heterodiegéticos que, a ratos, se “contaminan” y se constituyen como homodiegéticos, con estilos directos, o indirectos libres. Son voces subjetivadas de La Loca, el Dictador. Esta propuesta, en varios momentos, se complejiza, hasta situarse al borde mismo de la duda, pues esas voces subjetivadas, ese narrador heterodiegético, omnisciente que puede ser dos cuando se “contamina”, carecen de distancia entre sí, de lo que resulta que esas visiones y voces parecen una sola. Para Navas “es como si los ojos del narrador, su foco representativo, su perspectiva del mundo, se homosexualizaran...” (2014, 56-57).

Para Navas esta contaminación de la mirada cubre de un velo, de un esfumato, a todo el mundo que representa el narrador. Bien podría decirse que es el resultado de una voluntad estilística del escritor, una opción válida en tanto material compositivo, pero creo que a veces, más allá de la musicalidad y la textura de la lengua, podría desarticular la intensión política en la medida en que la distancia –el travestimiento de la lengua, el juego marucho– oculta la realidad política, o la desvanece en los intersticios del humor.

A partir de esta premisa, las siguientes páginas buscan reflexionar en torno al cuerpo travesti, la lengua marucha, el contrapunto de narradores y focalizaciones y la

tentativa de una propuesta política que se enreda en esos cruces de la máscara y el humor.

2.9.1 Como descorrer una gasa

Partiré de evidenciar lo que he definido como la musicalidad del texto, ese tono celebratorio de la lengua.

La novela empieza con esta frase: “Como descorrer una gasa del pasado, una cortina quemada flotando sobre la ventana...” (Lemebel, 2001, 9). La imagen evocadora, cinética, resulta clave para tratar de comprender el universo interior del texto. Primero el ejercicio del regreso al pasado; es decir, la potencia de la memoria como rearticuladora de la historia. La memoria, incluso en la versión ficcionada de la realidad, permite combatir contra las fuerzas oscuras del olvido. En ese fugaz regreso a lo que fue, está la fuerza misma de la creación. La literatura, casi siempre, en su ejercicio de interpretación del mundo, constituye un acto memorioso. La “gasa del pasado” es, al mismo tiempo, el acto de quitar la ceguera del presente, pero también la capa del lenguaje realista, para ingresar a otro de carácter festivo.

También la “cortina quemada flotando sobre la ventana”, resulta una imagen lírica, sensorial. Sus implicaciones polisémicas se desplazan de la esfera del lenguaje, para incidir en otras formas de la cultura, por ejemplo, en torno al signo femenino. En ese sentido, la ventana, bien podría constituirse en la metáfora de la espera. En la ventana, junto a ella, está la mujer siempre a la espera de lo que el mundo de afuera puede darle, ella condenada al mundo de adentro.

Por otro lado, “descorrer una gasa del pasado”, también parecería plantear desde el inicio, una necesidad de transferir la mirada hacia otro espacio de focalización, un espacio que se constituye no solamente por el personaje travesti, sino sobre todo por el diseño de una textualidad lingüísticamente travestida.

La espera junto a la ventana, se podría relacionar con una de las marcas culturales que designan lo femenino, el “amor aspirativo” (Lipovestky, 1999), o lo femenino como inmanencia, el mundo de adentro, y lo masculino como trascendencia, el mundo de afuera (Guerra, 2008). En ese sentido, la Loca del Frente, se inscribe en ese femenino trans: un cuerpo otra que se reconstituye a través del cruce de signos femeninos y masculinos.

Para caracterizar al personaje La Loca del Frente, el narrador heterodiegético – siempre desde la mirada adjetivizante– dice: “Y así se lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristocrática que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos” (Lemebel, 2001, 11).

En una frase como esta se vuelven tangibles varios de los elementos de la propuesta poética de Lemebel. Veamos. Por un lado, la necesidad de ratificar la continuidad del tiempo, es decir, la necesidad de dotar a la novela de una secuencia espacio-temporal que ancle la novela a un tiempo que sigue en marcha. Luego la construcción de un personaje –un hombre travestido de mujer– que reproduce los oficios consagrados al modelo y a la mirada de un ambiente heterosexual y patriarcal. El bordado, en esa tradición, estaba destinado como oficio al universo femenino. En las formas de construcción del travesti se considera que es precisamente ese universo femenino el que se constituye en su universo aspirativo. Es evidente, además, en el tono de este fragmento el uso del adjetivo “arácnido”. “El arácnido oficio de sus manos”, dota a la frase de una musicalidad celebratoria. La construcción de la imagen metafórica el texto y le dota de una capa de sensorialidad adicional. En esa búsqueda de un lenguaje barroco, lírico, la prosa de Lemebel reafirma su voluntad de estetizar la realidad. Ahora bien, esa propia voluntad estilística, a mi modo de ver, puede generar distanciamiento de esa realidad, de lo cual podría resultar que la lengua, en tanto juego retórico, termine por alejar al lector del marco de reflexión política que el escritor parecería perseguir. “El arácnido oficio”, impulsa la imagen, musicaliza la frase mediante el adjetivo.

La musicalización también está presente en la primera aparición del personaje Carlos. En el siguiente fragmento se puede mirar el juego sintáctico –repetición e hipérbole (cualidades que se ajustan a lo que Kulawik (2009) determina como mecanismos de travestimiento lingüístico)– que implementa el narrador para dotar a la frase de una línea de sensualidad continua:

¿Quieres un café? Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí, Carlos. No, Carlos. Tal vez, Carlos. A lo mejor, Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre (Lemebel, 2001, 13).

El tono lírico mantiene una sensualidad continua y dota a la narración de espesor expresivo. Es importante también señalar la presencia de dos narradores homo y heterodiégico –adscritos al estilo indirecto libre (discurso transpuesto, en palabras de Genette)– que acompaña, y/o contamina la mirada del personaje, como si ese personaje y el narrador fuesen lo mismo. Además, el narrador se desplaza desde la voz del personaje “¿Quieres un café?” (en estilo directo) hacia un espacio de narración distinto. Ya no es la voz objetiva presente en la pregunta anterior, sino otra en la que prima la construcción retórica: “emplumado con su estola”, “el pedal de la lengua marucha”, son enunciados de ese otro narrador homodiegético, cercano al personaje. Son dos voces superpuestas que responden a la intención estética de proximidad entre el discurso lingüístico y la temática paradigmática. La búsqueda de Lemebel, trasciende la voluntad de tematizar una reflexión en torno al cuerpo otro, el del travesti, el amor, la coyuntura política. Es una voz que abarca también el propio cuestionamiento de las formas expresivas de la lengua.

El recurso de la yuxtaposición de narradores aparecerá a lo largo de todo el texto, como forma de contrapunto. Se ve en una escena, en la que Carlos y La Loca están en su casa, reciben la visita de algunos hombres (más adelante se sabrá que son parte del grupo guerrillero que atentará contra la caravana de Pinochet) que se reúnen en el altillo:

Ni siquiera él podía participar de esas reuniones y le cerraba el paso cuando ella amablemente curiosa ofrecía café. Porque deben estar muertos de frío allá arriba, decía mirando la cara insobornable de Carlos. Además por qué no puedo subir, si ésta es mi casa. Entonces Carlos bajaba la guardia y tomándola de los brazos, le hundía aquella mirada de halcón en su inocencia de paloma. Son cosas de hombres, tú sabes que no les gusta que los molesten cuando estudian... (Lemebel, 2001, 15).

En este párrafo se superponen tres narradores: heterodiegético, la voz de Carlos y voz de La Loca, ambos homodiegéticos. Más que la constatación de la técnica, me interesa reflexionar sobre la potencialidad expresiva de la lengua travestida, es decir, de aquella en la que las frases operan como maquillajes, una sobre otra. Los tres narradores convergen en un mismo marco de enunciación, difuminando sus propios ámbitos. No obstante, también podría decirse que es el narrador heterodiegético el que, en el ámbito de la narración ya en curso, otorga la voz a los otros, como un ventrílocuo.

Para algunos escritores la conquista de la transparencia en la lengua es una de las grandes aspiraciones, una lengua que podría asentarse en formas convencionales de la construcción sintagmática, así como en la consecuente organización de las frases a partir de una forma constante. Valga decir que el escritor diseña el texto a partir de la presencia clara de un narrador, sea cual fuese. Para otros escritores la búsqueda de la voz propia puede intentar juegos de superposición de narradores lo que podría aparecer como formas opacas y porosas de la narración y que, más bien, estarían en oposición a la transparencia expresiva. Esos narradores bien podrían dar cuenta de una escritura contaminada de la realidad, colindante, como diría Cristina Rivera Garza, es decir impregnada de elementos que provengan de la historia, la cultura, la geosubjetividad.

Tampoco considero *per ser*, que la distancia respecto de esta opción suponga el fracaso de un proyecto literario, pues también desde la tematización es posible reflexionar sobre una parte de la realidad que resulta conflictiva: el cuerpo institucionalizado, controlado desde el dogma patriarcal de la mujer y de los travestis. No obstante, parece ser que en la construcción de una novela que conecte el plano de lo temático con los planos de la narración hay una cualidad singular. De la misma manera que en lo referente a los personajes femeninos se destacan las novelas en las que se expresan los juegos de disidencia y quiebre de las formas institucionales de asignación de ese cuerpo femenino. El cruce entre los personajes femeninos y los travestis (los dos, en tanto representaciones ficcionales) constituyen, en algunos casos, mecanismos de cortocircuito que fracturan, aunque sea momentáneamente, las estructuras institucionales de control del cuerpo⁸⁶. También la lengua opera sobre esa realidad, al fisurar los paradigmas de normalización expresiva.

En este sentido, Lemebel apuesta por formas expresivas porosas –construidas a partir, por ejemplo, del cruce de varios narradores– que resulta singularmente más compleja respecto de aquellas otras de lo que he denominado narraciones transparentes⁸⁷. Para el escritor ese juego polifónico responde no solamente a una

⁸⁶ Tal como traté de evidenciar en torno al personaje Macabea cuya construcción cuestiona los elementos del signo femenino: la “redondeces” del cuerpo, la idealización de la mujer en tanto figura mariana, o la presencia del estereotipo como *femme fatale* de Rosario Tijeras. También Estrella Rodríguez fisura ese marco institucional que designa una forma de ser femenina, en el acto del desbordamiento de su cuerpo monstruoso.

⁸⁷ La transparencia no opera desde el espacio de la ética sino desde la estética y la política en tanto voluntad por potenciar un relato. La novela de Bellatin, en esta línea de reflexión –a diferencia de la porosidad del texto de Lemebel–, podría decirse que resulta transparente, pero esa misma condición termina por desvanecerla, tal es su fragilidad expresiva.

necesidad estilística, sino además a un presupuesto político que cuestiona, precisamente, los mecanismos regulares de construcción del relato: “Entonces el sobresalto, la crispación de ese tacto eléctrico despertándolo, parándose y atinando a buscarse algo urgente en el costado, preguntando: ¿Qué onda? ¿Qué pasa? Nada, te quedaste dormido, ¿quieres una frazada? Bueno. ¿Todavía no han terminado? No dejes que me duerma, háblame de tu vida, tus cosas. ¿Tienes otro café?” (Lemebel, 2001, 16).

La superposición de estas tres voces permite un contrapunto respecto de una marca regular de narración que solo asigna la capacidad de relatar a un solo narrador. Esta característica de la novela *Tengo miedo torero* supone que “El desdoblamiento del narrador, gracias a la voz ventrílocua, provee al texto de una perspectiva múltiple en la que se conjuga la burla, la ironía y la crítica hacia el poder de facto” (López, 2005, 2). En esta perspectiva múltiple, el narrador adopta las diversas voces de sus personajes como un acto de ventriloquía.

Otro elemento sustantivo en la construcción de la novela que permite la creación de una atmósfera travesti es la teatralidad. Esto es la composición de los escenarios, como las formas del vestido y el uso de la lengua. En esta novela la atmósfera está diseñada a partir de una estela musical (El título de la novela viene de un paso-doble): Lucho Gatica, Conquita Piquer, Chavela Vargas, Sandro..., y de “... los relatos mediáticos orales de películas antiguas... rancheras y cuplés, de refranes populares, de afiches publicitarios, de propagandas comerciales, de todo aquello que parece como inocente y permitido en su consumibilidad, sobre los cuales proyecta sus propias construcciones imaginarias, único camino de acceso posible a la verdad” (Blanco, 2001, 1).

A estos elementos se suma, como dije antes, la lengua que implementa el narrador: “Y si lo había mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las locas, la más bruta, que sólo sabía bordar y cantar canciones viejas... Más bien seguiría con su teatralidad decorativa⁸⁸” (Lemebel, 2001, 21).

⁸⁸ Teatralidad decorativa, como en las novelas de Sarduy y Bellatin. En estos textos, los personajes travestis marcan una relación próxima entre el telón de fondo y su propia presencia. En Sarduy es fundamental esta proximidad entre Cobra y la puesta en escena del Teatro Lírico, así como el peluquero de la novela de Bellatin y la peluquería, y la pecera. Para Lemebel, también resulta de particular importancia subrayar el carácter teatral de la historia, no tanto en términos de su temática —el amor y el secuestro— sino en el plano de la expresión: los decorados, las canciones, las películas y las marcas lingüísticas que implementa el narrador para referirse a la Loca. La novela de Lemebel se aproxima a la de Bellatin a través de la presencia de los

El narrador ingresa en la subjetividad de la Loca para referirse a sí misma como si se desdoblara. La tercera persona, ella, implícita en la cita, permite crear la ilusión de que es el narrador quien habla por ella. Ese acto –la voz del narrador que asume la de La Loca– responde a la intención de Lemebel de asumir la ventriloquia como un mecanismo de expresión.

2.9.2 Erótica fantasía

Es particularmente sugerente, para regresar al tema de las voces, la escena erótica que se desarrolla en un campo. No es casual que este encuentro se dé, precisamente, fuera el espacio controlado de la ciudad: el campo, ese pedazo de campo, se constituye como lo otro, la marginalidad, la frontera en la que es factible desprenderse de la normativa de control del cuerpo:

Carlos era sólo para ella, su risa, sus dientes blancos, su boca jugosa mordiendo el pollo, sus dedos largos y sexuales desnudando el huevo duro. Su entrepierna arqueada de joven jinete montado en un peñasco, su cuerpo nudoso y elástico cuando se sacó el pullover, cuando se tendió a tomar el sol, tan cerca de ella. Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la *brisa imaginaria* no levantara su pollera también *imaginaria* (Lemebel, 2001, 28, cursivas mías).

Esta cita muestra esa singular relación entre el realismo –el tono con el que está contada la escena: los datos, la ubicación espacial– y la fantasía –la idea de una meta realidad que está en la imaginación del narrador contaminado: heterodiegético y homodiegético, focalizado desde el Carlos–. Entre esos dos niveles la novela teje su propuesta estilística.

En el primer nivel, se describe a Carlos a partir de su risa, sus dientes, y los elementos eróticos del personaje que se muestran en la boca y en la sexualización de los dedos, así como en las analogías con las que se compara el cuerpo de Carlos: un jinete montado en un peñasco (el narrador describe una escena de telenovela). El segundo nivel es de singular valor expresivo, pues se construye sobre la base del signo de la imaginación. La brisa imaginaria y la pollera también imaginaria parecen dar cuenta de

“acuarios translúcidos con estético diseño” (Lemebel, 2001, 87), como parte de los elementos del decorado que La loca construye con el uso de varios biombos.

un apunte metadiscursivo del narrador, en el que la conciencia sobre el relato aparece apenas insinuada a partir de la palabra *imaginaria*. El relato es, más allá de los signos realistas, siempre un texto que emerge del mundo de las imágenes, a través del motor de la imaginación.

Esta evocación erótica, finalmente se concretará en la realidad una noche cuando Carlos, en el departamento de La Loca, inconsciente por ebriedad etílica, es objeto del deseo: "... desenrollando en toda su extensión la crecida guagua-boa, que al salir de la bolsa, se soltó como un látigo. Tal longitud excedía con creces lo imaginado..."⁸⁹(Lemebel, 2001, 99). La escena continúa cuando la Loca, luego de quitarse la placa de dientes, realiza sexo oral. Descrito con la misma vocación musical la escena continúa, hasta que el narrador, voz contaminada, y personaje, La Loca, dicen:

Es un arte de amor, se repetía incansable, oliendo los vapores de macho etrusco que exhalaba ese hongo lunar. Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas sólo lo *chupan*, en cambio las locas elaboran un *bordado candante* en la sinfonía de su *mamar* (Lemebel, 2001, 100, cursivas mías).

Me resulta de singular valor esta cita pues me permite apuntar algunas ideas en torno a las *imágenes femeninas* (Richard, 1993) y aquellas imágenes de lo femenino trans que componen parte de los intereses de esta tesis.

En el ámbito de lo femenino, evidenciado en la cita, la mujer puede complacer al hombre a partir de las cualidades y característica de su identidad. La felación es solamente un acto de "chupar", según el narrador, mientras que los hombres, devenidos en travestis, hacen del "mamar", un juego artístico. La construcción de la metáfora, "bordado candante", desplaza la acción de la esfera de la acción física, el chupar, hacia el terreno del arte, en tanto una destreza adquirida.

Entre lo femenino y lo travesti, a partir de esa cita, se crea una brecha que, en principio, es imposible de saltar⁹⁰, pues es el resultado de una reasignación del cuerpo

⁸⁹ El tamaño del miembro nos remite, en la descripción de su proporción, al sexo de La Manuela, cuyo tamaño era también motivo de festejo del narrador. En esa dimensión, los órganos sexuales masculinos dejan ese novel reproductivo para constituirse en falos, es decir, en construcciones simbólicas. En el imaginario homo erótico es frecuente la mitificación del pene, devenido en falo, como una marca de la masculinidad anhelada. Más adelante, reafirmamos este signo al mirar a personajes como Sirena, de la novela de Santos Febres, y a Cleopatra, de la novela de Cabezón Cámara. (Ver Anexo 1).

⁹⁰ La conciencia sobre estas diferencias son expresadas, en el ámbito de la misma novela cuando el narrador dice sobre Carlos y La Loca: "... volviendo a pensarlo tan joven y ella vieja,

que solo lo puede hacer el travesti, en el acto de construcción de un sujeto otro. La mujer, dada esa organización, solo puede quedar adscrita a su primigenia naturaleza, sin capacidad, por ello, de reconstruir o comprender otras formas de la sensualidad, el cuerpo y el coito. De esta manera, Lemebel traza un primer signo de lo que podría considerarse, precisamente, como lo femenino travesti, es decir, una marca que le singulariza y le diferencia de lo femenino. El adjetivo “loca” adquiere un peso en términos semánticos que lo desplazan de la mera descripción de una forma de ser, un pájaro como suele decirse también –anclado en las prácticas performativas y el travestimiento–, para llevarlo a un terreno de construcción discursiva, que interpela las formas institucionales de control y asignación del cuerpo.

La felación, como acto erótico, tal como está descrito por el narrador, trasciende ese nivel páginas más adelante, cuando La Loca evidencia que su entrega incondicional a Carlos está por sobre todas las cosas. En una escena en la que Carlos le cuenta que, ante una necesidad de la patria, debe salir de la casa para entregar un paquete confidencial, se desarrolla el siguiente diálogo: “Y si lo fuera a dejar yo?, preguntó sugestiva La Loca del Frente. Es delicado, más bien confidencial. Me encantan las películas de espías. Dime dónde es. ¿Lo harías por mí? La loca soltó una honda exclamación: Supieras de lo que soy capaz⁹¹” (Lemebel, 2001, 116).

2.9.3 Cuerpo y lengua marucha

Cuerpo travesti y lenguaje se articulan a lo largo de la novela a partir, como hemos visto, del diseño de voces superpuestas, puntos de vista y cruce de focalizaciones. La lengua marucha, excesiva y cantarina, contribuye al desplazamiento

tan hermoso y ella tan despelucada por los años. Ese hombrecito tan sutilmente masculino, y ella enferma de colipata, tan marilaucha que hasta el aire que la circundaba olía a fermento mariposón” (Lemebel, 2001, 121).

⁹¹ Como Molina, el personaje de *El beso de la mujer araña*, cuando fuera de la cárcel cumple con la misión que exige su amor por Valentín. Es reveladora la proximidad entre estos dos comportamientos, el de Molina y el de La Loca del Frente, pues parecerían mostrar uno de los signos de lo que suele considerarse como parte del ser femenino: la entrega incondicional. Tan así que, en los dos casos, no interesa si la propia vida corre peligro (De hecho La Loca lo recalca al decir: “Supieras de lo que soy capaz”) con tal de responder a las exigencias del amor. El otro, sujeto masculino, pone a prueba ese amor a partir de una misión. En los dos casos, como se ve (luego del acto sexual: consciente en el caso de Valentín e ignorado en el caso de Carlos) ese amor debe manifestarse, más que en retóricas expositivas, en actos de sacrificio. Otro paralelismo adicional entre las dos novelas es la utilización de discursos no literarios como las referencias cinematográficas (películas, personajes, actrices), la música (tangos, boleros), entre otros. (Ver Anexo 1).

de la realidad a un ámbito paródico. A ratos el narrador deja de lado los artificios de la lengua adjetivizada para reproducir formas del habla cotidiana. En la cita que viene luego ese elemento es importante en cuanto permite comprender también el origen del nombre de La Loca:

¿Y qué apellido tiene? ¿Y dónde vive? ¿Y en qué universidad estudia? ¿Y tiene hermanos? Ay niña, ni que estuvieras caliente el cabro, *le contestaba* iracunda para que se cansara de preguntar. Pero al rato *seguía* la cargante: ¿Y cómo lo conociste?, porque tú por la universidad pasaste por el frente. Sí, por eso me llaman la Loca del Frente, estúpida, *le refregó* en la cara. ¿Y de qué frente?, agregó la Lupe... No va a ser del Frente Patriótico Manuel Rodríguez pues, niña, me llamaría Tania, la Guerrillera... (Lemebel, 2001, 113-114, cursivas mías).

El uso de los recursos del travestimiento lingüístico, tal como refiere Kulawik (2009), se evidencian en esta cita, sobre todo por la presencia de múltiples voces que posibilitan saltar de una mirada a otra: la del propio narrador, que permite jugar con los desplazamientos narrativos, y la de los dos personajes: La Loca y La Lupe (una amiga también travesti), agrupados en estilo indirecto libre.

Cada voz tiene su propio registro, aunque, en el caso de los personajes, adscrito al mismo tono coloquial, mientras que el narrador heterodiegético está presente sobre todo para marcar los saltos de perspectiva a través de los tiempos verbales (“le contestaba”, “seguía”, “le refregó”) que desplazan la voz de un personaje a otro. Este narrador nada tiene ya de ese otro narrador exuberante que se desplaza por las páginas como un pájaro en el frenesí del vuelo y el oropel.

La novela avanza. La Loca ingresa a una sala de cine. Dice el narrador: “Quiso sentarse en las primeras filas, porque al fondo era tan espeso el culiadero, que en la oscuridad nadie sabía con quién lo estaba haciendo. Y en realidad, las últimas filas eran para las locas cochinas que se pajeaban entre ellas...” (Lemebel, 2001, 150).

Este pasaje permite configurar el escenario de los cines, en los que el amor clandestino emerge⁹². De esta manera problematiza el tema del cuerpo travesti y sus prácticas sexuales. El cine es, en realidad, un “culiadero”, en donde, amparados en la

⁹² Los cines para Lemebel cumplen la misma función que los saunas en la novela de Bellatin: son espacios fronterizos de la vida social, institucional de la ciudad. Al constituirse al margen del orden y el control pueden desplazarse hacia una esfera de libertad clandestina, donde el sexo encuentra su posibilidad de exacerbación.

oscuridad, los cuerpos se juntan anónimamente. La Loca prefiere las primeras filas pues, se supone, que ahí no se dan los juegos masturbatorios. El narrador sentencia esas prácticas al decir: "... las últimas filas eran para las locas cochinas".

Continúa el narrador: "... y cuando aparecía un hombrecito, como el que ella tenía a su lado, eran capaces de todo con tal de agarrarle el paquete" (Lemebel, 2001, 150). Hay en esta escena un elemento de animalidad, como si las "locas" fueran eso: animales salvajes, al acecho de la víctima. Hambrientas y feroces se abalanzan sobre la presa. Me pregunto al leer este pasaje ¿hasta qué punto la literatura debe reproducir las escenas de la realidad, o de los imaginarios que la pueblan, hasta qué punto su misión, si es que la tiene, es la de recomponer esa misma realidad que, de lo contrario, termina anclada en su propia dinámica auto referencial?

Si la misión fuese esa, una suerte de literatura comprometida, Lemebel debería, debió es su momento, plantearse esa duda. La construcción de esas "locas" como fieras hambrientas contribuye a subrayar un imaginario que deshumaniza una opción sexual distinta a la convencional heteronormativa, y que las desplaza del ámbito de lo normal hacia lo anómalo. En la práctica voraz de las locas está presente una mirada torva que las deshumaniza.⁹³ En el acto de exacerbar su apetito sexual las margina y, de alguna manera, las condena a una esfera de repudio social, tal como el propio narrador sentencia al calificarlas como "locas cochinas".

De todas maneras, la opción de un artista en tanto denuncia, impugnación o recreación artificiosa, es una voluntad personal, única e intransferible y se resuelve, para bien o para mal, en el propio marco de esa textualidad. Para mi modo de ver, en la novela de Lemebel los elementos que la conforman a nivel de su tematización, así como los de la expresión lingüística como tal están integralmente ensamblados a pesar de que, como manifesté al inicio del capítulo, la voluntad de construir focalizaciones diversas podría fracasar al implementar el contrapunto con la voz del Dictador. Hay algo de esa

⁹³ Aunque con las obvias diferencias, este pasaje me retrotrae a la visión que de Estrella Rodríguez tenía Códac, su narrador, cuya mirada, como en el caso de las locas del cine de Lemebel, no solo que la deshumanizaba sino que terminaba por atribuirle una condición de animalidad. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. En *Tres tristes tigres*, la animalidad de Estrella es el resultado de un juego de analogías que Códac implementa para describir el cuerpo exuberante de la cantante de boleros. Un cuerpo sensualizado a partir de la desmesura que, por ello mismo, no genera ninguna forma de condena social, o de abyección. El narrador, Códac, mantiene a lo largo de la novela una mirada contemplativa hacia Estrella. En el caso de la novela de Lemebel, la animalidad de las locas, en tanto insaciables fieras de apetito sexual, las condena a la oscuridad de las últimas filas de una sala de cine. El narrador asume una valoración moral y sentencia. A las "locas", como seres abyectos, solo les queda el anonimato masturbatorio.

mirada “homosexualizada”, como referiría Navas (2014), que no permite establecer distancia entre la mirada del narrador, la del personaje mismo y la realidad que este mira, como si esos narradores estuviesen superpuestos, entrometidos y, saboteándose mutuamente. Veamos el siguiente fragmento:

¿Quiere desayunar en el comedor o en la terraza, mi General?, preguntó con hablar refinado el cadete que estaba a su servicio ese fin de semana. Tiene voz de maricón este cabro, pensó el Dictador, mirándole el sube y baja de las nalgas apretadas al llevar la bandeja (Lemebel, 2001, 139).

El elemento que crea el cortocircuito es la descripción que implementa el narrador cuando dice “mirándole el sube y baja de las nalgas apretadas...”, pues esa mirada, como diría Navas (2014), “homosexualiza” la propia mirada del Dictador, y no permite desprenderse de la carga simbólica que ha subrayado el narrador, a lo largo del texto, así como las voces de las “locas”. Este contrapunto –que podría haber resultado sugestivo en términos de la composición de la novela– resulta impostado, y quizás también carente de verosimilitud, pues en la novela no hay otras formas de ingreso a la conciencia del Dictador ni a otras marcas que den cuenta de su relación con la sexualidad de los otros.

También en las siguientes citas creo encontrar esa fractura entre la intención de Lemebel y la voz del personaje, que es como decir entre la mirada del narrador y su focalización o, como dice Genette, entre la visión y la voz. El Dictador, al mirar y escuchar a otro oficial, piensa: “¿Y de dónde salió ese pájaro afeminado?” y luego, “¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete?” (Lemebel, 2001, 141).

El intento por ingresar a la conciencia masculina del Dictador parece tropezar con esa mirada “homosexualizada” que contamina la relación entre la visión y la voz, entre el personaje y lo que este mira. Por el contrario, de esa primera necesidad de objetividad, nos encontramos con un texto subjetivado desde la mirada del narrador que termina por romper el “efecto de verdad”, como diría Barthes (1969).

Sin embargo, es pertinente señalar que un narrador más objetivo –“Visión por detrás”, diría J. Pouillon (1993)– sin esa mirada cubierta por el velo de lo homosexual, sí puede mostrar la subjetividad del Dictador a partir, precisamente, de una narración desadjetivada, como se evidencia en la siguiente cita, que da cuenta de las emociones

del personaje frente a la posibilidad de morir en el atentado que ha sufrido en manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez:

... el Dictador temblaba como una hoja, no podía hablar, no atinaba a pronunciar palabra, estático, sin moverse, sin poder acomodarse en el asiento. Más bien no quería moverse, sentado en la tibia pasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo (Lemebel, 2001, 155-156).

En este fragmento el acierto está en el tono de la narración que prescinde de los adjetivos y los juegos de la lengua marucha, para implementar un tono directo, apenas matizado por las analogías. El narrador de este modo se desprende de la mirada “homosexualizada” que, hasta ahora, ha usado para configurar la voz del Dictador. Con esa elección, potencia el contrapunto tonal y el cruce de miradas focalizadas entre el Dictador, el narrador y La Loca del Frente.

2.9.4 La lengua marucha como agente político

En los distintos estudios que he podido revisar sobre esta novela, hay una marcada tendencia a valorar el uso de la lengua marucha. Este despliegue neobarroco e imaginativo desde luego, como he dicho, permite potenciar la musicalidad textualidad y desplazar las imágenes sensoriales a un terreno de evidente goce estético. Además, crea un sugestivo nivel de tensión con las otras voces de los narradores y sus puntos de vista. No obstante, también impide que el discurso adquiriera una dimensión política como Lemebel parecería buscar, porque esos juegos y desplazamientos de la palabra terminan por generar un quiebre en el acto mismo de la lectura y la interpretación. La novela, en algunos momentos, tiende a desvanecerse en el oropel del frenesí expresivo y desplaza su capacidad de tensar la realidad hacia un terreno de goce estético.

A continuación, pondré algunos ejemplos que dan cuenta de la capacidad sensual de las palabras, en ese lírico vuelo de signos, pero también de cierto quiebre en la capacidad de subrayar las ideas. Solamente quiero reiterar que la novela plantea una doble capa temática: por un lado, la relación entre La Loca del Frente y Carlos, el guerrillero que organiza un atentado con el Dictador, y, por otro lado, algunos capítulos breves en los que ingresa al universo del Dictador y su esposa. En la primera capa temática los juegos de la lengua están presentes con mayor vuelo.

El narrador anota: “La textura áspera del bluyín era terreno de lija para sus yemas tarántulas encaramándose por el largo fémur endurecido por el tibio tacto” (Lemebel, 2001, 152).

La frase empieza con una descripción convencional de un jean: una “textura áspera”, pero luego la caricia de los dedos se sensualiza a partir del juego metafórico. Las yemas son tarántulas que suben por la pierna. Así la frase se construye a partir de dos capas textuales: una descriptiva y otra metafórica.

De la siguiente cita, me interesa subrayar sobre todo la presencia de una imagen que pertenece al archivo imaginístico: “Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florecita” (Lemebel, 2001, 32). La Loca es descrita por el narrador heterodiegético a partir de una imagen que pertenece al archivo femenino, mordiendo una flor, a ese archivo en el que están escenas del cine, la televisión, las revistas. El narrador anota el carácter femenino de La Loca a través de una pose estereotipada.

Hay una voluntad por anclar a La Loca a ese sistema de representación femenino, como en la escena que sigue: “Así de extasiada, se hizo la bella durmiente para oler el vértigo erótico de su axila fecunda, esa fragancia de maratón, de camarín deportivo en el doble oloroso de su cuerpo mareándola, incitando sus dedos tarántulas...” (Lemebel, 2001, 34).

En este despliegue de lenguaje hay dos elementos que me parecen interesantes. Primero el que se constituye en soporte de los pasajes eróticos, evocativos o imaginativos de La Loca, y que dan cuenta de cierto imaginario en torno a la subjetividad travesti, una subjetividad que aquí, con en ese tono lírico, amoroso, lascivo, da cuenta de lo que se denomina lo femenino trans. Es decir, se trata de una mirada, una subjetividad y una práctica del amor que recupera la imagen de la mujer –entregada al amor, desfalleciente por el otro, “amor aspirativo”, diría Lipovestky (1999)– pero que incorpora una marca adscrita a las prácticas homoeróticas. Las axilas, el olor a camarín deportivo operan como signos masculinos que despiertan el goce erótico de la Loca.

Lo femenino, tomado de los imaginarios cinematográficos, contribuye a ratificar esa búsqueda de reconstruir lo travesti desde las imágenes femeninas, para lograr una síntesis, es decir, lo femenino trans: “mordiendo seductora una florecita, con las manos enguantadas de lunares amarillos” (Lemebel, 2001, 32). Esta imagen parece tomada del repertorio de las divas del cine de Hollywood, es decir, del archivo imaginístico. La

Loca resulta así una parodia de la diva original, de la cual reproduce la estampa como si de esa manera pudiese reconfigurar su signo sexual o ratificar su condición de travesti.

De la misma manera al decir “... se hizo la bella durmiente” (Lemebel, 2001, 34) retoma la escena del cuento de hadas. El travesti, La Loca, necesita refrendar su condición neosubjetiva a partir de la adscripción a marcas o signos femeninos. Lo femenino trans, entonces, sería una primera síntesis de algunas de esas imágenes que pueblan el archivo femenino pero actualizadas en función de una necesidad amorosa que implementa el travesti. La imagen de las manos como tarántulas⁹⁴ constituye una forma de sensualizar el acto mismo de la caricia que, desprendida de su necesidad emotiva, se convierte además en un signo plástico de la textualidad expresiva.

Para La Loca, el amor y la fantasía están interrelacionados, esto es: las imágenes eróticas y los juegos de la imaginación: “Te gustó así?, le diría mordiendo el labio para enrojecerlo al ofrecerle un beso⁹⁵. Pero allí se quedó con la mueca vacía de su boca abuela” (Lemebel, 2001, 168).

El beso para La Loca supone la consagración de un amor hasta ahora irreal. El beso sería el acto concreto que desplaza del amor de la esfera ensoñadora para asentararlo en el mundo concreto. Al quedarse como una mueca, la imagen retoma su condición de breve estela imaginativa, desprovista entonces de volverse carne.

El segundo elemento que resulta pertinente señalar tiene que ver con las formas mismas de la construcción de la propuesta estilística de Lemebel y su capacidad para potenciar un discurso político que busque fracturar algunas de las formas de asignación del cuerpo. Pregunto: ¿hasta qué punto el juego de la lengua neobarroca, marucha puede lograr un cuestionamiento de la realidad que interpela su propia sensualidad parecería desplazarla de ese ámbito político hacia otro meramente sensual?

Quizás la creación del registro marucho se constituya en sí mismo como un acto político que da cuenta de un intento de fisurar el lenguaje institucionalizado, al mismo

⁹⁴ Ya no la animalidad de Estrella Rodríguez, ni la inanición de Maceba, ni la exacerbación salvaje de “las locas” de esta misma novela, sino unas manos, unas yemas que se desplazan con la cadencia plástica de la araña sobre el muslo. Esa mano animalizada se desplaza del terreno de lo grotesco, en el caso de Estrella Rodríguez y de la animalidad pasiva de Macabea, para reconstituirse en otra forma de construir lo animal. Así, las manos-tarántulas no se constituyen como una deformación anatómica de un cuerpo, sino como signo estético.

⁹⁵ El beso es el regocijo culminante que supone la expresión mayor de las emociones pre copulares, una suerte de consagración de las distintas formas caníbales del amor, como los besos de Rosario Tijeras, Estrella Rodríguez, La Manuela, o ese beso evocativo que incendia el cuerpo seco de Macabea, tan cercano a este beso de La Loca, tan ensoñador como falso, tan carnal como evanescente. (Ver Anexo 4).

tiempo que tematiza la marginalidad del travesti, así como los intentos fracasados por asesinar al Dictador. Pero también podría pensarse que este intento de interpelar a la realidad podría desvanecerse detrás de una prosa sensualizada a través de los juegos de la retórica. Las imágenes poéticas, en ese sentido, operarían como hilos de ese velo que el propio Lemebel pretendiera correr el inicio mismo de la novela.

No obstante, parecería que la construcción de esa lengua marucha, que se levanta sobre la base de un juego de referencias, tonos y miradas, se constituye en sí misma en una forma de interpelar una doble capa de la realidad: aquella que ciñe la historia reciente de Chile –los años finales de la Dictadura–, y el lenguaje como forma institucionalizada que se construye a partir de registros convencionales.

En esta línea de reflexión, la propuesta de Lemebel apuntaría a fisurar esas dos capas de la realidad, a partir de la tematización del cuerpo travesti y la historia chilena, sobre la base de la explosión de un lenguaje poético sensualizado, marucho.

2.9.5 Lo femenino trans

Quiero terminar este capítulo refiriéndome nuevamente a la mirada sobre lo femenino y lo travesti, pues en esta novela es posible determinar campos comunes, signos que les son próximos, por lo cual tomaré una cita extensa en la que Lemebel postula lo que podría considerarse un repertorio de signos que constituyen lo femenino trans. Hay que recordar antes que, luego del atentado frustrado al Dictador, Carlos plantea a La Loca la posibilidad de huir juntos a Cuba. Ella, La Loca, en su casa, pensando en esa posibilidad mira las cosas de su departamento y dice:

... había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo... como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas *Ecran*, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un *Cine Amor* y la puso a la luz para verla más nítida... Se veía casi bella. Y si no fuera por el “casi”, nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena... Con ese moño nido que se usaba en los años sesenta, tipo Grace Kelly, con el maquillaje preciso que le daba a su cara esa aureola irreal, esa espuma vaporosa de luz falsa que le confería el desteñido de los años. Casi bella... (Lemebel, 2001, 167).

En este fragmento, varios de los elementos de la sintaxis y la musicalidad evidencian un ritmo que funciona a partir del uso del adjetivo y la forma en que este acentúa el fraseo. Pero me interesa, sobre todo, puntualizar en las imágenes de lo travesti, retomando el concepto que Nelly Richard (1993) implementara al hablar de *imágenes de mujer* y que tienen que ver con la incorporación de elementos que, en principio, no responderían a una supuesta condición sexual en el orden de lo masculino. Así, “los guantes con puntitos”, “el sombrero amarillo” y los “lentes de gata” son signos que provienen de las imágenes femeninas que reproducen la idea de lo femenino como marcas culturales del deber ser.

Por otro lado, la apuesta del travestismo muestra la artificialidad y la inestabilidad como anotan Butler y Sarduy. Para estos autores, el travesti no imita nada, sus juegos performativos no tienen referente. No es la mujer –o La Mujer– lo que simula, sino un ser inexistente.

Así, los guantes y las gafas responderían a una marca de lo travesti que se articula a partir del performance y la máscara. El cuerpo masculino se traviste, precisamente, a partir de la incorporación de otros elementos ajenos que performatizan su ser y que potencian la idea del devenir (Perlongher, 1997).

De lo que resulta que lo femenino trans incorpora elementos de lo que se llaman femenino –vestuario y accesorios– pero articulados a una forma de ser que es una parodia de lo femenino, más que una reproducción de esa marca cultural.

De la misma manera operan otros elementos que provienen también de la cultura de masas, como la revista *Ecran y Cine Amor* y las fotos de Sara Montiel que son formas de relacionamiento travesti con ese universo femenino institucionalizado en el discurso de la moda, la farándula y el cine. La *Loca del Frente* ha incorporado estos signos de la cultura a su vida para construir un sujeto otro, la neosubjetividad travesti. Lo femenino trans incorpora algunos signos o imágenes femeninas pero desplazándolas de ese espacio legitimado en el orden social de la vida hacia una esfera alterna, travestida.

“Casi bella”, resulta una síntesis del personaje, una forma metonímica de referirse a la naturaleza misma de la *Loca del Frente* porque (con el moño de Grace Kelly: otra vez la máscara que trata de emular la performatividad trans) para ella la belleza constituye siempre una búsqueda truncada, un estado preliminar, o intermedio, entre el cuerpo masculino desprendido en el acto del travestimiento –maquillaje, vestuario y

accesorios– y ese cuerpo anhelado de la mujer perfecta, Grace Kelly, o el cuerpo de la sirena.

“Casi bella”, como si el juego del travestimiento, cuerpo de signo cifrado en la máscara, fuese solamente un desplazamiento intermedio entre una naturaleza bioanatómica, de signo patriarcal y otra “naturaleza” en la que se deviene trans, siempre a medias, como una forma neosubjetiva de construcción del ser que no termina de constituirse como tal, siempre fluctuando, siempre transitiva, señalando la inestabilidad de la constitución del género, cuerpo otra.

2.10 Edwin

(*Al diablo la maldita primavera*, Alfonso Sánchez Baute)

... porque cuando soy mala
soy la peor

Al diablo la maldita primavera,
Alonso Sánchez Baute

Una de las particularidades por las que incluyo en esta tesis *Al diablo la maldita primavera* (Alonso Sánchez Baute, 2003) es porque en esta novela existe una aparente zona intermedia entre la mirada heterosexual, que designa y normaliza al cuerpo femenino, y la mirada travesti, que se rebela ante esa mirada normalizada y reconstruye su género. Esa zona intermedia podría ser la mirada drag queen. Edwin, el personaje principal de la novela, participa de la puesta en escena de las fiestas drag queen, al mismo tiempo que relata su vida como miembro activo de la comunidad homosexual de Bogotá.

Empecemos por anotar que se denomina drag queen a aquellas prácticas de transformismo que desarrolla un hombre sobre todo en espacios de teatralización hiperbólica. En ese ejercicio, el hombre incorpora a su performance una serie de rasgos exagerados de una mujer de caricatura, a través del uso de vestuarios ostentosos y coloridos, peinados exuberantes y maquillaje teatral. Usualmente estas prácticas drag queen se ponen en escena acompañadas de musicalizaciones, en las que el transformista interpreta a divas de la canción. Un drag queen puede ser heterosexual, homosexual, bisexual. En el caso de la novela que estudiamos, Edwin es un homosexual que asume lo drag queen como una forma de ingresar a la comunidad homo de la ciudad de Bogotá.

Esta novela se distancia de las otras que he trabajado referidas al “travestimiento lingüístico” (Kulawik, 2009), a la hora de construir universos travestis. Aunque existen algunos juegos con la lengua que se enmascara, a través del uso del género: “... siempre he sido una bruta” (Sánchez Baute, 2003, 18, la cursiva es mía). En este, como en otros ejemplos, hay una incipiente forma de travestir la lengua propiamente dicha.

Esta novela toma un sendero diferente a las que configuran formas otras de designación del cuerpo femenino. La incluyo porque se constituye en un enclave que permite comprender y reflexionar sobre las marcas de lo femenino, lo travesti, y lo drag queen como forma de festividad teatral.

2.10.1 Sujeto y voz propia

Reseñaré brevemente la historia que plantea Sánchez Baute. A través de un narrador en primera persona, el propio Edwin, se cuenta la vida desde sus orígenes en Barranquilla, su traslado a Bogotá y su inclusión en la comunidad gay. Como participante de las fiestas drag queen, Edwin se hace de un nombre y se inserta en el círculo exclusivo de la comunidad gay.

Contada desde la primera persona, en un tono de coloquial lirismo cotidiano – con giros de la lengua, referencias al mundo pop de la farándula y a la cultura mediática, humor y con referencias a las prácticas festivas del sexo gay, que responden a lo que Bajtin llamaría plurifonía, más que a lo que Kulawik llamaría travestimiento lingüístico– la novela plantea el universo del propio narrador, a partir de una premisa: la búsqueda del amor ideal. Esta búsqueda opera como signo femenino, el “amor aspirativo” (Lipovestky, 1999), una de las marcas de la cultura patriarcal que designa a las mujeres que idealizan ese amor.

Al mismo tiempo, la novela, se constituye en una suerte de cartografía de los espacios urbanos en los cuales se asienta ese mundo gay: barrios, salas de cine, parques, gimnasios, discotecas, saunas. “... me encanta ir a los videos... donde hay un televisor y unas cuantas sillas para los salaces desprevenidos que allí van a ver pasar filmes pornos, y claro, uno ve todo el tiempo a esos triplepapitos de las películas clavándose y mandándose y tocándose y pegándose y escupiéndose y pateándose...”⁹⁶ (Sánchez Baute, 2003, 47).

Esta “narración compulsiva y desordenada se presenta como esa oportunidad única donde hay que devorarlo todo, contra todo” (Aguirre, 2008, 3) y permite un

⁹⁶ Estos videos, como los saunas en *Salón de belleza*, cumplen la función de marcar un espacio excéntrico a las prácticas de lo oficial. Aparecen como lugares en los que no priman las normativas de control del cuerpo, y en los que todo es posible que suceda. Al interior, en la penumbra, el cuerpo gay se libera y se expande, se entrega al goce momentáneo del placer. Es, en sí mismo, una práctica disidente, a contrapelo del afuera –institucional y controlador– que se eterniza en la brevedad del instante. Luego, al salir del video, como del sauna, todo regresa a la normalidad, se reorganiza, se contrae.

continuum en el presente de la narración, siempre desde un único punto de focalización: la mirada del narrador autodiegético, Edwin. Esta mirada subjetivada permite al personaje desarrollarse en función de la reflexividad, es decir, hacerse “objeto de sí mismo” (Castillo del Pino, 1993).

La novela se configura a partir de este único nivel de la narración intradiegética –en el frenesí del presente– aunque tiene algunas retrospectivas evocativas al pasado que contribuyen a dotar de espesor al personaje. A lo largo del monólogo vemos al personaje en una lucha desesperada por encontrar el amor y por lograr el reconocimiento social. Al final, la novela concluye sin mayores sorpresas enmarcada dentro de una suerte de realismo melodramático.

Creo que este texto tiene el mérito de sostenerse a partir de una sola mirada. El narrador autodiegético no se desplaza de su centro de visión. No obstante, esa propia característica termina por devorarse a sí misma: la novela se convierte así, en una reproducción monocorde. Esta paradoja marca la tensión del propio texto: por un lado, la presencia de una subjetividad exacerbada a través del monólogo de Edwin y, al mismo tiempo, la sobre utilización del recurso que termina por atraparse así mismo.

Sin embargo, más allá de este elemento de la composición narrativa, he encontrado algunos signos de lo que denomino como mirada intermedia, la drag queen, que toma algunos signos de lo que se supone constituyen los otros dos espacios laterales de esa mirada: lo masculino y lo femenino.

Para reflexionar sobre el mecanismo a través del cual está concebida esta novela, he descompuesto su textualidad desde tres líneas de configuración temática. Estas son: lo drag como máscara, lo femenino como construcción desde la mirada de “la loca”, y lo travesti desde la mirada gay.

2.10.2 La marca drag queen

Partiré de este elemento, lo drag queen, para desplazarme luego hacia la mirada en torno a lo femenino y posteriormente a lo travesti. Acudo a algunas citas a través de las cuales Edwin evidencia su modo de ser –esos “signos del ser”, de los que habla Bobes (1993)– que determinan las marcas de expresión de la subjetividad del personaje.

Diré antes, para contextualizar la cita, que Edwin baila, en el juego del travestimiento drag queen, en la discoteca La caja de Pandora. Entre sus amigos y él, se

tejen historias cruzadas por el rumor. En el ejemplo que sigue Edwin recuerda como uno de sus amigos, “la Marcos”, cuenta sobre sus prácticas drag:

... le fue a Giovanni con el chisme de que era drag, y que me encantaba maquillar, y mariquear, y llorar y putear y mamar y culear, pero nunca rezar, y que, por consiguiente, yo no era la santa que le habían hecho creer, no siquiera la madre Teresa de Calcuta, sino que era mujER, como GEMS que es mujER, y, para colmo de males, puta, y que me había acostado con medio mundo antes de él. Y la muy perra le mostró unas fotos que nos tomamos juntas en una de las tantas fiestas de la disco, y yo traté de justificarlas diciendo que eso había sido el día de Halloween y que ese día todos los disfraces estaban permitidos, pero Giovanni no se comió el cuento de que era más virgen y casta que una vestal y me echó de su lado y me mandó a freír espárragos y me trató cruel como si fuera la peor, la más vil, la más canalla de todas las mujeres por haberlo engañado y decirle que yo era como el macho Camacho cuando, en realidad, soñaba con ser una hembra y tener tetas y chocha y dejarme comer por todos los gatitos del universo” (Sánchez Baute, 2003, 82).

En esta cita se pueden evidenciar algunos de los rasgos de la subjetividad de Edwin, así como de las formas performativas que asume para transformar ese signo sexual a través de la máscara drag queen, y también el uso estilístico del narrador autodiegético para problematizar la condición del sujeto.

En el acto performativo, el drag queen, tal como sostiene Butler, revela la estructura imitacional que subyace en toda identidad de género. Imita no los signos femeninos como tales, sino los ideales de género impuestos socialmente.

Lina Aguirre dice: “Según Foucault hay algunas identidades que no se enmarcan en normas de inteligibilidad cultural pero que, dada su persistencia y proliferación, permiten determinar los límites de ese campo de inteligibilidad, y potenciar otras matrices subversivas. Edwin sería una de esas formas del desorden” (2001, 51).

Para Sánchez Baute el mecanismo que desarticula el orden heteronormativo de control del cuerpo, es el juego drag queen, en tanto enmascaramiento de su condición sexual, bioanatómica masculina para rearticularse en el acto paródico del ideal femenino. Este sería la reafirmación de su identidad subversiva, disidente, cuerpo otra. Lo curioso es que la máscara drag –los vestidos, el maquillaje, la peluca, la fiesta– en realidad muestra, ante los ojos del otro –Giovanni en la narración– su verdadera condición: la búsqueda de una nueva condición de género: “... una hembra, y tener tetas

y chocha y dejarme comer...” (Sánchez Baute, 2003, 82). Es decir que la máscara drag queen se desplaza de su condición de enmascaramiento teatral y performativo para evidenciar el cuerpo aspiracional de Giovanni en el momento en que éste, en tanto asignación masculina originaria, se reconstituye como sujeto otro en ese mismo espacio de la fiesta drag.

Es también pertinente señalar que esta “... pseudo-autobiografía de Edwin, narrada en primera persona... experiencia y visión del pícaro...” (Díaz Ruíz, 2010,1) busca cuestionar esa identidad transitiva del personaje a través del uso de la mayúscula que subraya la condición femenina del personaje masculino, de tal suerte que esa “mujER” que implementa el narrador, el propio Edwin, afirma, con el eco de la musicalidad de las sílabas, esa neosubjetividad.

Edwin ratifica que es una “mujER”, así con énfasis en ER, como una forma de subrayar la constitución de su identidad de género. En el uso del ER, además, se evidencia la puesta en escena de un monólogo emocional. En narrador-personaje acentúa las últimas sílabas de la palabra en un intento de aumentar el tono y ratificar la condición de género.

La novela, en tanto melodrama, plantea, como señalé al inicio del capítulo, la búsqueda insaciable del amor: para Edwin todo parece resolverse en ese hecho de encontrar al príncipe encantado. Ese signo, que reproduce una marca de “feminización” estereotipada bajo el supuesto ser de la mujer –*imágenes de lo femenino*, en palabras de Nelly Richard (1993)–, solo puede llevar al fracaso de las idealizaciones del personaje. En ese sentido la novela nos lleva hacia un final predecible, que, sin embargo, busca justificar el trasunto de ese destino a partir de las experiencias que el narrador vive. Sánchez Baute busca señalar justamente la idea del fracaso.

Para Edwin, incluso las fiestas drag, a pesar de constituirse en espacios celebratorios, terminan siendo condenadas por el propio personaje. Al conocer a Nicolás –un chico en el que está interesado, el amor que se aproxima con la magnitud en la que aspira Edwin– le escribe una carta:

Le conté que estaba de nuevo en Colombia, que mi verdadero nombre era Edwin Rodríguez, barranquillero de nacimiento; moreno, alto y “grueso” (los eufemismos valen), nada del otro mundo, con mala imagen ante mucha gente... Y que alguna vez había vestido en drag –esto último se lo escribí así, en letra chiquita...” (Sánchez Baute, 2003, 186).

Edwin se describe como un sujeto excepcional, bello, proveniente de una exitosa familia, aunque en el tono también queda latente que se trata de una especie de presentación en sociedad, un enmascaramiento de su origen humilde: “... ya sé que cuando estoy en drag los vestidos ceñidos no me ayudan mucho, pero eso tampoco me preocupa”, (Sánchez Baute, 2003, 17). En esa cita los juegos drag son minimizados como si fuesen motivo de vergüenza. El personaje se contradice, y el acto de la vergüenza opone a su propia constitución como sujeto. De hecho, un elemento significativo en la composición de la novela y del personaje en particular, es precisamente ese juego de la doble máscara que aparece en las fiestas: la máscara drag que muestra, en el juego de la oposición y el doble, al verdadero ser: ese Edwin “mujER” que desea transformar su condición de género.

Al final de la novela, tal como vemos en la cita anterior, el personaje reniega de esa forma de ser, y su ambivalencia se desmorona. El sujeto, en tanto drag queen, pierda su constitución. De esta manera evidencia el carácter imitativo de todas las identidades de género, tal como sostiene Butler. Para Edwin, las fiestas drag, más allá del tono celebratorio de la vida, constituyen solo formas paródicas de una sexualidad transitiva. Lo que le interesa, como sujeto social, es la constitución de la relación amorosa.

Quizás la propia ambivalencia del sujeto procesal, el sujeto en construcción, demuestra que su conformación está anclada en la duda, es decir, en la ambigüedad constitutiva de su ser central, de su yo. Por ello, Edwin escribe –como si fuese otra voz, un sujeto distinto que se adscribe a un pasado que debe ocultarse– con letra más pequeña. En este ejercicio de ambivalencia, el narrador en tanto voz dual –sujeto cognitivo y sujeto enunciativo, en la mirada de Beltrán Almería– establece un dialogismo sugestivo que, como dije, problematiza la consistencia del sujeto.

2.10.3 Lo drag y lo travesti como disonancia

Quiero ahora pasar al tema de lo travesti y dejar los signos femeninos para el final.

Es interesante la diferencia que establece Edwin, el narrador-personaje, entre los juegos performativos de la fiesta drag y el travestimiento como tal. “En ese momento en Bogotá ni siquiera conocíamos el término drag queens y lo más parecido que teníamos

eran los travestis que se vendían al mejor postor en las calles de la Quince...”⁹⁷ (Sánchez Baute, 2003, 23). De esta manera el narrador marca dos zonas diferenciadas. El travestismo como forma de prostitución, y lo drag queen como algo todavía inexistente.

Más adelante Edwin cuenta sobre una de sus amigas, la Romero, a quien detesta, y lo hace a través de la calificación estigmatizada de su forma de ser: “...-¡Guácala!- ¿adivinen a quién tenía de vecino? Horror de los horrores: a la Romero. Sí, a la que se imaginan: a la peluquera peliteñida que es una mujER total, toda una dama, o diré mejor, todo un travesti...” (Sánchez Baute, 2003, 28).

Para Edwin, el acto de reconstrucción del ser, de su marca de reasignación, es el transformismo drag queen. Lo travesti que ha superpuesto sobre su condición masculina reconstituida en el eje femenino, otra identidad teatral, artificial. Para Edwin una cosa son las fiestas drag, momentáneas en el frenesí performativo, en el enmascaramiento de la ropa y el maquillaje, y otra distinta, despreciable, es la reconstrucción permanente del ser en el que deviene el travesti. La curiosa ironía es que la propia Romero –la amiga a la que Edwin desprecia– finalmente se develará como el amor platónico que Edwin concebía en los emails que recibía de un remitente anónimo.

Parecería que la mirada drag admite la puesta en escena transformista en las discotecas de Bogotá, pero no el travestismo como tal que opera en el marco de la vida cotidiana: “a la peluquera peliteñida que es una mujER total, toda una dama, o diré mejor, todo un travesti...”⁹⁸, dice Edwin para referirse a la Romero. En esta línea, el narrador establece la diferencia entre lo drag, como puesta en escena transitiva, y la condición regenérica del travesti. Para Edwin el artificio del transformismo solo es legítimo en tanto juego de performatividad, pero no en tanto práctica de una forma neosubjetiva de construcción identitaria.

Sin embargo, el propio Edwin construye una imagen trans sobre sí mismo, cuando dice: “soñaba con ser una hembra y tener tetas y chocha y dejarme comer por

⁹⁷ El travestismo, como ejercicio marginal, está presente en esta novela, igual que en la de Javier Ponce, *Resígnate a perder*, aunque sin esa atmósfera de violencia y oscuridad callejera. Por el contrario, Sánchez Baute pinta un escenario apenas nombrado sin mayor peso social, de manera similar a la que implementa Mario Bellatín en *Salón de belleza*.

⁹⁸ El universo de la peluquería, o de las peluqueras travestidas, es importante en esta novela, como en *Salón de belleza* de Bellatín, pues aparece como el espacio idóneo para que ciertas formas de la marginalidad social adquieran un núcleo en el que anclarse. Además, la peluquería aparece como el espacio de la reconstrucción del ser, del enmascaramiento a través del cual el sujeto transitivo se desplaza de su naturaleza bioanatómica, de su sexo primigenio, para reasignarse mediante del travestimiento.

todos los gatitos del universo”. Esta proyección pone en tensión el propio signo genérico de Edwin, en tanto supone una fisura en su proyecto de vida homosexual, al desplazar su pulsión identitaria al terreno de lo transexual. No obstante, durante la novela, no asistiremos a ningún proceso de reasignación genérica a través de implantes, liposucciones o cirugías de ablación genital. Para Edwin se trata de un “sueño”, es decir, de una pulsión anclada en el terreno del deseo.

El travestismo, como se ve, es un estado despreciable cuando una persona, como la Romero, lo asume en tanto práctica ordinaria, porque desnuda la supuesta pureza de la feminidad. El travesti no imita lo femenino sino la idealización del género original, diría Butler. Esa “mujER toda, una dama”, como dice el propio Edwin, es el resultado de una parodia que caricaturiza la supuesta original del género.

Sin embargo, esta mirada condenatoria al acto del travestismo –como práctica performativa y como práctica de sexualidad marginal– aparece narrada por Edwin desde un hecho que permite descubrir a los otros su condición homosexual en los tempranos tiempos de su niñez: “En alguna ocasión en que creía que la puerta estaba asegurada, mi hermana entró y me encontró con su bikini puesto y con la toalla enrollada en la cabeza, como la usan las mujeres de cabellos largos para secárselo” (Sánchez Baute, 2003, 107).

El espacio en el que el travestimiento está permitido –desde la mirada de Edwin es el de la fiesta drag que, en tanto espacio de carnaval, aparece como un territorio de tránsito de la condición gay, como si el acto performativo, teatral, terminase por desprenderse de cualquier proximidad al territorio marginal de las prácticas sexuales de la calle. El travesti de la calle es, entonces, ser condenado, pero no aquel que, en la disco, performativiza el cuerpo masculino a través de la máscara drag. La novela cuenta como se organizan para celebrar la fiesta, seleccionado cuidadosamente vestidos, pelucas, zapatos y maquillajes y como, ya travestidos, salen en auto por la carrera Séptima de Bogotá, ante la mirada de la gente que observa el “espectáculo de cinco o seis travestis que, alegres y divertidas, se dirigían a la fiesta”, (Sánchez Baute, 2003, 109).

Para reafirmar esta condición diferenciadora entre lo drag queen y el travestismo, el narrador, Edwin, dice:

... las drags no son sino hombres vestidos de mujer con una fuerte expresión artística... no se trata de travestis. E incluso muchos ni siquiera son homosexuales (...) se diferencian de los travestis, básicamente, porque no tienen ninguna connotación sexual.

Los travestis, al menos en nuestro país, nos han acostumbrado a entenderlos como hombres vestidos de mujer que se venden al mejor postor en una esquina cualquiera de la noche. Los drags, en cambio, buscan tan sólo un impacto teatral que logre llamar la atención sobre sus figuras femeninas (Sánchez Baute, 2003, 110, cursiva en el original).

Para Edwin el acto de travestimiento en las fiestas drag nada tiene que ver con el travestimiento como ropaje femenino con carácter sexual, marginal, como si se tratasen de dos formas discursivas, disonantes entre sí, que se diferencian por las motivaciones comerciales y sexuales, antes que por las formas de reasignación genérica. Los travestis de la carrera Quince no son sus amigos “bellos” disfrazados de maravillosas mujeres que compiten por ser la reina de la disco (“La Miss Universo Drag Queen de Bogotá”, Sánchez Baute, 2003, 106), sino que son aquellos sujetos de la noche que se acuestan por dinero con viejos de la rancia burguesía local para que les “dejen sentir sus gigantescas tetas silicónicas golpeándole la espalda mientras les parten el culo con sus enhiestas vergas decimonónicas” (Sánchez Baute, 2003, 129).

Prima una mirada social, normativa, que juzga y sentencia, como si estas aspiraciones diferenciadoras de Edwin no fuesen más que un juego retórico, una suma de palabras que aparecen en su texto, en su monocorde desplazamiento, sin posibilidad de trastocar las marcas históricas que, casi siempre, determinan el modelo, el deber ser, de la sociedad. El travesti es un sujeto que, en el ejercicio de imitación y artificio, desborda el marco genérico de lo femenino, así las “gigantes tetas silicónicas” responden al artificio de un cuerpo hipertélico.

Esta sentencia se vuelve evidente en la siguiente escena. Para celebrar la despedida de “la más famosa drag colombiana de todos los tiempos” (Sánchez Baute, 2003, 132), Assesinta de Silencia, que viaja al exterior, deciden, Edwin y todas las demás, organizar una fiesta en el hotel La Casa del Alto Pino, en un pueblito a una hora de Bogotá: una gran borrachera a base de sangría, concursos y reinados de belleza, shows en las escaleras del hotel. Hacia el final de la estancia:

Nos despertó un escándalo de proporciones mayúsculas: varios habitantes del pueblo, enardecidos por *la llegada de Satanás*, gritaban improperios desde la parte de afuera del hotel... (Un mesero cuenta que había visto la noche anterior, *inserto mío*): una veintena de travestis se divertían y exponían su pecado sin vergüenza, y eso era Belcebú que quería apropiarse de los pacíficos habitantes de ese pueblo... y que quería llevar a sus

hijos por el camino del mal, y la única solución era la expulsión inmediata para proceder luego a exorcizar el lugar (...) ⁹⁹ (Sánchez Baute, 2003, 134).

Edwin y sus amigos –los drags en el frenesí de la fiesta– deciden no dejar el pueblo y más bien miran divertidos los insultos y actos de condena apocalíptica que les lanzan. Quienes sufren el escarnio social son los dueños del hotel que desde ese día deben buscar las provisiones en Bogotá, pues lo parroquianos han decidido condenar sus actos de maldad con una suerte de censura generalizada.

2.10.4 Lo femenino desde la loca

Miremos ahora como se construye lo femenino desde la mirada de la loca. Para ello recordemos que el narrador autodiegético, Edwin, ha dado cuenta de su condición genérica, reasignación del cuerpo bioanatómico, a partir de la escena infantil en la que se viste de mujer y es descubierto por su hermana: “En alguna ocasión en que creía que la puerta estaba asegurada, mi hermana entró y me encontró con su bikini puesto y con una toalla enredada en la cabeza, como la usan las mujeres de cabellos largos para secárselos (Sánchez Baute, 2003, 107).

Para el niño el juego imitativo está naturalizado hasta que es descubierto por su hermana. Es el otro en que regula la marca sexual a partir del juicio.

En este mismo sentido hay otra escena también de la infancia, que permite revelar la forma en que el personaje descubre que, dentro de su cuerpo, habita otro que pugna por salir:

... cada vez que podía me entretenía con las barbies de mi hermana... Era mi distracción favorita: diseñar vestidos para las barbies, en chofón, en lamé, en telitas

⁹⁹ “Sueños de exterminio”, diría Gabriel Giorgi (2014), que se expresan en esta escena, como en aquella en la que los habitantes de Estación El Olivo torturan a La Manuela, o su misma muerte en manos de Pancho, su amante, o como los actos de violencia a los que se ve sometido Molina, cuando cumple la tarea encomendada por Valentín, o los acosos populares que sufren agonizantes hombres del sidario de Bellatín, o la muerte salvaje de Caramelo a manos de una turba enloquecida. En la escena de *Al diablo la maldita primavera* se evidencia con crudeza que la sociedad heteronormativa, patriarcal, tiene la última voz, la sentencia condenatoria que determina el deber ser del comportamiento humano y que, por lo tanto, penaliza lo que está fuera de esa práctica.

vaporosas, que me encantan aún, en fibras orladas con canutillos tejidos, con lentejuelas doradas...¹⁰⁰ (Sánchez Baute, 2003, 19).

Para Edwin, el mundo femenino, aquel que le habita desde la infancia, se expresa a partir de la relación lúdico-maternal con las muñecas que, además, se constituyen en metonimias de las escenas fastuosas que sucederán años más tarde cuando se entregue a las fiestas drag. Edwin y sus amigas, en el frenesí de las fiestas drag, resultan así encarnaciones de esas muñecas a las que, en la infancia, el propio Edwin vestía.

De esta manera lo femenino se funda en la infancia a partir del descubrimiento de sus gustos –el travestimiento, el juego con la muñeca– y va configurando una mirada del mundo en la que superpone lo masculino y lo femenino que da lugar a la creación de una mirada superpuesta, intermedia, liminal, que se alimenta de dos formas aparentemente dislocadas de percepción vital.

Hay una serie de referencias a lo largo de esta novela que permiten evidenciar ese estado liminal, referencias que he agrupado bajo la idea de lo femenino visto desde el concepto de la loca. La loca, como se define el propio Edwin (“las locas somos como las mujeres: vírgenes hasta el matrimonio, aunque nos ‘casemos’ todos los días del mundo, o simplemente nos enamoremos del primero que pasa”¹⁰¹, (Sánchez Baute, 2003, 44), representa en sí misma una forma de reorganización genérica que, aunque anclada en el universo masculino gay, mira a los otros, sobre todo a las mujeres, a partir de una mirada de proyección doble: en un cuerpo masculino que establece relaciones de proximidad o distancia con el cuerpo femenino, y, por lo tanto, con las formas del ser, y

¹⁰⁰ El acto de coser, de tejer reproduce aquí una de las imágenes de la mujer doméstica, siempre a la espera, anclada en los segundos eternos del tiempo, como Penélope, como La Loca del Frente que teje manteles para la mujer del Dictador, en la novela de Lemebel, hacendosas las dos –Edwin imaginando un mundo de madre y diseñadora de modas, La Loca del Frente subsistiendo a través de la práctica artesanal– como Molina cuando, en la novela de Puig, lava la ropa de Valentín, lo limpia, lo cuida, cocina para él. Estas escenas domésticas ratifican la mirada institucional de relación entre ese femenino protector, maternal, sumiso y el masculino protegido, hijo, libre.

¹⁰¹ Para Edwin proclamado con loca, como para La Loca del Frente de la novela de Lemebel, el amor constituye el motor fundamental del ser, como para La Manuela de la novela de Donoso, en la lejana década de los sesentas, o para Molina en la novela de Puig. En el caso de los personajes femeninos, el amor también se constituye como un motor esencial de la vida: para Macabea es la prueba irrefutable de esa voluntad de ser. Estrella Rodríguez, quizás, se diferencia de las otras, pues para ella el canto, en tanto acción vital, parece sustituir las prácticas del amor. Rosario Tijeras, envuelta en relaciones de poder, mantiene una relación conflictiva con su amante, pero en el fondo, busca sustituir el amor quebrado de su relación familiar, mediante el juego del deseo y el poder. (Ver Anexo 1).

las imágenes que se proyectan. Esa dualidad se manifiesta en el cambio de mirada, pues a veces el narrador autodiegético, Edwin, se define como gay y en otras como loca (aunque no existan voces dislocadas, según la marca sexual que asuma): “... los gays también nos parecemos tanto a las mujeres, porque nos gusta el llanto y el drama y el novelón y todas esas cosas que los hombres *straight* no soportan” (Sánchez Baute, 2003, 55).

Edwin reproduce los signos del ser fundados en la mirada patriarcal y heteronormativa, que consideran a la mujer como la depositaria de un mundo de sensibilidad, el cuerpo receptor, como dice Mithu Sanyal (2012), adscrito a las prácticas del melodrama y el llanto, y en el lado opuesto, por desplazamiento del sentido, ubica a los hombres, pero a los hombres “*straight*” –diferentes a los hombres gays, a los hombres devenidos en locas– que rechazarían, el novelón, el melodrama, el llanto, es decir, todas las prácticas que se supone no corresponden con su naturaleza social.

En la siguiente cita se reafirma esa mirada intermedia –cuerpo de hombre-mujer, mirada de hombre-gay– que describe lo que se considera femenino, en tanto forma del ser mujer: “... entro a mi apartacho... y pongo música... y bailo sola por toda la sala mientras hago el aseo y limpio el polvo de los muebles y lavo la cocina al tiempo que repito el voz alta para no olvidar jamás el verbo ER que enseñan a las niñas bien en la Normal para Señoritas: comer, coser, tejer, lamer, coger, meter... mujer...” (Sánchez Baute, 2003, 68).

La mujER, más allá del tono teatral de las últimas sílabas, se constituye a partir del conjunto de acciones que la denominan como tal, legitimadas desde el sistema educativo. Las “niñas bien” ratifican su condición de clase social, en la asunción de un deber ser consagrado al mundo doméstico. Los verbos se desplazan de lo biológico, comer, hacia lo instrumental, coser-tejer, y de ahí hacia lo sexual, coger-meter. Este último verbo resulta fundamental porque parecería dar cuenta del giro identitario. Meter supone la presencia del cuerpo masculino, en tanto falo, que asume las marcas femeninas –coser, tejer–. Edwin ratifica su condición neosubjetiva, a partir de la presencia del cuerpo masculino –el pene encubierto en el verbo meter– pero también de los signos femeninos consagrados en el imaginario del mundo doméstico.

Amplio esta reflexión puntualizando ese espacio liminal, como he denominado, donde convergen los universos masculinos y femeninos, y del que parecería devenir la loca: “... lo que nos divierte a las locas: ser diferentes e irreverentes para hacer lo que nos dé la gana...” (Sánchez Baute, 2003, 109).

La loca sería ese sujeto que, dado que renuncia a las formas genéricas de su naturaleza bioanatómica y se configura a partir de la reasignación genérica, se halla en la capacidad de subvertirlo todo, como si ese acto constituyese en sí mismo la proclama máxima de la libertad. La aparente ocupación de un territorio libre por conquistar, sin embargo, tropieza con las trabas de las propias formas institucionales de control del cuerpo y de reafirmación de imágenes y prácticas del ser. La loca se cree libre pero se halla presa en un cuerpo que no termina de ser, y cuya única forma de constitución como tal es el juego drag: la máscara que lo cubre y que, al mismo tiempo, muestra su ser interior, femenino, mujER.

Esa mujer que responde a las normativas del control de su cuerpo y que se expresa en el cuidado exacerbado del mismo: "... porque vomitar siempre adelgaza. A mí me encanta que me dé diarrea o vómito porque, con tres días así, uno adelgaza aunque sea tres kilos" (Sánchez Baute, 2003, 32).

Para Edwin la forma de apropiación del ser femenino está en el acto de aprendizaje y de simulación, como si el sujeto pudiese recomponerse a partir de la adquisición de comportamientos y prácticas sociales: "... en algún momento de mi existencia se me dio por salir con una mujer buscando aprender cuál era exactamente la conversación que debía tener con mi *mancito* cuando apareciera" (Sánchez Baute, 2003, 196, cursiva en el original). De tal suerte que se reasigna en la esfera de lo femenino a través del aprendizaje. No se hace mujer. Se hace, diría Simone de Beauvoir (1999), en el devenir de la construcción social propia, pues esos actos, o "signos del ser" (Bobes, 1993), son formas individuales que resultan, casi siempre, encarnaciones de las marcas culturales. ¿Cómo ser una mujer?, parecería preguntar Edwin, pues en el acto de pragmatizar esos actos de aprendizaje y ponerlos en escena, en la peluquería. Para participar en una de las fiestas y certamen drag, Edwin se pone en las manos del estilista Carlos Manchega: "Cuando corrí al espejo no podía creerlo: era más hermosa que Naomi Campbell... había hecho de mí otra mujer, más atractiva e impactante que la que se presentaba cada viernes en La Caja de Pandora"¹⁰² (Sánchez Baute, 2003, 117).

¹⁰² Como señalé en otra nota al pie, el universo de la peluquería está asociado con las prácticas gays y travestis, y en esta escena, además, se constituye como una forma performativa de recreación del cuerpo. Edwin, ella, aparece como otra, transformada gracias a las destrezas de la peluquería que permiten, en efecto, convertirse momentáneamente en la réplica de una estrella de las pasarelas. Es importante también la presencia del espejo, en tanto signo funcional al relato, pero también como testigo, pues su reflejo se ratifica la construcción de un sujeto otro, performativizado con la ayuda del peinado y el maquillaje.

De las mujeres, desde la mirada gay-la loca, Edwin toma aquello que puede expresar también su sensibilidad, pero rechaza de ese mismo cuerpo –no los signos de la cultura sino los de carne y vida– aquello que le resulta ajeno a su universo de constitución genérica. Cuando, en un punto de su vida decide acostarse con mujeres y perder esa forma de virginidad, se enfrenta a la negación de ese cuerpo femenino. Dice de su novia Elena, cuando la tiene cerca:

... ya me había hecho un lavado de cerebro de cómo habría de suceder la historia, comenzando por negarme a tocarle las tetas para no repetir la anterior sensación y pensar que algo ridículo le sobraba al cuerpo de las mujeres. De manera que la desnudé lo más de masculino, le arranqué el brasier sin rozarle las tetas, le bajé la falda y apagué la luz para no llevarme más sorpresas desagradables, le quité los cucos, le metí la mano por allá, y ¡horror!, faltaba lo más importante (Sánchez Baute, 2003, 197).

Para Edwin, desde la simulación de una escena masculina, el cuerpo del otro, de ella, de su novia Elena, está desprovisto de la condición que idealiza el cuerpo del hombre: el falo, que no el pene, en tanto órgano reproductor, sino la construcción simbólica de este en tanto consagración de esa idealización del Absoluto masculino, como diría de Beauvoir (1999). Ella, la novia de Edwin, resulta el cuerpo repudiado, cuerpo de la carencia, cuerpo incompleto, castrado. Lo único que puede hacer es despreciarlo y entregarse completamente al cuerpo idealizado del hombre completo.¹⁰³

Resulta también de singular valor la construcción de lo masculino, a partir de la reproducción de lo que podríamos denominar signos masculinos, adscritos a prácticas de violencia y dominación que, aunque aparecen caricaturizados por la narración pícaro de Edwin, también ratifican las marcas de la cultura dominante. Edwin, en tanto máscara de sí mismo, masculinizado por la decisión de acostarse con una mujer, debe reproducir esas marcas de la cultura pero se enfrenta a la imposibilidad al constatar que el cuerpo de la mujer es el cuerpo de la carencia, de la incompletud: “faltaba lo más importante”, dice.

¹⁰³ La presencia del falo resulta de particular importancia desde la mirada heteronormativa, como en el caso de La Manuela, cuando las mujeres del pueblo se asombran ante su dotación, pero también desde la particular mirada de Edwin que sentencia el cuerpo femenino por carecer, según él, de lo más importante, el pene.

Al final de la novela, Edwin sentencia su comprensión respecto de la dualidad de su cuerpo. Luego de un nuevo fracaso amoroso, otra vez, como a lo largo del monólogo, empieza a soñar en el ideal amoroso:

... y ahí mismo me lo eché a la cama y amaneció conmigo, y ya le conté quién diablos era yo, y él feliz de estar con esta diva, y ahora estoy más feliz de pensar que, mientras escribo esto, tengo un machosote rebuenote esperándome en la cama para hacer salir toda la *femme* que hay en mí sin que me preocupe: a él le encanta saber que no soy más que una mujER atrapada en el cuerpo de un hombre. (Sánchez Baute, 2003, 226).

En esta cita se evidencian algunos estereotipos. El cuerpo masculino, desde la mirada de Edwin, deber ser el de un “machote”, es decir, aquel que reafirma la condición de dominación sobre el cuerpo femenino. El de ella, Edwin, reafirma la idea de lo femenino como territorio del deseo, la diva, ese cuerpo que debe ser visto y aceptado por la mirada masculina.

El giro fundamental está dado por la afirmación de que se “machote” asume naturalmente la condición transgénera de Edwin “una mujER atrapada en el cuerpo de un hombre”.

Así, la puesta en escena drag queen cuestiona, otra vez, la validez original del género en el ejercicio de la imitación paródica. El cuerpo del hombre, de Edwin, se constituye como el depositario, la carne digamos así, de un cuerpo otro que pugna por salir. La disonancia entre el sexo de nacimiento y la identidad de género se manifiesta a través de una escena cotidiana, en la que los amantes se hallan en el espacio doméstico, acostados en la cama, y ya no en el desfile de las divas drag que se disputan el espacio social, durante los desfiles nocturnos en las discotecas.

2.11 Sirena

(*Sirena Selena vestida de pena*, Mayra Santos-Febres)

*Una ríe
mientras canta que se muere*

Sirena Selena vestida de pena,
Mayra Santos-Febres

Sirena Selena vestida de pena (Mayra Santos-Febres, 2008) es una novela en la que se evidencian varias de las preocupaciones en torno a la construcción de la neosubjetividad travesti y la narración en tanto objeto de superposición de registros.

A lo largo de las siguientes páginas trataré de reflexionar en torno a los mecanismos de composición de la novela, así como sobre la construcción del personaje travesti, Selena, en función de las particularidades de su espacio textual. Para ello utilizaré como soportes fundamentales las nociones sobre cuerpo, travestimiento como disfraz, y lengua travestida, o, como dice Kulawik (2009), travestimiento lingüístico.

La novela, en tanto anécdota, es bastante sencilla: Sirena Selena, un joven puertorriqueño, negro y pobre, con una voz excepcional, vagabundea por las calles, hasta que es descubierto por una travesti mayor, Martha Divine, quien lo adoptará y lo transformará en una sensual cantante de boleros. Como en la isla se prohíbe el trabajo a menores de edad, Martha, como manager y “madre” de Sirena, le llevará a República Dominicana. A la espera de que el empresario Contreras concrete los shows, Sirena se escapa con Hugo, un exitoso empresario, que le organiza una presentación privada. Hugo hará todo lo posible por seducir a Sirena, hasta que ella acepta el juego. No hay mucho más que decir sobre la historia. Sucede lo predecible, o quizás sea mejor decir, no sucede nada: Contreras nunca concreta el show, Martha espera el regreso de Sirena, Hugo se enamora de Sirena, y esta, gracias a los juegos de la seducción, cede a los deseos de Hugo.

No obstante, la aparente sencillez de la historia adquiere espesor en cuanto la construcción misma del personaje de Sirena, y también por la presencia de Martha. La primera como una suerte de discípula, hija, y la segunda como maestra, madre. En

Sirena el travestismo aparece como un acto performativo diseñado en torno a la presentación del show que hace frente a Hugo, su esposa Solange, y sus invitados. Para Martha el travestismo parecería constituir una práctica de reorganización del cuerpo. Entre las dos –entre los dos personajes, en tanto signos en construcción– se crea una sugestiva tensión en relación, precisamente, a la idea del cuerpo travestido, del disfraz y el ocultamiento.

La sencillez de la historia, como digo –quizás a ratos atrapada en sus propios signos predecibles– también encuentra un soporte adicional en la presencia de una lengua que se travieste, se disfraza a partir de la superposición de los registros, del habla y de la presencia de los narradores.

Veremos a continuación, con base en las referencias directas al texto, cómo se configuran estas miradas en torno al cuerpo, el travestimiento y el ocultamiento en Martha y Sirena, así como las marcas lingüísticas que trastocan las formas convencionales de la narración¹⁰⁴.

2.11.1 Máscaras del cuerpo

El primer signo del travestimiento, en tanto ocultamiento, viene del hecho mismo de los nombres de los personajes, nombres que resultan máscaras teatrales: Sirena, Divine, hablan de un sujeto diseñado, un personaje del show, y no del sujeto real, la persona que está detrás. Mientras la novela avanza, constatamos que, para ellas, la vida tiene sentido a partir de las formas del ocultamiento del ser bioatómico, es decir, en la rearticulación de yo a partir de la construcción de otras formas de disidencia del género. Para Martha, ese yo inicial de Sirena, no obstante, aparece a través del juego y del frenesí desbordado que se oculta cuando está vestida de cantante de boleros. Al llegar al hotel de República Dominicana, cuando Sirena llega a la habitación toca las cortinas, apaga el aire acondicionado, abre y cierra los grifos de agua, entonces dice el narrador homodiegético, desde la mirada de Martha, “visión con”, diría J. Pouillon (1993), es decir narrador y personaje aproximados en la focalización del relato: “Pocas

¹⁰⁴ Son pertinentes los estudios de Sara Muñoz (2005) y de Kristian Van Haesendonck (2003) para comprender algunos signos del travestimiento como metáfora cultural. Para Muñoz, en clave de estudio decolonial, la novela le permite descubrir formas del travestimiento que se evidencian en el cruce migratorio, los usos de la voz y la ciudadanía, y el cuerpo colonizado. Van Haesendonck, por otra parte, desarrolla su reflexión sobre el travestismo y el deseo, a partir del juego de las máscaras del ser.

veces la había visto así, soltando grititos de deslumbrada... dejándose ser el niño que era” (Santos-Febres, 2008,13).

La novela salta en la temporalidad, a través de permanentes retrospectivas y digresiones, como formas de ocultar una realidad única que se desarrollara en el presente narrativo. A la escritora le interesa vestir a la realidad con varias capas de narración. La historia cuenta la relación de Sirena con Valentina Frenesí (otro nombre que oculta el nombre real de esta travesti) y las noches que pasan juntas. Con las luces de la mañana, y en medio de los productos que llegan a un restaurante –plátanos, huevos, pan– dice Valentina, al tiempo que se tapa la cara con el cabello: “la luz del día no es propicia para una draga”, (Santos-Febres, 2008, 58).

Para los personajes de esta novela, el día –la transparencia, el otro lado de la noche¹⁰⁵ que es trans, calle y prostitución– no puede ser el espacio de presencia de aquello que, en el orden naturalizado de las prácticas marginales, aparece como lo visible. El travestimiento –lo drag, como se acuña en la novela– solo puede ser posible en el acto mismo del ocultamiento. La noche, el otro lado del día, el ocultamiento de la luz, son los espacios idóneos. De ahí que Valentina, como si fuese una vampira, decide taparse la cara con el pelo, como si con ese gesto –breve sombra sobre el cuerpo– se escondiera, se ocultara del mundo al que no pertenece. Travestimiento como ocultamiento.

Martha, en el vuelo que le llevará junto con Sirena a República Dominicana, piensa en lo que los otros, los pasajeros, dirán de ella, de su “cuerpo, el disfraz que era su cuerpo” (Santos Febres, 2008, 9). Para Martha los otros resultan una amenaza, la fuerza visible del régimen de control del cuerpo, la mirada que sanciona. En la proyección de su temor, cree que podría escuchar al coro que la sentencia: “Miren eso. Eso no es una mujer”¹⁰⁶ (Santos-Febres, 2008, 9). En la proyección mental que sufre

¹⁰⁵ Como la noche que envuelve y oculta a los travestis de la novela *Resígnate a perder* (Javier Ponce), las noches prostibularias de la Manuela de *El lugar sin límites* (José Donoso), las noches de trabajo marginal de *Salón de belleza* (Mario Bellatin), pero también las noches, como filamentos de luz y vestuario iridiscente, en las que desfilan los travestis del Teatro Lírico de Sarduy (*Cobra*), o las noches intensas de frenesí drag de la novela de Sánchez Baute (*Al diablo la maldita primavera*).

¹⁰⁶ La violencia social, sueño de higienización y exterminio, como ha dicho Giorgi, se expresan de manera particular en esta escena de la novela, puesto que no es una movilización, como en el caso de La Manuela (cuando es llevada por una turba ebria hacia el río), o como el grupo de policías que interceptan a Molina, o como los ciudadanos de las novelas de Bellatin o de Sánchez Baute (en ambos casos aparecen como respuestas civiles frente al sidario, o las fiestas drag). No, en esta escena, desplazada de la realidad concreta, puesto que se desarrolla en el cielo, dentro de un avión (afuera de la vida social en la tierra) la violencia condenatoria del

Martha piensa que el avión podría dar marcha atrás, trayendo como consecuencia el desprendimiento de las maletas que, ya abiertas, mostrarían “tacas, esparadrapos, fajas, cremas depiladoras, miles de afeites, prestándose, las traidoras, como evidencia” (Santos-Febres, 2008, 9).

En Martha se evidencia esa necesidad permanente del sujeto travesti que busca hacerse a sí mismo a partir del artificio, es decir, del conjunto de elementos extra corporales que dan cuenta de una voluntad de reconfigurar su género. El travesti, en este sentido, no opta por el implante, por ninguna práctica intra corporal. No obstante, en varias ocasiones el sueño del travesti, en tanto consecución aspirativa de la reconfiguración genérica, es precisamente la reconstrucción orgánica que aniquile las formas originales bioanatómicas. En la disonancia entre el sexo de nacimiento y la identidad de género, el travesti empieza su proceso transgenérico.

... los travestis moldean el cuerpo mediante inyecciones y prótesis, o con rellenos (*falsies*). Comprometen en mayor o menor medida, el físico... Pagan con carne el ensamblaje artificial de un cuerpo de mujer o supermujer. Son las vestales de un fuego casi extinguido, perfeccionista, en un arte que, como el cultivo de una pura esencia, ya está olvidado por las mujeres mismas. A ese rol se inmolan (Echavarren, 1988, 54).

Martha anhela la operación que cambie el origen bioanatómico. En Martha se evidencian, como en ningún otro de los personajes de esta investigación, ese deseo por el perfeccionismo que se atribuye a un cuerpo otra: aquel que se reconstruye a través del “ensamblaje artificial”, como dice Echavarren. En ese sentido, Martha se constituye como el ejemplo fundamental del proceso de reasignación genérica que comienza con el consumo de hormonas, para pasar a las cirugías y, eventualmente, a la ablación genital.

A ella no le importan los sacrificios. Operarse no es lo mismo que vestirse y eso sólo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con téticas y totita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo (Santos-Febres, 2008, 9).

juicio patriarcal está presente en la zona conjetural de la conciencia de Martha, como si esa violencia no necesitase ya de demostraciones reales, pues se halla acendrada en el imaginario del personaje, anclada de esta manera, en la esfera íntima del sujeto, incorporada, hecha cuerpo, valga decir. (Ver Anexo 3).

Esta cita es interesante porque puntualiza los elementos estructurales que señalé al inicio del capítulo: el travestismo como ocultamiento, el cuerpo que deviene en el deseo aspirativo, y los juegos de la lengua travestida.

Vestirse, dice el narrador homodiegético, es la primera forma del ocultamiento que adopta Martha para aparecer en el mundo, reconfigurada a partir de toda la maquinaria de la simulación. El cuerpo vestido, maquillado, sometido a las depilaciones y cremas, aparece frente a los otros como un cuerpo distinto al original que está debajo, tal frágil que, como dice el narrador focalizado desde la mirada de Martha, basta que se abran las maletas –como un acto de magia– para que todo el hechizo, la simulación termine.

“Descansar en un solo cuerpo”, me parece la síntesis de la disyuntiva misma con la que lidia el sujeto travesti que emprende en proceso de transición de género: un cuerpo primigenio, bioanatómico y cuerpo otra que pugna por salir, por devenir a partir del acto performativo del travestismo. La maquinaria del diseño de ese cuerpo: vestido, maquillaje, accesorios, puestos en escena, opera para permitir que ese sujeto transitivo *sea*, dejando de lado, oculto, al otro que está anclado en la naturaleza social. En ese tránsito, la operación, en tanto reasignación del cuerpo, permite que ese cuerpo “descanse en un solo cuerpo”, es decir, ya no en la pugna esquizofrénica del cuerpo que es uno y *otra*. De esta manera, el sujeto transita hacia la reasignación de género.

En la cita se muestra además la búsqueda estilística de la escritora que desplaza las miradas y los registros del habla desde la presencia de distintos narradores, procedimiento que Kulawik (2009) señala como una de las características del “travestimiento lingüístico”. El pronombre ella, a partir del cual focaliza la narración, aparece contaminado con la voz misma del narrador homodiegético, como si los dos registros se superpusieran, enmascarados, travestidos. Resulta una voz doble que en términos de lo que Genette (1980) denomina visión y voz constituyen uno y, sin embargo, también dos. “A ella (Martha) no le importan los sacrificios. Operarse no es lo mismo que vestirse y eso sólo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con téticas y totita”. El narrador evidencia la subjetividad del personaje para afirmar la imperiosa necesidad de la transición genérica: “al fin”, da cuenta, precisamente, del anhelo que vive Martha por realizarse la operación.

La necesidad de transformación de Martha no es la misma de Sirena. De hecho, a lo largo de la novela, el joven travesti, jamás expresa la necesidad similar a la de su

“madre”, a pesar de que ha sido ésta la que, desde que lo descubriera en la calle cantando con una voz sobrenatural, le ha ido construyendo: “Poco a poco lo ayudó a convertirse en quien era de verdad” (Santos-Febres, 2008, 5).

Creo pertinente señalar como para Martha –y el narrador heterodiegético que da cuenta de su universo interior– la relación con Sirena está concebida como de la conexión madre-hija: “El instinto maternal se le activó a Martha” (Santos-Febres, 2008, 11), dice cuando mira al “Sirenito” triste.

En la generalidad de los estudios realizados en torno a la obra de Santos-Febres no se evidencia la polaridad entre la concepción del cuerpo travesti que tiene Martha y la que posee Sirena. Como he señalado, para Martha el cuerpo travestido –a través de las prácticas de enmascaramiento– se encuentra en un estado intermedio. Su deseo mayor es reconfigurarse a partir de la “operación”, que le dotará de aquello que le falta. En una escena se describe la cita que tiene con un cirujano, en estos términos: “... me fui de civil y todo, sin una gota de maquillaje, lo más machote que pude por fuera, pero felicísima por dentro porque iba a una cita con mi cirujano plástico... Muy segura de mí misma y de mi rol en el mundo. Ahora, muy machote por fuera...” (Santos Febres, 2008, 46). Y más adelante el narrador heterodiegético se desplaza de su rol y otorga la voz al propio personaje, en tanto narración intradiegética, que realiza un viaje a Venezuela: “Por allá me hice mi nariz. Aproveché para inyectarme silicón en los labios... los pómulos fueron después. Tardé un año enterito en recuperarme del gasto (...) Mírame ahora, al fin regia, apabullante, exquisita”¹⁰⁷ (Santos-Febres, 2008, 47).

En Martha el deseo travesti, en tanto búsqueda de la inversión genérica, cuerpo otra, diseñado a partir de su voluntad de cambio, constituye su razón de ser. Para ella, el cuerpo deviene a partir de la reorganización de sus elementos. “... el travesti que esculpe el cuerpo con las formas que supone deseables es difícil que pueda echarse atrás. Sacrifica la vida a una noción de estilo que no responde a una creación original: es

¹⁰⁷ En los encuentros intertextuales, es pertinente regresar a Sarduy, y repensar la importancia que en su novela *Cobra* tienen los cirujanos, como responsables de efectivizar los cambios corporales. La ciencia ocupa, desde el plano de la razón, un rol fundamental para la reorganización del cuerpo. Un cuerpo que, en palabras de Giorgi (2009), puede ser higienizado –cuerpo anómalo, diría Foucault–, pero que también es un cuerpo legitimado en sus necesidades y aspiraciones por la ciencia –enclave básico de la razón institucional– mediante la práctica de cirugías y operaciones. El cuerpo del travesti, marginado en el orden naturalizado de las nociones polarizadas, bioanatómicas, es “rescatado”, aceptado dentro de ese mismo orden, solamente cuando la ciencia asume la capacidad de regeneración. De lo contrario, cuando está en las prácticas sexuales callejeras es repudiado, abyecto, condenado a la violencia social.

el calco de un modelo recibido, un diseño de la moda que reproduce su aspecto de la mujer” (Echavarren, 1998, 54).

El cuerpo de Sirena, en cambio, no está descrito con abundantes detalles como el cuerpo de Martha. El narrador anota sobre Sirena, frente a la posibilidad de que Hugo Graudel, el empresario que la contrata para una presentación particular, se acueste con ella: “Quizás sobraré algo de la Sirena para ellos, después que Graudel acabara de saborear el exótico manjar”¹⁰⁸ (Santos Febres, 2008, 44).

La siguiente descripción de Martha, con la que se abre la novela, muestra las intenciones expresivas de Santos-Febres: una voluntad clásica de caracterizar el tipo del personaje, de acentuar la realidad que se expone del mundo representado:

Era alta y rubia oxigenada, ya con sus arrugas, con su par portentoso de pechos de silicón, con piel increíblemente tersa por las hendiduras de su escote. Bronceada y de piernas largas, siempre llevaba las uñas esmaltadas de rojo granate (...) No exhibía un solo pelo que la delatara. Sólo su altura y su voz y sus ademanes tan femeninos, demasiado femeninos, estudiadamente femeninos. Su dentadura perfecta, sin una mancha de nicotina... (Santos-Febres, 2008, 3).

Martha se presenta como la simulación perfecta de la mujer, reiterada por el narrador heterodiegético con el “estudiadamente femeninos”, es decir, como la apropiación de un género que siendo su aspiración debe configurarse a partir de la impostación. En ese ejercicio, Martha realiza una parodia de la matriz heterosexual, evidenciando, como diría Butler, la estructura imitacional y reiterativa que subyace en toda identidad de género.

En el lado opuesto está Sirena, como la voz que se desprende apenas de su interior. En la escena en la que Martha la descubre, el narrador se concentra en mitologizar la condición de la voz de Sirena. Martha está en el cabaret “Danubio azul” cuando escucha una voz: “... pudo oír una melodía sutil que mantenía a toda la calle en animación suspendida... Venía de la garganta de un muchachito que endrogado más allá de la inconciencia, cantaba y buscaba latas”¹⁰⁹ (Santos-Febres, 2008, 5).

¹⁰⁸ “Ellos”, los otros que, a diferencia de aquellos que condenan a La Manuela, apenas pueden resistirse al aura mágica que envuelve a Sirena, un aura que se desprende de su magnífica voz, pero también de su cuerpo: una silueta delgada y juvenil, apenas descrita con sus maquillajes y vestidos, más cerca al mito que a la consistencia del cuerpo mundano.

¹⁰⁹ La voz de Sirena la emparenta con Estrella Rodríguez, de la novela de Cabrera Infante. Las dos negras caribeñas, las dos poseedoras de una característica sobrenatural que alucina a

La voz de Sirena es un todo, como si el resto del cuerpo quedase marginado frente a la magnificencia de una voz celestial: “Tú cantas como los ángeles del cielo” (Santos-Febres, 2008, 4), dice Martha. Es decir, una voz que no es de este mundo, deshumanizada por lo tanto en la consistencia celestial. Si la voz es de los ángeles – imágenes del archivo fantástico igual que las propias sirenas– Sirena no es de la tierra, desplazada a una esfera incorpórea.

No obstante Sirena también –el cuerpo, que no es solo la voz– es presencia mundana, cimentada en la lascivia del mundo, en los jugos de la carne pero, siempre, mitologizada desde de la particularidad de esa voz que desplaza al cuerpo a un terreno insondable. Hay una escena reveladora que, en ese sentido, da cuenta de la dualidad del cuerpo de Sirena: cuerpo que es sexo y voz que es canto etéreo, de sirena al fin. Un “señor muy circunspecto” le hace sexo oral a Sirena, en un auto. Mientras el hombre continúa con la felación, ella empieza a cantar boleros¹¹⁰:

Sirena seguía entonando boleros, uno tras otro. Mientras más de adentro los sacaba, más lento chupaba el señor, más se le enternecían las comisuras de la boca, el apretón de la mano contra la base del pubis, más la lengua parecía ser de terciopelo. Dulce olía su saliva excitada, a leche y miel. Una enamorada parecía aquel circunspecto señor cagado del miedo, cagado y sobrecogido de deseo, repungido ante su propio placer, su mano suave sobre los muslos desnudos del nenito aquel... Al final del bolero ‘Tentación’, la Sirena marcó con un chorro espeso el anhelo final de su letanía de recuerdos. El señor, tan circunspecto, se tragó entero aquel chorro, unguado, sintiéndose convidado a una extraña comunión (Santos-Febres, 2008, 63, la cursiva es mía).

En esta cita hay dos elementos que me interesan particularmente: el primero tiene que ver con la constatación de que para Sirena la música –los boleros que canta–

quienes las escuchan. En las gargantas habita la totalidad del cuerpo maravilloso. Las gargantas, y esta, la de Sirena, descrita por el narrador, resulta sinécdoticamente la totalidad del personaje. Es ella, garganta y voz, en ese momento en que Martha la descubre, no el cuerpo integro de un ser humano, sino la fragmentación, la parte. (Ver Anexo 1).

¹¹⁰ Sirena, como Estrella, aparecen en la novela retratadas desde la singularidad de una voz –de dos voces– que son todo y en esa totalidad se desplazan del ámbito terrestre hacia los confines de lo celestial. Esa cualidad, en apariencia un elemento que las particulariza, también podría deshumanizarlas. Es curioso, además, en tanto coincidencia poética, que las dos canten boleros, lo que supone una forma de retomar el pasado, en clave melancólica, una forma de reorganizar el mundo de las emociones y las historias dramáticas que suelen estar presentes en las líricas de los boleros. La música popular, así, aparece como un signo evocador de alto potencial expresivo.

suponen un ingreso en la zona de la melancolía. El objeto de evocación aparece encarnado en el acto mismo del canto y en las canciones que interpreta. El canto se constituye en un acto tan íntimo que apenas tiene conciencia del hombre que le hace sexo oral, como si, a través de ese mismo canto, terminase por desprenderse de la esfera mundana, entonces, vaporosa, volátil, como los ángeles que los otros encuentran en su voz.

El otro elemento es la transformación que vive el “señor circunspecto” que, a medida que Sirena canta con más profundidad, sufre cambios en la propia materialidad orgánica de su cuerpo, como si el canto de Sirena tuviese la capacidad no solamente de encantar a los hombres –tal como ocurre en las narraciones clásicas– sino de transformarlos, de sensualizar al máximo su cuerpo, de tomar conciencia de que ese cuerpo es plástico: “más la lengua parecía ser de terciopelo”. La lengua se transforma, como si el acto sexual tuviese la posibilidad, en el juego de la analogía, de reconfigurarse en otra textura. Luego, el narrador señala: “Una enamorada parecía aquel circunspecto señor”. De esta manera la propia condición heterosexual se transforma. El señor es una “enamorada”, como si la felación a Sirena –el falo enhiesto mientras canta un bolero– tuviese la posibilidad de transformar, plástica y transitoriamente, el género del “señor”.

La escena se cierra, y los dos personajes se juntan –pues, como he señalado, parecería que se hallan en diferentes senderos de sensualidad: Sirena en los cielos, y él, a pesar de encontrarse en el acto de la felación, también viviendo sus propias sensorialidades– en la eyaculación del Sirena¹¹¹. Acto este que, como toda la escena, está narrada a partir de un manto ceremonioso, casi litúrgico. De ahí que el narrador termine focalizando el texto desde una mirada compartida con el personaje –“visión con”, para J. Pouillon– al decir: “... ungido, sintiéndose convidado a una extraña comunión” (Santos-Febres, 2008, 63).

¹¹¹ Es ciertamente particular la constatación de que, en esta escena, la eyaculación –potencia sexual masculina, transcendencia– se halla desprovista del placer. Sirena deja que la acción del “señor” culmine, pero sin demostrar en ningún momento emoción alguna. Más adelante, cuando estudiamos *Simone* (Eduardo Lalo), veremos, en el lado opuesto de la mirada de Sirena, como la eyaculación es retratada como el fin único y fundamental del encuentro sexual.

2.11.2 Voz: monstruosa y celestial

Esta condición única de la voz de Sirena, celestial, bien podría desplazarle del plano humano hasta descorporizarla. Cuando finalmente Sirena canta para Hugo, el narrador describe las reacciones de las personas que la escuchan, en estado de perplejidad y éxtasis: “Sirena sostuvo la última nota todo lo que pudo... el pianista se quedó absorto... los del servicio... no pudieron moverse... todos aplaudieron” (Santos Febres, 2008, 127)¹¹². Luego Solange, la esposa de Hugo, quien detesta a Sirena desde que la viera por primera vez, recordará, desde la mirada del narrador homodiegético: “... aquella voz le acarició el alma, la embelesó... transportándola a un lugar sin tiempo, donde sólo sus sueños existían” (Santos-Febres, 2008, 158).

La escena de la presentación termina con la sentencia del narrador, una sentencia que está refractada desde la mirada de la esposa de Hugo. Antes anotaré que Solange no ha querido ingresar al local donde canta Sirena. Prefiere escuchar todo al otro lado de la puerta cerrada:

Solange oyó al monstruo. La voz potente de aquel animal se escurría por debajo de la puerta. Y si aquel animal lo embruja más allá de las fuerzas de su voluntad (...) Pelea, se tapa los oídos, se agarra el pecho; no quiere embelesarse con su voz. Se le cierran los ojos y ve cómo pasa su lengua por el labio para humedecerlo la Sirena, cómo traga saliva para limpiarse la garganta la Sirena, como coge aire para llevarse el pecho una vez más... La voz de Sirena la coge en sus brazos ardientes con besos de muerte y la lleva hasta el mismísimo abismo de la soledad. Este monstruo es peligroso. No es de este mundo su voz. (Santos-Febres, 2008, 129).

De la esfera celestial, desde la que miran a Sirena Martha y el propio Hugo, Sirena desciende al mundo animal y de ahí a la esfera de lo monstruoso. Es cuerpo del exceso compuesto por la voz única y desbordada de Sirena. Una voz que “no es de este mundo”.

¹¹² La escena, con las variantes del caso, tiene resonancia de las escenas de la película *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994), en las que el protagonista, Farinelli, al momento de sostener las notas altas, lleva a que las asistentes a sus conciertos se desmayen, una tras otra. No quiero entrar al tema de la originalidad, pues es sabido que el arte, las artes, están siempre en permanente diálogo con otros textos; pero sí quiero puntualizar que esta relación hipertextual, entre el film y la novela en la escena descrita es evidente.

La escritora sabe que Sirena tiene esa condición de monstruosidad latente, y que, tarde o temprano, debía aparecer retratada en la novela. El acierto está en la focalización que adopta para evidenciar esa monstruosidad, esa animalidad, a través de la mirada de Solange, el personaje antagonista, que sentencia a Sirena. Una sentencia cargada de lascivia, como si la voz de Sirena terminase por derribar las barreras morales que tiene Solange (“¿Carajo, Hugo, cómo se te ocurre traer un travesti a la casa?”, Santos-Febres, 2008, 121).

La escena en la que Sirena canta para Hugo y sus invitados mientras Solange la escucha al otro lado de la puerta se constituye en la sustancia misma de la novela. Entre los escritores, los novelistas en particular, se dice que veces todas las páginas que se escriben tienen sentido solamente cuando se llega a lo que se quiere decir, a lo que se quiere contar. Ese fragmento de la narración encierra la totalidad de la novela, de la misma manera que la garganta de Sirena constituye la totalidad de su ser.

Dos canciones después explota el aplauso. Explotan los pechos de los concurrentes, explota la burbuja de ilusión que habilitó la Sirena, que la hizo ver perfecta a todo aquel que tuviera ojos para la pasión... La gente pidió un receso... para entonces ver el final del portento... Iban donde la Sirena a tocarla, pero al extender la mano, allí también quedaba la caricia a medio aire, sin terminar, convencida de que a aquella criatura era mejor ni rozarla, no asumir el privilegio del tacto, un privilegio convertido a la larga en condena Santos-Febres, 2008, 154).

Lo femenino trans, a través de esta escena hiperbolizada –idealización sensualizada del canto– se desplaza de esa esfera marginal –lo bello que se cuestiona desde los centros canónicos del control del cuerpo, la mirada que sentencia ese cuerpo reorganizado en el ropaje travesti, cuerpo abyecto– para ubicarse, transitoriamente, como breve es el trance performativo, la puesta en escena del canto, en el centro de la belleza, en el centro mitologizado del deseo, un deseo que, no obstante, no es carnal, sino etéreo, desplazado del ámbito mundano.

La fantasía hiperbolizada de esta escena recuerda aquellos cuadros religiosos donde los seres humanos están en un estado del delirio celestial. Sirena parece una santa, tan distante y tan cercana. Y los “otros”, los feligreses contemplan ese cuerpo inalcanzable.

2.11.3 Violencia y sanción

Quiero señalar algunos elementos adicionales de la novela que la aproximan a otras de las estudiadas. El primer elemento tiene que ver con la violencia como forma institucional, heteronormativa y patriarcal de designación, control y sanción del cuerpo otra.

Vimos páginas atrás a Martha y su proyección mental cuando pensaba que dentro del avión que la llevaba a República Dominicana, los pasajeros podrían darse cuenta de que no era una mujer. Esa imagen hacía alusión al temor que Martha y, por extensión los travestis, tienen a los otros, al *Absoluto masculino* (de Beauvoir, 1999), que opera con legitimidad en la naturalización del control social. Hay otras formas en las que la violencia se manifiesta.

Cuando la Sirena todavía no ha sido “descubierta” por Martha Divine tiene otra travesti que la protege. Se trata de Valentina. En una ocasión, Sirena sale a prostituirse en las calles y es víctima de la agresión física. Dice Valentina –como voz citada–: “Mira cómo te dejaron, te explotaron por dentro, te querían destruir las tripas” (Santos- Febres, 2008, 55).

A diferencia de la proyección mental de Martha, el temor de ser ofendida, en la escena citada, la violencia se manifiesta como un ejercicio de poder institucional que sanciona al cuerpo anómalo, el cuerpo travesti, como un evidente ejercicio de higienización social, en palabras de Giorgi (2014). Una agresión sin sentimiento de culpa. Valentina descubre a Sirena en medio de la calle: “Sintió un leve rumor de sollozos, un pequeño movimiento entre cartones; allí lo vio, con el pantalón a media pierna, con las manos encrispadas, con el calzoncillo ensangrentado...”¹¹³ (Santos- Febres, 2008, 59).

Hay un elemento de singular importancia que deviene de esta agresión: Sirena es llevada al hospital, donde permanece cinco días hasta que se recupera y se escapa.

¹¹³ Sirena, como La Manuela, en la novela de Donoso, es víctima de la violencia herenormativa que sanciona el cuerpo trans, cuerpo otra. Sirena, a diferencia de La Manuela, sobrevive al acto de sometimiento, pero queda maltrecha en la calle. La calle resulta ser el espacio en el que se concretan los actos de violencia: la calle oscura y empedrada donde yace el cuerpo sin vida de La Manuela, la calle donde se acecha a Molina, la calle en la que la policía juzga a Cobra, la calle oscura donde se asesina brutalmente a Caramelo, la calle en la que se persigue a La Loca del Frente, las calles donde son acribillados los habitantes de la villa miseria en la novela *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara). La calle representa el espacio público, es decir, el territorio en el que se ejerce la ciudadanía, y, por lo tanto, el escenario propio, para la condena social, para que el cuerpo otro, travestido, sea sometido, torturado y asesinado desde la lógica de naturalización de esa violencia que está legitimada como práctica patriarcal. (Ver Anexo 3).

Durante ese tiempo, Valentina la visita, debe ir disfrazada, es decir, enmascarada en otro –de civil, sin las uñas pintadas, con camisetas largas y gorra de beisbolista–, porque para el travesti, el desprendimiento de su ropa, que no su regreso a la naturaleza bioanatómica original constituye un acto de doble ocultamiento. Si al vestirse de mujer se oculta en otro performativizado, vestirse de hombre resulta el ocultamiento del ocultamiento, la máscara que cubre la otra máscara.

Sirena recibe la visita de los Servicios Sociales. Después de salir del efecto de la anestesia, “... dio descripciones del quien lo atacó...”¹¹⁴ (Santos-Febres, 2008, 59). No obstante, el mismo Estado, como Servicios Social, realiza el protocolo de indagación frente a la agresión que ha sufrido Sirena. Llegan los policías y atrapan a otro travesti, la Margot. En vez de consignarla a la prisión, le chantajean: “Si me dejas de gratis te suelto y no le digo nada a nadie”, (Santos-Febres, 2008, 104).

Hay un dato significativo que se presenta en la vida de Martha, y que expresa fielmente la violencia institucionalizada. Dice el narrador, refiriéndose a ella, cuando era todavía un él: “... y él, bueno, él, salió de su casa a los dieciséis años para no volver nunca más, después que su padre le rompiera con un bate dos costillas y le quemara unos trajes que se había hecho con tanto sacrificio...”¹¹⁵ (Santos-Febres, 2008, 89). El Eterno masculino, sobre el que reflexionara de Beauvoir (1999), está presente en la escena evocada por el narrador. El padre, origen y síntesis del Estado en la esfera doméstica, ejerce su poder de propiedad y control del cuerpo de su hijo y lo encamina a través de la violencia. Como señalara Giorgi (2014) en torno a los cuerpos homosexuales, hay una necesidad evidente de contrarrestar el ímpetu de la naturaleza de su hijo que pugna por ser ella; de higienizar ese cuerpo anómalo con el uso de la violencia.

Es interesante el uso de la palabra “sacrificio” con la que da cuenta del esfuerzo de Martha, siendo un él, por confeccionar unos trajes. Atribuirse el sentimiento normado como femenino muestra el camino de reasignación de un cuerpo que se

¹¹⁴ Aquí, a diferencia de otros actos de violencia, aparece el Estado para realizar el peritaje inicial. Aun cuando no pasará nada, la presencia de la Seguridad Social advierte un matiz de justicia, como si ese Estado, en efecto, tuviese la preocupación por la situación de sus ciudadanos. Quizás sea solamente un protocolo que la escritora incluye para dotar de verosimilitud a la escena, pero permite evidenciar como ese mismo Estado, en tanto estructura moderna, está ausente en las otras novelas, cuando los travestis son víctimas de violencia heteronormativa.

¹¹⁵ Martha huye de su casa como lo hiciera también Edwin. En los dos casos la violencia institucionalizada aparece encarnada en la figura del padre en tanto expresión del poder instituido.

desprende de su naturaleza bioanatómica para reconfigurarse en un cuerpo otra, travestido. El camino del travesti es siempre un acto de sacrificio, marginalizado en las prácticas de la prostitución, o sancionado por las diferentes expresiones del orden heteronormativo, androcéntrico.

Martha le cuenta a una amiga que ella se dedica a la promoción de shows travestis, y ante la sorpresa de la interlocutora, responde: “Pero amor, ¿de qué otra manera un travesti se gana el pan sobre la faz de esta tierra? No va a ser dando clases de natación?” (Santos-Febres, 2008, 172). Esa es otra forma de marginalización: la precariedad laboral. No obstante, en esta novela, Martha empieza a tener éxito como promotora de los espectáculos de Sirena, y salen juntas a República Dominicana. Ese esfuerzo laboral fracasa porque Contreras, el empresario que debía organizar los shows, nunca concretará la oferta.¹¹⁶

Esa marca de marginalidad social, parecería también estar acendrada en las propias concepciones que tienen algunos travestis sobre sí mismos, en tanto denominación de “locas”. Martha está reflexionando sobre la importancia de realizarse la operación. El narrador dice, focalizado desde la interioridad del personaje, “con”, diría J. Pouillon, (1993): “La operación la libraría de todos sus temores. Le curaría el subconsciente”, (Santos-Febres, 2008, 10). Y, dos párrafos más abajo, Martha concluye: “loca precavida vale por dos” (Santos-Febres, 2008, 10). El narrador heterodiegético hace uso de las comillas para, desde la voz citada, otorgar la verdad al comentario del personaje.

¹¹⁶ El trabajo resulta, para los personajes de las novelas seleccionadas, siempre un asunto de precariedad total. La Manuela es una vieja prostituta refundida en un pueblo polvoriento con las carencias que esto conlleva. Macabea, triste figura de inanición, apenas sortea los afanes de la vida con los pírricos ingresos que le dan su oficio de secretaria. Caramelo tiene su espacio laboral en la oscura prostitución callejera. La Loca del Frente es una costurera que confecciona prendas para la esposa del General. Molina, en el encierro oscuro de la cárcel, se satisface recordando sus diseños de escaparates. Edwin es un arribista atrapado por las deudas que no puede honrar. Las peluqueras de Bellatin viven al día en una suerte de letargo religioso cuidando a enfermos de Sida. Aunque Estrella Rodríguez, como la propia Sirena viven de los frutos de un éxito efímero, y han tenido que resistir las interminables noches de cabaret. Cobra, engalanada con su vestido barroco vive en el Teatro Lírico. Rosario Tijeras es una sicaria contratada por las mafias caleñas, que se juega la vida en cada noche. Luego veremos a Li (*Simone*, Lalo, 2012), una migrante china explotada como empleada de un restaurante en Puerto Rico y a Cleopatra (*La Virgen Cabeza*, Cabezón Cámara, 2009) que, desde la marginalidad de su vida como travesti, salta al éxito millonario pero derrocha todo su dinero, impulsada siempre por delirantes consignas religiosas. Como se constata, la zona de marginalidad, se constituye en un espacio de encuentro polifónico de estos personajes que el mundo naturalizado desde el orden controlador los mantiene a la vera del camino. Todos son sujetos anómalos, vigilados y, finalmente, sancionados. (Ver Anexo 5).

Cuando Martha juega con la palabra “loca”, tiene un evidente tono de humor y de burla que se encarna en la propia designación que asume, en la autoreferencialidad de loca. Pero, al mismo tiempo, se produce un desdoblamiento, como si esa loca no fuera la misma que se mira a sí misma, sino siempre otra, que no siendo ella, también parecería serlo. Si bien la literatura no tiene un fin pedagógico, sí tiene una dimensión política que se muestra en la conformación de los personajes y, sobre todo, en la puesta en escena del discurso. La novela es una forma, un entramado de palabras que dan cuenta de un sentido. El tono que asume la escritora está en concordancia con la perspectiva desde la cual quiere retratar el mundo representado, *su* mundo.

Tampoco creo en la mimesis fundamentalista; es decir, en el realismo a secas que intenta testimoniar el mundo. Ni siquiera en los textos que pretendían esto –el realismo social, por ejemplo– es posible retratar esa realidad, pues siempre está mediada por la lengua, por el ojo, la mano y el espíritu, como decían los griegos. Pero, dejando de lado la imposibilidad misma de testimoniar el mundo, me pregunto con frecuencia qué busca el novelista (Santos-Febres, en este caso, como en su momento también dijera sobre Lemebel) cuando reproduce formas sociales, marcas del estereotipo, refrendando de esta manera una mirada normalizadora del cuerpo, del cuerpo travesti, de la loca. No atino a una respuesta concluyente, aunque intuyo que la intención al reproducir esas marcas –evidenciadas en el tono autorreferencial, humorístico con que se refieren a las “locas”– tiene por meta crear universos verosímiles, acentuados por tonos locales, así como en las prácticas cotidianas del ser. De esto resulta que los personajes se configuren a partir de unos “signos del ser”, asumidos de la realidad misma y reproducidos en la novela. “Ay si nene, porque déjame decirte, las locas son traicioneras”, (Santos Febres, 2008, 84), dice el narrador homodiegético al referirse a Martha, y más adelante: “Nadie sabe lo que sufre una loca en la playa” (Santos-Febres, 88). Las dos citas evidencian esta voluntad por subrayar la condición de la “loca”¹¹⁷.

Desde luego también es posible pensar que, de esta forma, a partir de las referencias a las “locas”, se deconstruyen los discursos estereotipados, fisuran su lógica,

¹¹⁷ En esta novela, como en *Tengo miedo torero*, y en *Al diablo la maldita primavera* es frecuente la referencia a la “loca”, como sujeto social, ambiguo. Hace referencia a una forma de “re-generación sexual”, al mismo tiempo que da cuenta de la anomalía, es decir, se trata de un sujeto que sufre un trastorno psíquico. La locura, en tanto perturbación, condición patológica, estigmatiza al travesti, al punto de marginalizarlo en las prácticas lingüísticas. Los actos temerarios o fuera de la razón, como también puede entenderse la locura, también los desplazan del centro de la conciencia hacia otros márgenes de estigmatización social.

y finalmente, los desnaturalizan. Sin embargo, en ese intento también es pertinente pensar que, a pesar de esta voluntad, terminan reproduciendo esos mismos estereotipos.

La visión sobre las locas, contrasta con la propia imagen que tiene Sirena sobre su condición, sobre todo cuando mira a su amiga Valentina, su protectora, rendirse ante las exigencias de un hombre. Dice Sirena, citada por el narrador: “Yo nunca haría una cosa así. A mí ni muerta me cogen dependiendo de un pendejo para conseguir mi sosiego ni mi felicidad” (Santos-Febres, 2008, 76). Aquí Sirena aparece como un sujeto con clara conciencia de sí mismo y de las formas de dominación masculina que se ejercen a partir de la subordinación al dinero y al amor. Dice el narrador, ahora heterodiegético: “Sirena reconoce que es fácil caer en la trampa en que cayeron sus protectoras. Es tan fácil dejarse arrumar por las palabras, deslumbrar por la adoración” (Santos-Febres, 2008, 177).

Esta declaración de Sirena describe su carácter nihilista respecto al amor y a los mecanismos de dependencia que este sentimiento puede generar. Para Sirena –en las escenas con Hugo, antes del espectáculo particular– la subordinación hacia un hombre es impensable. Los juegos de seducción cumplen una función de encantamiento y manipulación, como la figura fantástica que enloquecía a los hombres en los relatos marinos, como esa misma figura fantástica que enloquece al auditorio que la escucha cantar boleros. La relación con Hugo es aparentemente profesional –en tanto ella es cantante y él quiere contratarla– pero Sirena juega con las formas de la seducción: “Por trescientos setentaicinco dólares la noche soy suya todo lo que usted quiera. Por cierto... ¿cuántas noches serán?” (Santos-Febres, 2008, 79).

Para Hugo Graudel la llegada de Sirena supone el despertar de un deseo adormilado en la modorra de la vida matrimonial, una pulsión erótica oculta que emerge, sin concesiones, ante la presencia de la joven travesti. “Te amaré, Sirena, como siempre quise amar a una mujer, como siempre quise amar a una mujer, como siempre quise amar a una mujer” (Santos-Febres, 2008, 38). La reiteración opera como un coro de sí mismo, como una emulación de los cantos de Sirena. El fraseo disfraza las pulsiones homosexuales de Hugo, travieste las intenciones de evidenciar sus deseos homo eróticos, a través de la reafirmación de la condición de “mujer” de Sirena, una mujer que, como sabemos, es artificio y performance. Hugo, reproduciendo las prácticas del universo masculino, recuerda su pasado cuando impulsado por su padre pierde la virginidad con una prostituta, mulata. En la escena que narra ese encuentro resulta particularmente interesante el momento en el que la eyaculación de Hugo y su

“bramido” se superponen a los sonidos que, al otro lado de la puerta, cree percibir el padre, para quien el bramido supone el ingreso a la hombría cabal. Hugo, en cambio, “... bramaba de miedo, el sentimiento más fuerte que había sentido en toda su vida...” (Santos-Febres, 2008, 100)¹¹⁸.

Regreso al canto de Hugo (“Te amaré, Selena, como quise amar a una mujer...”) para decir que este sutil artilugio con el que oculta el universo interior de la naturaleza homosexual de Hugo me parece uno de los mayores aciertos a la hora de confeccionar una novela que, además de plantear el tema del travestimiento, convulsiona las formas expresivas de ese mismo travestimiento. Para Hugo Sirena no es un travesti, es una mujer. Es decir que, desde su mirada, Sirena no desarrolla una puesta en escena de un sujeto otro, el cuerpo travestido, sino que en sí mismo está constituido como una mujer. Tan así que, al ver a Sirena, declara que la amaré como siempre quiso hacerlo con una mujer. Sirena es la mujer, y es el deseo de Hugo proyectado en ella.

2.11.4 Signos finales

Otras marcas de preocupación estética en esta novela se evidencian en el juego del género del nombre del Sirena. A veces se la llama Sirena, otras Sireno (acentuando la dualidad de su sexualidad transitiva), Selena, Sirenita, como si los nombres, y las vocales replicaran el canto marino.

La superposición de narradores, como señalé antes, es otro recurso que evidencia la voluntad compositiva de la escritora. Uno de esos narradores dice: “Bienvenido, estimado público, ¿cómo están ustedes?, ¿todo bien, todo fabulous, todo too much?”¹¹⁹ (Santos-Febres, 2008, 83). El llamado *spanglish* simultáneamente opera como una forma de travestimiento de la lengua (Kulawik, 2009) en la medida que superpone una capa textual sobre otra, enmascarando la primera a partir de las resonancias de otra lengua.

¹¹⁸ La explosión seminal, repito, se constituye, desde la mirada patriarcal, como el hecho por excelencia del cuerpo masculino y el sentido total del encuentro sexual.

¹¹⁹ El tono de este texto lo aproxima con el implementado en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante. En los dos, el narrador es el maestro de ceremonias que da la bienvenida al show de boleros. Sirena y Estrella, así, están claramente entrelazadas, además, por su condición de mujeres negras y caribeñas, si bien la primera es una travesti y la segunda una gigante. Puntualizo esta condición, el gigantismo de Estrella, porque esas particularidades –cuerpo travestido y monstruosidad– las colocan en una esfera marginal de las formas normalizadas de la sociedad, y las aproxima entre dos.

Termino este capítulo señalando dos elementos adicionales que se implementan para la construcción del personaje: el falo y el beso.

Dice el narrador:

No es que la Sirena quisiera alardear, pero allá abajo tenía para dar y para repartir... Martha le montaba una chacota. ‘Ay miija, estoy loca por que empieces a tomar las hormonas a ver si la cosa esa se encoje’... La verga de Sirena era inmensa, un poquito grotesca por la falta de proporción que guardaba con el resto del cuerpo. (Santos-Febres, 29)¹²⁰

La descomunal proporción del pene de La Sirena desplaza la condición meramente genital hacia el terreno de la simbolización, de ahí que ese falo suponga otro signo de lo que la misma Martha dice de Sirena: “Tú no eres de este mundo”, (Santos-Febres, 2008, 41).

Para Martha, en general, el tamaño del miembro constituye una marca de superioridad, como si ahí radicara la condición del sujeto masculino (“para dar y recibir”). No obstante, también se convierte en un problema pues requiere una intervención exterior con las hormonas, para disminuir el tamaño. Hay, entonces, un tanto de ambivalencia en torno a la presencia misma de los genitales, cuya calificación transita de la admiración al rechazo.

Sirena es el cuerpo en proceso de transformación como se evidencia en la escena en la que Martha: “Sentó a la Sirenita entollada frente a un espejo. sacó el blower, lo enchufó y secó en pelo englatinado para fijar el moño que la Sirena se había hecho...” (Santos-Febres, 2008, 27)¹²¹. Para Martha es necesario que Sirena se transforme. Entonces, frente al espejo empieza a nacer la cantante, la estrella, con el pelo “englatinado” y el moño.

Sirena es garganta y voz operando como totalidades del cuerpo a partir del fragmento, pero también es beso. Cuando está con un admirador, exhausta, se deja besar: “Dejó que la lengua de aquel hombre le recorriera el hueco de sus dientes, le

¹²⁰ Como el pene de La Manuela, de la novela *El lugar sin límites*, de Donoso, donde también se describe el estupro con el que las mujeres del pueblo miran el miembro de la vieja travesti. O como el miembro descomunal de Cleopatra de *La virgen cabeza*, de Cabezón Cámara.

¹²¹ Hemos visto como el espejo es un medio que opera de manera frecuente en varias de las novelas seleccionadas. El cuerpo –mujer o femenino trans, cuerpo otra– se diseña frente a la superficie reflectiva, como en una escena teatral: el camerino que constituye el espacio de la realidad y que da paso a la fantasía de la puesta en escena.

sorbiera la saliva densa de una noche de cabaret... Aquella boca quería tragarse una melodía. Era un beso que buscaba devorarle la voz” (Santos-Febres, 2008, 6). La escena transita del acto físico del beso –con apuntes grotescos– hacia el acto simbólico de la devoración. Para Sirena la voz es su todo, y la boca solamente el espacio anatómico.

En una de las escenas finales, Hugo, extasiado:

La toma en sus brazos y la besa en la lengua, lengua grande y rumorosa y con sabor a tabaco entrándole casi hacia la garganta. La besa y Selena se deja besar, recibe el molusco tibio del anfitrión en la boca. Selena deja que lo siga besando, pensando en el bolero que debe pegar en un momento como éste... (Santos-Febres, 2008, 162).

Para Selena, finalmente, la música es aquello que da sentido a la vida, a la existencia misma, más allá del sexo, el amor, el dinero y el mismo travestimiento. En la escena anterior, la imagen de Hugo, encandilado en el deseo homo erótico, se opone a la ligereza con la que Sirena se deja besar, mientras ella piensa en lo que realmente le interesa: la música, el canto, como el acto máximo de la individualidad.

2.12 Cleopatra

(*La virgen cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara)

... y me desmayé sola y loca y desesperada
y creí que eso era
el mundo

La virgen cabeza,
Gabriela Cabezón Cámara

Con *La virgen cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, 2009) he podido acercarme a un punto crucial de esta investigación: la relación entre lo femenino y lo que he llamado lo femenino trans. Ese espacio poroso, de cruce discursivo, en el que algunos de los signos institucionalizados del cuerpo femenino y sus marcas culturales parecen contaminarse, entremezclarse con aquello que, también desde lo institucionalizado en el modelo heteronormativo, se ha determinado como perteneciente a lo trans, lo travesti, cuerpo otra.

Recordemos que lo trans, en tanto concepto, acoge a diferentes identidades y expresiones de género, donde, obviamente, está incluido el cuerpo travesti. Lo femenino trans como una forma de constitución del sujeto está también dentro de este concepto, y se entiende, tal como anoté al inicio de la tesis, como esa práctica del cuerpo travesti que asume algunos signos culturales de lo femenino, en tanto simulación y performance, para rearticularse en una neosubjetividad, cuyo carácter es fundamentalmente disidente.

En las siguientes páginas, reflexionaré sobre el travestismo de Cleopatra, el personaje principal de la novela, así como en torno a la relación lésbica que establece con Qüity, y la presencia de la Virgen. También abordaré la construcción del lenguaje que implementa Cabezón Cámara.

2.12.1 Lo femenino, lo travesti

A lo largo de esta tesis, he buscado aproximarme a ese espacio intermedio en el que se encuentra lo femenino y travesti, a partir del encuentro de personajes que, al margen o contra el centro de los discursos heteronormativos y patriarcales diseñan, legitiman y condenan los cuerpos otras. Los travestis, en primer término, son los modelos más visibles a contra corriente de los modelos institucionalizados del cuerpo, esos modelos que naturalizan las formas bioanatómicas de determinación genérica. Al margen, disputando el centro canónico del ser están esos travestis que, desde el rediseño del cuerpo, impugnan esas marcas centralizadas. Pero también están las mujeres que desvirtúan las *redondeces femeninas*, como dice Lucía Guerra (2008). Es decir, aquellas que interpelan también el mandato de las formas tradicionales del cuerpo y los “signos del ser”.

En la novela que analizo ahora mismo, esos signos se evidencian a partir de la relación que establecen Cleopatra, Cleo: la travesti que lidera una villa miseria en Buenos Aires, y Qüity: la periodista que realiza un reportaje y se enamora de Cleopatra. Como telón de fondo en la villa se da un proceso de desarrollo comunitario. A esa relación, en tanto base amorosa de la novela, hay que añadir la conexión mística y delirante que establece Cleo con la Virgen quien, se supone, le dicta lo que ha de hacer para sacar adelante la villa llamada El Poso. Y, para cerrar una mínima referencia al conflicto mismo de la novela, hay que añadir que la novela termina cuando la policía arremete violentamente contra la villa, y las dos –Cleopatra y Qüity– huyen hacia Miami.

Previamente, es conveniente citar una referencia histórica que permite comprender el título mismo de la novela: “El título pone en juego una serie de imágenes simbólicas: la virgen y los ‘cabezas’. La expresión *cabecita negra* comienza a usarse a partir del peronismo”, apunta Leandro Rossi (2012, 1).

A partir de algunas citas extraídas de la novela, veamos cómo se establece la relación entre Cleo y Qüity, pero digamos antes que hay un niño, Kevin (un niño de la villa adoptado por Qüity), que muere cuando la villa es arrasada por las topadoras del Estado, y que es evocado por las dos en el siguiente diálogo: “‘Yo vengo con amor, Qüity, para que sepas vos también dónde está Kevin, boluda, que está en el cielo, está contento’, ‘Sí, Cleo, y come galletitas surtidas de ambrosía, ¿no?’” (Cabezón, 2009, 11). Párrafos antes, Qüity ha dicho: “No hay dios...” (Cabezón, 2009, 10).

En esta primera cita se mira con claridad los signos de ser de los personajes, signos culturales que se determinan a través de una clara diferenciación simbólica: Cleo representa el mundo intuitivo, emocional, y Qüity la razón, el juicio y el humor. La polarización permite conjeturar que a la escritora le interesaba determinar esas formas de comportamiento cultural, imágenes y signos de ser desde la diferenciación de las asunciones genéricas. Para ello, implementará dos narradores homodieéticos-autodieéticos que narran su vida, y, desde esa focalización interna (Genette), la vida de la otra.

Qüity se constituye como la voz masculina y Cleopatra –el hombre travesti– en la voz femenina, es decir, las dos replican las voces consagradas en los regímenes históricos que han determinado esas diferencias a partir de las representaciones culturales, y que están presentes en la literatura: Dice Qüity: “¡‘Se despertó la bella durmiente’!, empezó a reírse y le brillaron los dientes; ella es pura alegría blanca y radiante y maricona y devota y enamorada y está siempre como entre boleros de novia camino al altar...”¹²² (Cabezón, 2009, 15).

Resulta interesante descubrir la manera en que Qüity hace la primera descripción de Cleopatra porque en ella se muestran esos signos de lo femenino, frente al universo masculino atribuidos mediante el uso de los adjetivos “radiante... devota, enamorada”, es decir, propios de la tradición que determina lo atinente al universo femenino. En este caso matizado por la inclusión de la palabra “maricona” que desplaza el personaje de ese ámbito netamente femenino hacia el espacio intermedio donde esos signos femeninos son reapropiados por lo travesti. En principio, podemos decir que lo femenino travesti podría caracterizarse como una apropiación de algunos signos y marcas culturales que determinan lo femenino para transformarlas en el acto mismo del travestimiento. Lo “maricona”, transfiere lo estrictamente femenino hacia el terreno performativo, travesti, y desestabiliza esos signos femeninos a través del giro semántico. En este sentido, la inclusión de “maricona” termina por desnaturalizar la imagen femenina previamente diseñada a partir de la presencia de los adjetivos “radiante... devota, enamorada”.

¹²² Cleo canta como lo hacen Sirena, La Loca del Frente, Estrella Rodríguez, La Manuela, porque ese acto –cantar sola o frente a los otros– parece constituirse en una marca del ser femenino. La mujer, y el travesti que asume esos signos culturales, muestra su pertenencia al mundo de las emociones y los sentimientos. La música y el canto resultan formas de expresión de ese mundo interior que requiere del permanente juego escénico, de representación.

Esa imagen de Cleo, radiante, devota, resulta particularmente sugestiva si observamos que la travesti mide un metro noventa. El tamaño del cuerpo – masculinizado a partir de la altura– contrasta con los signos femeninos subrayados en los adjetivos. De esta manera, el personaje configura el signo del femenino trans, a través de la presencia de los signos femeninos –radiante, devota, enamorada– y el tamaño del cuerpo, en tanto signo convencional atribuido al sujeto masculino.

Aunque para Qüity el tamaño de Cleo es algo atractivo, la primera vez que la mira en la televisión, son otras cosas las que despiertan su admiración: “... la vi, bella, y la escuché, elocuente” (Cabezón, 2009, 33). De hecho, a lo largo de la novela, esa condición de elocuencia potencia la relación entre las dos. Tanto Cleo como Qüity son apasionadas. En este sentido, la voz de cada una resuena con fuerza. Hacia el final de la novela –luego de la arremetida violenta del Estado en la villa El Poso y ante la destrucción y la muerte– Qüity establece un diálogo violento con Cleo.

‘Forra’, le grité, ‘loca descerebrada, qué hacés rezando, todavía podés creer pelotudeces y rezarle a ese pedazo de cemento de mierda’. Ella se paró y me miró fijo desde su bello metro noventa: ‘Qüity, mi amor, vení acá’, me dijo y me levantó en el aire, me llevó hasta la cama, me sentó en su falda y me abrazó. (Cabezón, 2009, 140).

La polarización de los caracteres se evidencia en esta escena. Qüity es la razón y el reclamo, la conciencia ante la supuesta verdad irrefutable, y Cleo es la calma femenina, la emoción controlada y la ternura maternal.¹²³ Lo travesti, como se observa, es el resultado de la asunción de los signos consagrados de lo femenino que se resemantizan en el acto mismo de apropiación de esos signos. Cleopatra, el travesti, con su metro noventa, aparece como un sujeto tierno y comprensivo que acepta con resignación el estallido violento de Qüity, no obstante, de lo cual posee toda la fuerza para levantarla por el aire. De esta manera el signo maternal, femenino, se junta al signo masculino de fortaleza para sintetizarse en el femenino trans.

¹²³ A diferencia de Sirena –quizás porque es definida como una joven travesti, esbelta y delicada– en la novela de Cabezón Cámara, Cleopatra asume un rol maternal. Sirena, en la novela de Santos-Febres, es la hija protegida de Martha, la vieja travesti que cuida a la preciosa cantante. No obstante, en la novela *La Virgen cabeza*, Cleopatra tiene en la Virgen a su madre, de tal suerte que también, en algunas escenas, deposita sus afectos y necesidades de hija en la figura celestial.

La escena que sigue corrobora esta síntesis de lo femenino y lo masculino, en un tercer espacio, liminal quizás, que he denominado lo femenino trans. Luego de aplacar la furia de Qüity, Cleopatra la toma, le acuna la cabeza “entre sus tetas enormes”, y la abraza nuevamente:

Cleo me acarició la cabeza, tiene unas manos enormes mi amada (...) Parecíamos *La Piedad* Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, *las tetas empecé a besarle y a mojarle también de llanto* y me calenté, quise la poronga de Cleo como no había querido ninguna otra antes o eso me pareció y se ve que *ella me la quiso dar* porque rompió esa *Piedad* heterodoxa que figurábamos, me acomodó con las piernas abiertas sobre su porongón que tiene y que me pareció hecho a medida para mí y yo me dejé coger y me la cogí y ella también lloraba y eso fuimos. Dos animales desesperados (...) ‘*Esto es un milagro*’, declaró Cleopatra cuando terminamos y fue corriendo a darle un beso a la cabeza de la Virgen... (Cabezón, 141, las cursivas son mías).

Veamos: lo femenino en Cleo estaría en la ratificación de esa supuesta ternura y comprensión maternal que se atribuye a las mujeres¹²⁴: en la escena, se describe a Cleo como la madre de la escultura de Miguel Ángel, y Qüity como el hijo. Cleo abraza a Qüity mientras ésta llora. “Las tetas empecé a besarle y a mojarle también de llanto”, dice Cleo. En ese momento, la escena se desplaza de un primer momento “femenino”, en tanto la madre-travesti que protege a la hija, hacia el terreno sexual. Lo “masculino” en Cleo aparece, en la narración del pene (la “poronga”, en lunfardo bonaerense) y en el hecho de asumir esa condición eréctil, masculina, que permite desarrollar el acto sexual: “ella me la quiso dar”, dice Cleo, ratificando el desplazamiento de la ternura inicial a la calentura. La escena se cierra cuando empiezan a “coger” y a llorar al mismo tiempo, como una síntesis de los dos signos descritos: el femenino y el masculino. Para Cleo, ese hecho constituye “un milagro”. Es decir, un evento irreal fuera de su órbita normal, pues su sexualidad, el hecho copulativo como tal, no le lleva al deseo femenino sino al masculino.

¹²⁴ Cleo tan maternal como Molina cuando cuida y protege a Valentín, encarcelados, vulnerables en el encierro, pero diferenciados en el espacio simbólico del ser: Molina, la fuerza protectora, el amor incondicional que cuida a Valentín, el “hijo” enfermo, que sobrevive gracias a los cuidados de Molina.

Cleo se presenta como un personaje que “descubre” una forma distinta de sexualización, cuando “coge” con Qüity. De esta manera su condición de transgénero¹²⁵ se pone en tensión. Hemos visto como su cuerpo está constituido a partir de la presencia de los implantes mamarios. Cleo dice a otra travesti: “esas siliconas industriales que nos ponía nos hacían unas tetas enormes, duras, que parecían perfectas o parecían de mentira (...) podrías ir al mismo que yo¹²⁶” (Cabezón, 2009, 92).

Ese cuerpo, en el proceso de reasignación, se ha constituido a partir de la confirmación de una pulsión sexual disonante entre el sexo de nacimiento y la identidad de género. A Cleo le gustan los hombres. Por ello, cuando se encuentra sexualmente con Qüity, Cleo, califica al hecho como un “milagro”.

El siguiente párrafo es fundamental para determinar esa tensión en su naturaleza sexual. Luego del encuentro sexual y amoroso con Qüity, Cleo sentencia: “Ves, mi amor, que Dios existe. Es como si ayer me hubiera muerto un poco cuando me enterraron y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece” (Cabezón, 2009, 141).

La nueva condición de Cleo es el lesbianismo, dado que ella misma –en tanto travesti que asume algunos signos de lo femenino, como hemos visto– es también una mujer. La presencia del falo, en este sentido, se desprende de esa carga discursiva y simbólica, pare retrotraerse a ese pene que cumple una función biológica. Para Cleo, el nacimiento como lesbiana desvirtúa la necesidad de tener un falo, aunque para Qüity éste sí constituye una fuente de deseo¹²⁷: “Antes de ser famosa por la Virgen, ya era famosa por la anaconda que tiene” (Cabezón, 2009, 118).

Al vivir la experiencia amorosa con Qüity, Cleo se define como lesbiana. De esta manera, el proceso de reasignación, en tanto sujeto transgénero, se desvía hacia otro terreno. Es como si ese camino de transición quedara truncado. Cleo, como travesti,

¹²⁵ Resulta problemático el hecho de que Cleo sea presentado como un personaje travesti –en la contratapa se lee: “Cleopatra, una travesti que dice comunicarse con la Virgen...” (Cabezón Cámara, 2009)– cuando, dadas otras clasificaciones, correspondería más bien a un personaje transgénero, es decir, a un sujeto que se halla en un proceso de transición de género, a través del uso de hormonas y la presencia de implantes.

¹²⁶ La presencia del “cirujano”, como hemos visto, es fundamental en el mundo trans, no solo como el portador de la ciencia y la instrumentalización de un método de transformación, sino como una suerte de cómplice en la empresa, una suerte de mediador entre el antes de un cuerpo y el después de ese mismo cuerpo, rediseñado. (Ver Anexo 1).

¹²⁷ En el imaginario erótico trans, el tamaño del miembro sexual representa una ratificación de su potencia sexual (Sanyal, 2012). Tal como se desprende de la narración el tamaño del pene de Cleopatra supera las medidas convencionales del hombre, y, por ello creo que se acerca a las características anatómicas de La Manuela y de Sirena. (Ver Anexo 1).

cambia su objeto de deseo masculino, por el femenino encarnado en Qüity. La potencia de la escena se ratifica en el hecho mismo de que queda inconclusa, como inconclusa es la sexualidad transitiva: "... estrictamente hablando Cleo no es un varón..." (Cabezón, 2009, 159) termina por decir Qüity.

Veamos ahora algunas citas en las que se muestra la mirada que tiene Cleo respecto de Qüity. Al inicio de la novela, Cleo dice: "Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternurita de mi corazón, hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor" (Cabezón, 2009, 21). Para Cleopatra, la relación con Qüity está marcada por la idea del amor, es decir, de una relación que trasciende hacia la esfera de la idealización. Cleo emplea un registro narrativo más coloquial, cargado de humor, y distante de las constantes sentencias con las que Qüity se expresa. El inicio de todo es el amor: "quiero contar el principio de este amor", dice Cleo. Del "montón de historias", a Cleo le interesa aquella que narra el amor entre las dos. En este sentido, Cleo reproduce una de las imágenes femeninas adscritas al modelo institucional que determina al amor, precisamente, como una de las grandes aspiraciones de la mujer, como diría Lipovestky (1999).

A diferencia de Qüity, a Cleo le interesa indagar sobre su propia condición: "La verdad nunca fui un macho, querida mía" (Cabezón, 2009, 22). (En el inicio, el signo, la definición, la constatación de un género que está en disputa con la asignación bioanatómica). Qüity cuenta sobre el pasado para comprender las marcas de la historia personal que habitan en la memoria de Cleopatra:

Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas 'por puto del orto', según le explicó al periodista de *Crónica*, que tituló: 'Barbarie homofóbica: Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana'. Fueron a entrevistarla al hospital, la diva se conmovió cuando supo cuánto la adoraba el nene, lo invitó a su programa y ahí Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo, todavía con muletas (Cabezón, 2009, 34).

Este pasaje resulta de singular importancia porque permite comprender, sino el origen del acto mismo del travestimiento, si el evento que marca el antes y el después en la vida de Cleo. La violencia del padre opera de manera inversa a lo que podría suponerse, pues Cleo (entonces todavía Carlos Guillermo) en vez de ocultar su

disonancia entre el sexo de nacimiento y la identidad de género, decide que este acto de violencia le impulsará a escapar de la casa, y comenzar su proceso de reasignación genérica¹²⁸.

La violencia como matriz de nacimiento también se evidenciará más adelante cuando después de una paliza, emergerá Cleopatra, renacida como vocera del pensamiento de la Virgen. Los policías allanan su casa, la llevan a la comisaría, y “al grito de marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho’, le pegaron y se la cogieron entre todos... A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen...” (Cabezón, 2009, 35). Luego se narra, desde el nivel intradieético, como la Virgen limpia a Cleo, le habla en español castizo, le pide que se case con su hijo, y, en un aparente acto milagroso, logra que Cleo, tras la paliza, renazca.¹²⁹

La cita anterior –“todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas ‘por puto del orto’, según le explicó al periodista de *Crónica*, que tituló: ‘Barbarie homofóbica: Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana’”– muestra uno de los recursos permanentes de la novela que es la presencia de personajes, escenas y signos de la cultura mass mediática, como Susana Jiménez (aquí como la referencia femenina a la que aspira el entonces Carlos Guillermo, cuyo nombre, en tono paródico, se conecta con los personajes de las telenovelas rosas).

2.12.2 Narradores y miradas yuxtapuestas

La novela además implementa un ejercicio de dualidad expresiva –la voz de Qüity y la de Cleo, en tanto narradores-personajes autodieéticos– cada una con sus propios registros. Un ejercicio de travestimiento lingüístico, como diría Kulawik (2009) que contribuye a crear una atmósfera de desplazamientos discursivos: “1. Qüity: ‘Todo lo

¹²⁸ Esta decisión junta a Cleo con Edwin, el personaje de la novela *Al diablo la maldita primavera*, quien también decide salir de su casa a temprana edad, una vez que vislumbra la violencia familiar. Otros personajes como Rosario Tijeras también construyen sus signos del ser a partir de los eventos violentos del pasado.

¹²⁹ Este pasaje me parece de fundamental valor simbólico pues, a diferencia del castigo que sufren la Manuela, Cobra, Molina, Caramelo, Rosario, Edwin, Estrella, este acto de violencia patriarcal –violencia institucionalizada proveniente de los espacios de la comisaría y a manos de los policías– no supone la muerte, la condena, la sentencia final, sino que, al contrario, permite el renacimiento del personaje, como si esa violencia, desde el delirio de Cleo (la narración focalizada a partir de la visión de Cleo), pudiese desplazarse de ese terreno de la destrucción y la muerte para reorganizarse como espacio de la construcción y la vida.

que is born se muere” (Cabezón, 2009, 9). Así empieza la novela, es decir, con la superposición de dos registros lingüísticos: español e inglés, que juntos operan como capas de una lengua sobre otra, o sea, como un acto de travestimiento.¹³⁰

Hay muchos ejemplos que permiten ratificar esta voluntad estética de Cabezón, una voluntad por dotar a la lengua de un espesor plástico: “*Aguanta, Virgen Cabeza, que esta Catedral miseria is a very serious thing aunque una fiesta sin fin de pura merca y cerveza nos tenga de la cabeza*” (Cabezón, 2009, 85, cursiva en el original). Esta frase pertenece a un tercer narrador, un narrador heterodiegético que, a ratos, bien podría operar como la voz del colectivo de individuos que habitan en la villa miseria. Los otros dos narradores son Cleo y Qüity, cada una con un registro particular. A partir de la tensión entre las dos se desarrolla la novela, con la presencia momentánea de un tercer narrador omnisciente, heterodiegético como el que se evidencia en la anterior cita.

Las voces de los narradores incluyen también referencias a otros personajes que aparecen brevemente. De tal suerte que la novela se configura a partir de la mirada de esos otros que, a veces, emiten juicios concluyentes, como el de Jonás, un amante de Qüity, también de la villa El Poso, que le dice a ésta: “Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti” (Cabezón, 2009, 118).

Como se ve, el lesbianismo en Qüity está latiendo como una emancipación del amor heteronormativo, como si en su vida todo acto, desde que decidiera dejar su vida de periodista e ingresara a la vida de la villa, tuviese necesariamente que transitar más allá de las marcas convencionales. Luego de “nuestra primera noche de amor” (Cabezón, 2009, 145), Cleo le dice a Qüity: “Que nunca se le había dado por el lesbianismo pero que me adoraba y que íbamos a ser felices para siempre...” (Cabezón, 2009, 145). De esta manera se reafirma la condición “femenina” de Cleo que, una vez dentro de las convenciones de ese rol, se ancla en los imaginarios en torno al amor idealizado, eterno.¹³¹

¹³⁰ Como en *Tres tristes tigres*, cuando el maestro de ceremonia anuncia el comienzo del show musical. O como los juegos de spanglish que se evidencian en la novela *Sirena Selena vestida de pena*.

¹³¹ Este amor lesbiano, en su particularidad, me permite repensar las formas expresivas del erotismo que aparecen en la novela de Palau, *Casa de la magnolia*, novela en la que Maia y Adriana tienen algunos encuentros sexuales, descritos –como dije en los Apuntes conceptuales– desde una voz masculina que por ello reproduce algunos signos de la cultura patriarcal en torno al cuerpo de la mujer y las prácticas del deseo.

2.12.3 Tránsito al lesbianismo

Este cambio en Cleo resulta peculiar, pues supone un proceso de ratificación de su nueva condición sexual, lésbica. Cleo apunta sobre sí misma: “Loca me dijeron muchas veces, desde chiquita, a todas las mariquitas nos dicen locas... pero no soy loca, nunca me sentí loca...” (Cabezón, 2009, 123)¹³². Aunque sí acepta que la condición laboral propia de las travestis es la prostitución, como ejercicio pragmático de la vida y no como el resultado de ninguna condición propia de las locas. “¿De qué mierda te creés que vivimos las travestis, mi amor? ¿Vos te creés que vas al aviso de secretaria que ponen en el diario y te dicen: ‘bienvenida, señorita?’” (Cabezón 75).¹³³

La vida de Cleopatra, no obstante, da un giro pues una vez que empieza a hablar con la Virgen, deja la prostitución y se dedica a trabajar por la villa El Poso, hasta cuando la policía arremete furiosamente y destruye las casas. Después de este episodio –tal como la propia Cleopatra cuenta, al tiempo que critica el libro que ha escrito Qüity, siendo ya su pareja, sobre la vida de la villa y la presencia de Cleo–, Cleo se dedica a la canción, obteniendo un éxito sin precedentes que la hará millonaria: “¿Por qué no escribistes el capítulo de la ópera cumbia? ¿Qué pasa si ponés que cuando canto cantan conmigo cincuenta mil personas cada vez?”¹³⁴ (Cabezón, 2009, 154, cursiva en el original).

Cleo reclama no la escritura del libro como tal, sino el hecho de que Qüity no hubiese descrito su capacidad para encandilar al auditorio: “*cantan conmigo cincuenta mil personas cada vez*”. Para el travesti, devenido en lesbiana, es fundamental la

¹³² A diferencia de las otras travestis –La Loca del Frente, Edwin, Sirena–, Cleo se niega a aceptar ese sesgo discriminador presente en el modelo de vida heteronormativo y patriarcal. Para Cleo esa condición supone un juicio condenatorio que no acepta puesto que supone dejarse abatir por las formas de autoridad que norman el cuerpo y determinan un conjunto de prácticas y signos del ser.

¹³³ Esta conciencia respecto del mundo laboral y las opciones concretas, es similar a la que expresa Martha, de *Sirena Selena*. Para las dos, el oficio naturalizado para una travesti es la prostitución, pero las dos, por distintas vías, renuncian a esa condición “naturalizada” y ejercen otros oficios: Martha como empresaria de espectáculos y Cleopatra como líder del proceso de desarrollo social en la villa miseria. (Ver Anexo 5).

¹³⁴ Como Estrella Rodríguez, como Sirena, Cleo encuentra en el canto –también en las entonaciones de La Loca del Frente, y de Edwin– la posibilidad de un reconocimiento masivo: un hecho que trasciende de las cualidades vocales e interpretativas para ingresar a un terreno de exacerbación emocional. El público, subyugado en un ritual de sumisión religiosa, se encandila con las cantantes, como si estás, fuera del ámbito de la verosimilitud, tuviese una capacidad mágica para conmover a las masas. (Ver Anexo 1).

construcción de su vida como diva de la música popular argentina. Ese reconocimiento de los otros que, de alguna manera, legitiman su forma de ser. De esa manera, la sociedad normativa acepta a ese otro cuerpo disidente. En la frase *¿Qué pasa si ponés...?* parece habitar una forma de reclamo, como si fuese necesario que el éxito de Cleo estuviese también ratificado en el libro. Las palabras escritas, de esta manera, se constituyen en signos de la conquista social pero también como signos de la trascendencia que otorga la palabra, el proyecto ilustrado.

2.12.4 Una mística delirante

Pasaré ahora a reflexionar sobre la relación de Cleopatra con la Virgen, así como la consecución de los derechos civiles que se logran –con la ayuda de la misma Virgen– en la villa El Poso.

Recordemos que Cleo se acerca a la Virgen por primera vez cuando es sometida a una paliza por parte de los policías. Ahí, cuando todos la creen muerta, Cleo siente y escucha como esa Virgen le habla, le cuida y propicia su renacimiento. Esa versión de los hechos es la que narra Cleo. Es decir, resulta una palabra testimonial autorreferencial que no cuenta con el aval de nadie más. Solo ella, Cleopatra, dice escuchar a la Virgen, ella como personaje-narrador autodiegético. Esa suerte de esfera mística en la que está Cleo parece, a la luz de la lectura y dado el tono de la propia narración, como una certeza delirante, diría Lacan¹³⁵. No obstante, nadie cuestiona la verdad de lo que dice Cleo, con excepción de Qüity quien, desde la esfera racional, somete permanentemente a la travesti al cuestionamiento de esa relación mística. En una escena en la que algunas personas de la villa están en medio de una charla, Cleo, a todo pulmón, pregunta: “¿Qué hacen tanto quilombo, che? A la Virgen no le gusta, se fue y ni siquiera me dio un beso como hace siempre. Nada más dijo ‘rezad, hija mía, que Dios os ayudará a vosotros’” (Cabezón, 2009, 25).

Es curiosa la manera de expresarse de la Virgen, una manera que está siempre narrada a partir de lo que Cleo dice escuchar. Es decir, constituye una versión desplazada de la propia voz de la Virgen. Para Cleo la Virgen se presenta como un personaje concreto, familiar, de ahí que se sorprenda de no recibir “un besito”. También

¹³⁵ Lacan explora esta idea en su “Seminario 3. La Psicosis”. Si bien el concepto abarca una problematización mucho más compleja que aparece en la clínica psicoanalítica, el tono de convicción absoluta que emplea Cleo, parecería dar cuenta de esa forma del delirio psicótico.

es particularmente sugestivo el hecho de que sea una travesti marginal, de una villa miseria de Buenos Aires, la que establezca esta conexión con la divinidad, contradiciendo la tradición de la Iglesia en la que otras personas –mujeres probas, niños humildes– suelen aparecen como los sujetos “privilegiados” de esa relación. En el tono de la novela, está presente una voluntad por ir a contracorriente, de las marcas culturales en torno a la fe, la Iglesia, los personajes de la ficción religiosa. Además, explora los registros de la lengua española medieval actualizándolos con otros registros contemporáneos que provienen de la cultura popular, así como con las formas del spanglish:

La Virgen habla como una española medieval; el inglés interfiere con el español en prosa y verso; lo escatológico convive con lo sagrado; la cantiga de Alfonso X o el poema de Juan L. Ortiz, con la cumbia latina, el *kitsch* y las figuras de la televisión, como Susana Jiménez; el humor, con el lirismo trágico o la crueldad minuciosa del relato de las muertes. (González, 2010, 58).

De esta manera, la novela, como se evidencia en la cita, explora los registros de la lengua española medieval actualizándolos con otros registros contemporáneos que provienen de la cultura popular, así como con las formas del spanglish. También crea una textualidad contaminada –registros colindantes, los llamaría Cristina Rivera Garza– en la que aparecen signos de los mass media, el kitch. De esta manera, traviste el discurso. La tematización de lo travesti, en función de Cleo, se ancla en las propias exploraciones travestidas de la palabra.

También, este ejercicio narrativo, responde a lo que Bajtin señalara como el sentido polifónico de la naturaleza de la novela. La superposición de capas textuales, en este caso, no resulta una evidencia exclusiva de lo que Kulawik denomina “travestimiento lingüístico”, sino que, tal como he señalado anteriormente, responde a la mecánica de la propia novela. No obstante, el ejercicio de Cabezón se singulariza porque, además de la composición de la novela en pliegues textuales, tematiza el problema del cuerpo trans.

Resulta graciosa la proximidad que establece Cleopatra con la Virgen: una especie de hermandad cómplice, anclada en la certeza delirante, tan estrecha como suelen tener las propias travestis entre sí. Dice Qüity: “La Virgen hablaba como una española

medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera...¹³⁶ (Cabezón, 2009, 27).

La escultura de la Virgen, gran amiga de Cleo y portavoz de la bienaventuranza para los “negros” de la villa El Poso, termina en el suelo, luego de la violenta arremetida de los policías. La imagen de Cleo cargando lo que queda de la Virgen, su cabeza, resulta de alto valor simbólico, pues impulsa la conjetura: solo la cabeza –como cabecitas eran aquellos ciudadanos en el fervor retórico del peronismo–, es decir, la cabeza depositaria de la razón, donde está el rostro que materializa el amor a través de los gestos, solo la cabeza donde está la forma en que la humanidad simboliza a sus deidades, solo la cabeza, que es la boca, es decir, la voz a través de la cual la Virgen se comunica con Cleo.

Una voz que se expresa a través de Cleo para que la villa El Poso empiece un modelo religioso comunitario: “... una ficción contraestatal: la reorganización de la villa” (González, 2010, 59). La misión de Cleo es implementar lo que la Virgen le ha dicho: “¿Qué dices, Madre Santa?... Que sembremos... Claro, pescados, no, peces. Peces, en El Poso. Seremos pescadores, ¿más o menos como los apóstoles, madre mía?” (Cabezón, 2009, 62-63).

Esta empresa se desarrollará a partir del trabajo de todos los feligreses de la villa – prostitutas, taxi boys, chongos, travesis– que se suman al proyecto, un proyecto impulsado expresamente por la Virgen. Qüity dice: “Las ‘hermanitas’, ex compañeras de trabajo de Cleopatra, iban y venían presurosas llevando basura, trayendo caballetes y tablones, todo en la espalda como buenas, industriosas y maquilladísimas hormiguitas travestis” (Cabezón, 2009, 52). La empresa de “icticultura” para criar “... ¡carpas! Sí, son preciosas, todas naranjitas y rojas, con manchas blancas...”¹³⁷ (Cabezón, 2009, 67).

Sin embargo, este impulso tendrá, como ya he señalado, un final terrible. Ciento ochenta y tres muertos será el balance fatal luego de la irrupción de la policía. Entre los

¹³⁶ Como la lengua marrucha de La Loca del Frente que, al igual que Cleopatra, intenta crear un cruce de sentido a través de la implementación de una nueva lengua, en la que resuenan los ecos de lo popular, el melodrama, las estrellas del cine y, en el caso de Cleopatra, las reminiscencias a un español medieval.

¹³⁷ Este estanque parece una proyección hiperbolizada de la pecera de *Salón de belleza*, donde los peces nadan brillantes y felices, mientras el salón tiene clientes y vida, y luego se vuelve un oscuro reducto de muerte cuando los enfermos del Sidario empiezan a morir. Los pequeños peces de Bellatin, anodinos y brillantes, se han transformado en las cientos de carpas que permitirán el desarrollo social. En la escena de masacre en la villa El Poso, la muerte también se evidencia: “... la Virgen ya estaba sin cabeza y las carpas flotaban muertas en la superficie del estanque y solo había canas y ametralladoras” (Cabezón, 2009, 122).

muerdos está Kevin, el niño adoptado por Qüity. Llegan los helicópteros, las autoridades ofrecen llevar a la gente a otros barrios, pero no aceptan porque en La Matanza, sitio designado para el traslado, no hay espacio para el estanque ni para la Virgen. Pero la decisión está tomada: ingresan la maquinaria y empieza la masacre. Más adelante, en una evocación de Cleo, anota: "... a veces pienso que ellos le habían rezado más que nosotros la noche antes de la masacre y por eso ella no nos avisó, pero ella dice que no, que no sabía y jura y jura y una vez me lloró porque no le creía, no sé, debe ser verdad, no puede mentir la Virgen María, me parece a mí" (Cabezón, 2009, 124).

Luego de los eventos descritos –la destrucción de la villa, la muerte de Kevin– Cleopatra arremete contra la Virgen y le grita:

... 'mosquita muerta'... 'conchuda'... 'traidora puta hija de puta'... 'forra violada por una paloma, sometida, cómplice, del hijo de puta de Dios. De todo le dije y no pasó nada, ni noticias de la Virgen, no apareció y yo me quedé convencida de que había sido todo un delirio mío (Cabezón, 2009, 129).

La duda de la propia Cleo permite suponer que, en efecto, todos los "encuentros" con la Virgen no han sido más que episodios delirantes, disfrazados de eventos místicos, cuya base de razón, además, siempre han sido cuestionados por Qüity. Esa "certeza delirante", empieza a descomponerse. No obstante, dado el tono paródico de la novela, esta duda no reviste mayor importancia, pues no se trata de constatar o no la existencia de la Virgen, con la que tiene una relación espiritual, intangible, imposible de comprobar, por tanto. Por el contrario, estos eventos místicos pueden leerse como formas paródicas de configurar un discurso subvertor de las normas institucionales de la Iglesia.

La propia Qüity reafirma esa mirada cuando, al final de la novela y ya convertidas en pareja lésbica (Cleo ha calificado como de "milagroso" al encuentro sexual), dice: "La Virgen no existe, Cleo. No, no sé con quién mierda hablás vos, mi Juana de Arco villera y pacifista y bailarina. Callate un ratito, dale, y sacame la ropa. Sí, vida, así" (Cabezón, 2009, 152).

La relación lésbica, en esta novela, supone otra forma de renacimiento de Cleopatra. El primero cuando, después de la paliza que le propinan los policías, renace como la vocera de la Virgen, y luego este amor con Qüity que es el resultado también de su otra muerte: una muerte, con ceremonia incluida, cámaras de televisión,

personajes de la farándula, curas. Dice Cleo: “¿Qué hijos de puta, Qüity. Si tienen ganas de verme muerta, no entiendo por qué no me matan y listo, en vez de hacer una telenovela. ¿Será que la Virgen me protege?”. Responde Qüity: “No seas pelotuda, Cleopatra, la Virgen no existe” (Cabezón, 2009, 137).

Luego de la “muerte” de Cleopatra, ésta aparece transformada, como si algo en su interioridad hubiese mutado en el acto mismo de esa muerte ficticia. La neosubjetividad, sexualidad disidente, esa transmutación hacia el terreno de lo lésbico, y ya no la feminización transexual, es el resultado de un impulso regenerador, vital que, paradójicamente, viene de la muerte.

El final de la historia junta en la misma escena a Cleopatra, Qüity y la hija de las dos, María Cleopatra. Esta triada se convierte luego en una forma múltiple, un cuarteto, con la cabeza de Virgen (“ese pedazo de cemento”, como recalca Qüity) que Cleo lleva a todas partes. Las cuatro viajan a Miami, donde Cleo cosecha éxitos comerciales como cantante.

Al final, Cleo, en otro acto de delirio, construye una urna con materiales costosísimos, técnicas sofisticadas de seguridad, adornos preciosos, y coloca a su adorada cabeza. Esta empresa supone un gasto insólito de dinero, hecho que Qüity no acepta.

La novela circula entre la zona de la razón, encarnada en Qüity, y la zona de la emocionalidad, de Cleopatra (la certeza delirante). De esta manera, Cabezón Cámara conforma un relato de tensión opuesta, un texto de desdoblamiento y pulsiones, donde los personajes operan desde territorios subjetivos y superpuestos, como la máscara que cubre un cuerpo que ya no pretende ocultarse.

2.13 Li

(*Simone*, Eduardo Lalo)

Soy lesbiana
Simone,
Eduardo Lalo

He querido terminar esta tesis con el personaje de Li (*Simone*, Eduardo Lalo, 2012) porque encuentro algunos elementos peculiares que, en la línea de reflexión en torno al personaje femenino y femenino trans, resultan de particular interés. Estas especificidades tienen relación con el tema del cuerpo otra, la construcción de una sexualidad disidente, y las formas en que el narrador relata esa presencia. Particularmente sobre este personaje destacaré sus singularidades en medio de la ciudad, como espacio de fabulación existencial; el amor, en tanto juego de pulsión erótica; y la consistencia misma del personaje, Li.

2.13.1 La ciudad: espacio de fabulación existencial

Partiré, entonces, de rastrear lo que he denominado la ciudad como espacio de fabulación existencial. Señalaré brevemente la base dramática de la novela: narrada desde la primera persona –personaje-narrador autodiegético– cuenta la historia de un escritor y profesor universitario –del que nunca conoceremos su nombre, aunque sí su descripción: “El que camina mirando al suelo”, dice Li (Lalo, 2012, 181), hacia al final de la novela– y sus devaneos existenciales por las calles de San Juan, capital de Puerto Rico. Un día empieza a recibir una serie de mensajes anónimos que le llevarán al encuentro con una mujer de origen chino, Li, autora de esos mensajes. Entre los dos nacerá una forma de amor condenado a su extinción (Li confesará al profesor que es lesbiana). Al final, el profesor continuará su vida en soledad.

La historia se levanta a partir de un primer pilar: las preguntas existenciales. El narrador-personaje autodiegético indaga sobre su condición desde el inicio mismo de la

novela: “Escribir: ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos del mí? Pero aun así sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia” (Lalo, 2012, 19).

La novela se cimenta en un conjunto de preguntas e ideas en torno a la escritura, mediante una serie de referencias metadiscursivas o metaficcionales, que permite mirar hacia la interioridad del personaje. Esa “inexistencia” es una marca –un “signo del ser”, como diría Bobes, 1993– que permite identificar el universo emocional del personaje.

La “condena a las esquinas” da cuenta de otra característica del personaje: el desplazamiento permanente por la ciudad, un eterno peregrinaje que habla de la movilidad, pero también de la incapacidad por regresar a un punto estable: la casa. La ciudad aparece dimensionada como un espacio vital, pero también de cuestionamiento de la propia existencia. Las ideas y reflexiones sobre el oficio de escribir, resultan una fabulación sobre el sentido de la vida.: “Así que, con los años, y sin hacer metáforas, me había resignado a escribir para nadie o más bien para mi mano, para darle una función a ella y a la vida” (Lalo, 2012, 43).

Desde esa mirada, la mano funciona como totalidad del cuerpo del sujeto. En ella está presente la capacidad de fabular el mundo, en ella –no en la mirada, ni en la conciencia– radica toda la potencia de creación, y en sentido mismo de la vida, como si solo a través de la escritura (primero fue la palabra, luego el cuerpo, luego el mundo) fuese posible la concreción de la pulsión vital: “Escribir fragmentos, escribir notas en una libreta al vuelo de los días...” (Lalo, 2012, 58). La escritura permite que ese narrador-personaje autodiegético se construya en el entramado mismo de la novela, como si ese texto –el que tomamos como lectores (“El lector habita también una geografía...”, Lalo, 2012, 186)– no fuese posible sin el acto que escribir que, ante nuestros ojos, implementa el narrador.

Las reflexiones sobre el acto de la escritura se anclan a lo largo del texto, incluso en las hojas publicitarias que aparecen en la calle: “Escribes porque te gusta, porque no sabes hacer otra cosa, porque no eres capaz de vengarte de otra manera”, (Lalo, 2012, 69) dice un mensaje en el reverso de la hoja publicitaria. Luego descubriremos que este, como todos los mensajes cifrados que aparecen en paredes, hojas, y demás soportes, han sido escritos por Li.

El escritor justifica su desasosiego al decir que es “una especie de ser al margen de todos” (Lalo, 2012, 98), que, por eso mismo, está destinado a un eterno vagabundeo por la vida, por la ciudad: a sentirse un ser cifrado y condenado a ese infinito tránsito

vital. A mi modo de ver, la figura del escritor resulta un tópico, un signo totalizador que termina por condenarlo a un destino fatal (todo destino es *fatum* para los griegos). Cuando al final de la novela –el escritor pierde el amor de la amada Li, y regresa al miasma donde se hallaba– resulta un hecho predecible y desmovilizador, como si la realidad del artista existencial no tuviese capacidad de ser modificada y solo puede estar confinada a su propia lógica de aniquilación: “El escritor es un atleta de la derrota”, (Lalo, 2012, 196) sentencia el narrador al final de la novela. Es cierto que el enunciado puede leerse en la misma clave de metaficción, pues podría retomar la idea de Oscar Wilde de que el arte entraña su propio fracaso, en la medida en que todo objeto de arte – el que resulta de los juegos de la lengua, en este caso– supone la imposibilidad de la perfección. En ese sentido, el escritor como el atleta también se adiestra –músculo y resistencia– en esa imposibilidad. Como las reflexiones en torno a la escritura están entremezcladas con el nacimiento y aniquilación de la historia de amor, la novela también puede leerse a partir del tópico del escritor que arrastra la condena como un peso del que no puede desprenderse.

Esta idea se refuerza en la medida en que el narrador-personaje autodiegético conoce a Li. En realidad, ha sido Li la que ha decidido conocer al escritor y profesor universitario fisurando la idea que la mujer es la buscada, objeto de deseo, cuerpo para ser visto, como anota Sanyal (2012).

La apuesta de Lalo quiere trastocar este juego: Li “ve” al profesor. Es ella la que lo contempla, la que lo observa, es ella el ojo y la mirada que, desde el anonimato, lo “penetra”. No obstante, esta condición se modifica en el juego de las inversiones sexuales, cuando el profesor anhela violentamente la penetración que, durante los primeros encuentros sexuales, es negada por la decisión de Li.

La novela propone también una inversión de las miradas. Trastoca la dualidad masculino-femenino presente en las representaciones de la cultura patriarcal y particularmente de la literatura.

2.13.2 El amor como pulsión erótica

“Escribir es esperar; aguardar a que algo surja”, dice el escritor-narrador autodiegético (Lalo, 2012, 176). La espera permite que surja la historia de amor. Una historia que posibilita al narrador-personaje autodiegético terminar con el abatimiento

que hasta ese momento corroe su espíritu: “He vuelto a leer *El extranjero* después de muchos años...” (Lalo, 2012, 28).

El mundo interior en el que se encuentra el escritor se describe de esta manera. “He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con que poblar las horas...” (Lalo, 2012, 38). Hace del acto de la escritura una forma de dotar de sentido a la vida, al mismo tiempo asume la escritura como materia poética dispuesta frente al lector.

Los recorridos por la ciudad le llevan de la universidad a la casa, de los bares a los restaurantes, sorteando a la gente con la que se cruza en las calles, hasta que encuentra un primer mensaje: “Hasta qué punto podemos construir una sociedad basada en la mentira y el olvido” (Lalo, 2012, 35). El narrador duda de que ese mensaje, escrito con tiza sobre el pavimento, estuviese dirigido a él. Mientras avanza la novela, se da cuenta que todos los mensajes están dirigidos precisamente a él y firmados por una tal Simone. En uno de esos mensajes (dos citas escritas a mano), se lee:

No me gustan nada las personas campechanas. Si de ellas dependiera, la literatura ya habría desaparecido de la faz de la tierra. Odio a esa gran parte de la humanidad ‘normal’ que día a día destruye mi mundo. Odio a la gente que es de una gran bondad porque nadie les ha dado la oportunidad de saber lo que es el mal y entonces elegir libremente el bien... (Lalo, 2012, 45).

Los mensajes desconciertan al narrador-personaje autodiegético pues parecen obra del conocimiento del mundo del propio narrador. Esto le inquieta y le lleva a preguntarse: “¿Quién era mi perseguidor? ¿Cómo pudo saber dónde residí, conocer mis hábitos, mi identidad, mi consciencia y hasta lo que reptaba por mis sueños?” (Lalo, 2012, 46). El narrador es el ser masculino, ahora “visto”, desplazado de su condición de “mirar”.

Antes de que la historia de amor empiece, el narrador-personaje autodiegético nos cuenta las relaciones eventuales con su ex esposa, Julia, con la que suele hacer el amor “... como una vieja costumbre, casi con indolencia” (Lalo, 2012, 77). A través de esos breves pasajes, accedemos al reconocimiento de un tiempo anterior, en el que el personaje se hallaba en otras circunstancias vitales, como si todo hubiese empezado: el devaneo existencial, el amor con Li con el inicio mismo del texto. En un viaje a un pueblo costero, el narrador-personaje autodiegético le cuenta a Julia, su ex esposa, sobre

los mensajes que está recibiendo: “... Así que hay una loca por ahí siguiéndote...”¹³⁸ (Lalo, 2012, 78). Con Julia, es posible hacer “... el simulacro de la familia que no éramos.” (Lalo, 2012, 78).

Mientras nuevos mensajes aparecen, el narrador-personaje autodiegético más se obsesiona con la persona que está detrás. La potencia de esos textos, supone, desde el inicio, un eco intelectual que organiza el material: “Hoy estoy vencido como si supiera la verdad (...) Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra... debería ser un collage (...)”. (Lalo, 2012, 52-53.). En esa zona del desconocimiento, es posible que germine el misterio, la voluntad y el deseo: “¿Cómo no ilusionarme con el que envía los mensajes sea una mujer –una mujer de la que enamorarme...?” (Lalo, 2012, 73).

A mi modo de ver, este constituye el punto de inflexión de la novela. En esa pregunta parece radicar parte del proyecto dramático de la novela. Desde este momento, la construcción del personaje –antes una silueta– empezará a tomar otro giro, hasta desbocar en el apareamiento de Li.

Me interesa esa visión contemporánea en torno a este personaje: un personaje que está atravesado por algunos signos negativos: pobreza (Li es una mesera, aunque con estudios literarios), migración (nacida en China y radicada en Puerto Rico), género (es una mujer que a decir del propio narrador-personaje autodiegético “no era fea”, Lalo, 62).

2.13.3 Anonimato y cuerpo visible

Recordemos que el primer mensaje traía una firma: Simone. Luego, se añade las iniciales S.W. Las pistas que deja el anónimo, le conducen al narrador-personaje autodiegético a una biblioteca y ahí descubre que se trata de una mujer que se ha registrado como Simone Weil, y que es la que ha dejado otro mensaje. El narrador-personaje autodiegético sabe que no puede tratarse de la filósofa francesa, pero ha comprobado sus sospechas, su deseo. La anónima es una mujer: “Una mujer me

¹³⁸ La utilización de la palabra “loca”, responde a un imaginario masculino que suele atravesar, como en la cita, a ciertas prácticas femeninas. En la escena descrita, Julia se siente amenazada, quizás en los resquicios de los celos, por la presencia de una “mujer” que acosa al ex marido. Ese acto –dejar mensajes cifrados–, supone la sentencia: “loca”, es decir, anormal, al margen de la razón masculina, proscrita; pero no como las “locas” con las que se refiere a los travestis, en cuyo caso la palabra opera como una metáfora que representa las prácticas afeminadas de los hombres travestis.

busca... qué pretende conseguir (...) no es la primera vez que me he enamorado de una máscara sin rostro¹³⁹” (Lalo, 2012, 85). Ahora, el sujeto masculino, a diferencia de las otras novelas que hemos revisado, es quien se inscribe en la zona del “amor aspirativo” (Lipovestky, 1999), invirtiendo de esta manera, la construcción binaria masculino-femenino. El cuerpo anónimo se vuelve visible.

Antes del encuentro entre los dos personajes se ha creado un aura de misterio alrededor de la mujer que deja los mensajes, como si esa invisibilidad dotase de un elemento adicional de expectativa: lo que no se ve, pero se sospecha, lo que no se ve, pero se prefigura. El narrador-personaje autodiegético recibe el siguiente mensaje: “Hola, soy Li Chao *alias* Simone Weil. Creo que ya es tiempo de que me presente” (Lalo, 2012, 90, cursiva en el original). El narrador escucha varias veces, durante los días siguientes, el mensaje que ha dejado en la grabadora del teléfono. En el mismo mensaje, Li le confiesa que todo ha sido un juego, un juego serio, que ella no es misteriosa y que le invita a que se encuentren el día jueves en un local de *Starbucks*.

El tono del mensaje se ha distanciado totalmente del universo filosófico en el que flotaban los anteriores. Este tono es prosaico, pragmático, desangelado. No obstante, el narrador-personaje autodiegético dice: “Me había sentido dueño de mi vida, aunque a veces pareciera una piltrafa, Li Chao había derrumbado esa precaria seguridad que era, lo descubrí entonces, un inútil mecanismo de defensa” (Lalo, 2012, 91). El escritor debe estar a la expectativa. En ese estado de atenuada vigilia. Una mujer anónima, Li, desbarata la lógica de seguridad en la que se hallaba el escritor y, en esa onda expansiva, termina por desarticular la base y el centro. Sin embargo, al final de la novela Li sale de la vida del escritor (regresa con un anterior amor, Carmen, y parten juntas hacia los Estados Unidos). Este hecho supone un retorno al estado inicial y constituye un quiebre radical en el sistema vital del profesor.

Para el profesor, el plan urdido por Li está a la altura de una obra de arte y que “los mensajes de Li Chao eran un pasadizo, un túnel secreto que acababa de descubrir.

¹³⁹ Este acto del travestimiento a la inversa: el ocultamiento detrás de un cuerpo que no es: el de Simone Weil, lleva al personaje de Li a una esfera fantasmal, pues ocupa un espacio invisible desde donde se construye como un sujeto todavía incorpóreo. Además, y quizás sea esta una de las razones que me llevó a estudiarlo en esta tesis, la aproxima al personaje de Macabea, de la novela de Lispector. Las separan entre sí treinta y cinco años, pero hay en la forma de constituirse en sujeto, una proximidad con la mujer anónima, aunque visible, de la novela de Lispector. Li, hasta este punto es una mujer que “no era fea”, tal como se refiere el propio narrador-personaje, aunque se empieza a develar su consistencia intelectual. El escritor ha querido configurar un sujeto todavía no anclado en las formas del cuerpo femenino que resultan del deseo, sino a partir de un elemento intelectual que provoca admiración

Era posible rebasar las murallas que me habían cercado a lo largo de toda una vida” (Lalo, 2012, 91).

Me interesa reflexionar respecto del nivel de conciencia del profesor sobre sí mismo –el personaje como “objeto de sí mismo”, en estado de reflexividad, diría Castillo del Pino, 1999) que alcanza el narrador-personaje autodiegético a partir de la llegada de Li. Ante la presencia del otro, en los péndulos de la alteridad, el sujeto (yo soy otro, decía el poeta) adquiere la capacidad de redimensionarse. Desde el punto de vista de la trama, la construcción del narrador-personaje se produce a partir de la fábula existencial. La llegada de otro personaje, Li, se constituye como exacerbación del motor existencial.

Li trastoca algunos componentes del modelo heteronormativo que designa el deber ser de la mujer. A lo largo de las páginas en las que el misterio y la invisibilidad predominan, el personaje de Li no representa una silueta hecha a partir de formas convencionales de configuración de lo femenino. Dado que no es cuerpo, tampoco es posible dar forma a esa corporeidad intangible, pero en el ámbito aspirativo, en la zona del deseo, el escritor anhela que ese anónimo sea una mujer, consagrando de esta manera una opción sexual, o una voluntad de complementariedad.

Al encontrarse en la cafetería, Li sale de esa zona de misterio e invisibilidad donde ha potenciado el ideal intelectual y lúdico del profesor, e ingresa al espacio de lo tangible. Ahora es cuerpo, sujeto observado, ahora ella, cuerpo visible, feminizado a partir de la mirada activa del masculino:

Me informaba ahora sobre el cuerpo de esa mujer de mediana estatura, vestida con una camiseta y unos anchos pantalones despintados que no llegaba a llenar. Llevaba alguna bolsa al hombro tejida probablemente en algún lugar de Centroamérica y, casi ocultas bajo el largo ruedo de los pantalones, unas sandalias de plástico (Lalo, 2012, 93)¹⁴⁰.

Este primer encuentro, esta primera descripción del personaje (signos del cuerpo) dotaba al sujeto de humanidad, pues antes era una intuición, la silueta disuelta en la bruma y el deseo. Para el narrador-personaje, como para el lector, Li se constituye a medida que el otro –el profesor– la observa (antes él ha sido el observado) y la

¹⁴⁰ Como Macabea, en la descripción apenas puede decirse que exista, en efecto, algún signo de singularidad, algún detalle que la diferencia del común, como si, igual que con Macabea, el narrador quisiera subrayar el carácter anónimo de Li.

describa: “Después de tanta expectativa, ese cuerpo resultaba casi decepcionante. Sin embargo, estaba seguro que de haber sido cualquier otro, hubiera pensado lo mismo... Ninguna belleza hubiera podido comparar, al menos en un primer momento, con esa desmesura” (Lalo, 2012, 93).

Los dos enunciados que se observan en la cita constituyen en sí mismos una marca de la cultura patriarcal, un registro de esa mirada heteronormativa que designa, califica y sentencia el cuerpo de la mujer (masculino, trascendencia, femenino, inmanencia, diría Lucía Guerra, 2008). El cuerpo “decepcionante” responde, precisamente, a esa condena que, desde la matriz del deber ser, desprecia a ese cuerpo, desecho, abyecto. Lo que no es bello –en la tensión opuesta del sistema semiótico– es feo, monstruoso, disfórico, diría Calabrese (1999). Lo que no es bello, es “decepcionante”, puesto que ese estado deviene cuando la mirada del otro no resulta legitimada desde la expectativa, desde ese antes donde se consagra la belleza a partir de la mirada masculina. Sin embargo, ese enunciado, como dije, entra en tensión consigo mismo cuando señala que lo mismo hubiese pasado con cualquier otro cuerpo, puesto que la belleza, la expectativa de belleza, se hallaba fuera de todo posible centro, en los márgenes, en la desmesura, dado que la “decepción” no viene del *eterno masculino*, sino de la imagen intelectual y de la expectativa creada a partir del misterio.

El cuerpo de Li, no responde a las formas instituidas, es decir, a ese deber ser de un cuerpo que es cuerpo en la legitimidad del otro, el ojo masculino. Cuerpo que no es bello, porque la belleza –en la perspectiva del narrador-personaje autodiegético– está más allá, inasible, en la desmesura que ha sido alimentada por el misterio y la invisibilidad.

Mientras la escena continúa en la cafetería, el narrador-personaje se mantiene en una estado de contemplación –contemplación que es evocada en el acto de la escritura posterior, metaficcional–, mirando a Li: “Observaba su manos fuertes, su cuerpo con un ligero sobrepeso que la ropa ancha pretendía ocultar, su cara redonda de amplios pómulos pálidos, el pelo negro y muerto con una partidura al medio y recogido frecuentemente en trenzas infantiles... Li, una china habitante de una isla del Caribe” (Lalo, 2012, 94).

En la mirada del narrador-personaje se encuentra el estatuto de la verdad que determina, ante los ojos del lector, del intérprete, la verdad sobre el mundo representado, así como los juicios de valor que estetizan –en el acto de organizar el material sensible, como diría Jacques Aumont (1997)– el cuerpo de Li. El recorrido que

hace su cuerpo está cargado de los valores semánticos impresos en la historia y el status institucional.

Me interesa, no obstante, la manera en que el escritor, a través de su narrador autodiegético, da cuenta de una mirada diferenciada de los estándares de belleza femenina que, desde el *eterno masculino*, determinan lo que es la belleza. Para el escritor, una vez superado el estupor de la sorpresa inicial, el cuerpo de Li, en tanto lo describe, se distancia del signo de la “decepción”, para ser el cuerpo de la mujer amada.

Los siguientes párrafos están constituidos a partir de la reconstrucción del pasado, la memoria del personaje y su familia, es decir, los “signos del ser”, en palabras de Bobes (1993). El narrador-personaje autodiegético observa ese mundo a partir de los ojos mismos de Li, como si estuviese junto a ella –“visión con”, diría J. Pouillon–, aunque siempre con el matiz que supone la narración desde el futuro. Hay una suerte de complementariedad entre la visión y la voz, como si el narrador, en efecto, tuviese la autoridad para reconstruir la información que Li le ha otorgado. Nacida en 1969 en una aldea cercana a Pekín, entre campos de arroz y el proyecto de reeducación a funcionarios durante la Revolución Cultural. El padre ha sido acusado de provenir de una familia de “intelectuales”, lo que supone la expulsión de su propia familia. El padre ha sido condenado, y la madre, junto con su hija, Li, ha debido vivir todo un periplo hasta llegar a Puerto Rico. Li tiene seis años de edad. Desde entonces debe aceptar el hacinamiento que produce la vida con primos, tíos y los “familiares” de parentesco desconocido. Al ser la única que lee y escribe se gradúa en una escuela pública, y es “la única que pasaba todo el tiempo libre en una modesta biblioteca” (Lalo, 2012, 97). Logra ingresar a la Universidad de Puerto Rico, y paga los derechos de estudiar trabajando en un restaurante chino. “Se sometía a reglas no escritas: la familia del patrón del restaurante la había sacado de China y tenía obligación de trabajar para él, a cambio de un techo y un sueldo irrisorio, por un tiempo indefinido que podía durar toda una existencia” (Lalo, 2012, 97).

A partir del testimonio del narrador-personaje autodiegético, asistimos al conocimiento del mundo de Li: el pasado, las terribles relaciones laborales, la familia. De la idealización constituida desde el deseo y el misterio, descendemos a la esfera concreta y tangible del mundo real. El cuerpo de Li, antes inasible, es ahora aquel que describe el escritor. La novela, en tanto composición, se ha desplazado de un primer espacio, la fábula existencial, a otro que se ancla como historia pragmática. La descripción de la vida de Li, desde su escape de China hasta el restaurante, termina así:

“Ahora, decía Li, trabajaba para comprar su libertad en el mejor restaurante de la familia” (Lalo, 2012, 97). Para Li la familia, más que una unidad parental de base afectiva, es, sobre todo –desde la versión del narrador-personaje autodiegético–, “...una comunidad encallada en un mundo extranjero” (Lalo, 2012, 109).

2.13.4 La comunidad encallada

Para el narrador-personaje la proximidad a Li le permite descubrir una comunidad que también está oculta debajo de las capas que la realidad establece. Esa “comunidad encallada” –que es, en efecto, una valoración que hace el narrador–, es la china. Dice el narrador-personaje: “Llegué a conocer el desarraigo de los chinos en Puerto Rico, la honda introspección de su tristeza... estaban resignados a su suerte... así se explicaba su endogamia, su menguado empeño por aprender un idioma o salir a conocer... la sociedad en la que habían vivido por años” (Lalo, 2012, 124).

Los chinos, encerrados en las cocinas, no pueden hacer otra cosa que sobrevivir, creando para ello una lógica de encierro que desata esas prácticas endogámicas. En ese panorama de “resignación”, Li resulta un sujeto excéntrico: el gusto por la literatura y la pintura, y la atracción que siente por un profesor, así como el lesbianismo que se conoceré más adelante. Su singularidad la aleja de la dinámica comunitaria. “Li se destacaba en este panorama, pero también estaba tan determinada por él como ellos. Una vida distinta sólo le resultaba imaginable si mediaba un corte nítido, si un día partía lo más lejos posible del clan del que había sido parte” (Lalo, 2012, 124).

Con esta sentencia, el propio narrador-personaje anticipa el final de la historia. Li partirá hacia los Estados Unidos de la mano de la profesora Carmen Lido, con la que tenía un amor antes de aparecer en la vida del escritor.

En uno esos recorridos por los laberintos (casas, zaguanes y terrazas) Li le lleva al narrador-personaje a que conozca a varios miembros de su comunidad. Entre ellos, se destaca uno, Bai, quien mira con recelo y furia al profesor. Tiempo después, la propia Li le confesará la violencia que ha sufrido a manos de Bai: una violación.

Odio a los chinos, está mal que lo diga... Odio a Bai y por eso a todos los chinos que miraron en otra dirección como si nada de esto tuviera que ver con ellos. Destruyó un

pedazo entero de mi vida, un pedazo que es imposible de recuperar, que nada, tampoco tú, podrás devolverme¹⁴¹. (Lalo, 2012, 152).

Li se halla desarraigada de su propia comunidad. El evento que confiesa al escritor terminará por cerrar todas las dudas que éste tenía sobre ella.

2.13.5 Sujeto y sexualidad disidente

Me resulta particularmente sugestiva la construcción de este personaje femenino, pues fisura las formas convencionales de construcción de ese sujeto femenino, diseñado a partir del modelo de subordinación masculina. Li está atravesada, como dije antes, por las marcas de la historia y la cultura: género, pobreza, migración, características que dotan al personaje de mayor espesor dramático. No obstante de lo cual, la novela no se configura como un modelo melodramático que utilice los signos sentimentales y efectistas. Tampoco, en el lado opuesto, se articula a partir de una visión tópico del universo caribeño. Las narraciones están “alejadas de la tipicidad celebratoria de lo *caribeño*” (Noya, 2013,12, cursiva en el original). El recorrido por las calles de Puerto Rico no muestra un mundo representado con los signos de la fiesta, el jolgorio o la desbordante sensualidad de una sensualidad impregnada de lascivia y frenesí.

Luego de contar sobre su vida, Li declara que por eso prefiere los libros a los hombres, y a los hombres que escriben. Resulta interesante que subraye la elección y por un “hombre” porque luego esa declaración se desvirtúa cuando se proclama lesbiana.

Regresemos a la escena: Li le dice que prefiere los hombres que lean. Entonces se desarrolla el siguiente diálogo: “–A mí casi nadie me lee –dije. –A mí casi nadie me ve

¹⁴¹ “Los chinos que miraron en otra dirección”, no son los otros, esos hombres ebrios que maltratan a La Manuela, los que asesinan a Caramelo, a Molina, los que vigilan a La Loca del Frente; los otros que quieren linchar a Edwin, a los enfermos terminales de Sida; esos otros – fuerza biopolítica de aniquilación– que destruyen la villa miseria de Cleopatra, la policía que arremete contra Cobra; los otros que asesinan a Rosario Tijeras; los mismos otros que pueden adorar a Estrella o a Sirena pero que, amparados en el poder institucionalizado, también son capaces de vigilar, juzgar, sentenciar y aniquilar a los otros. En el acto de mirar hacia otro lado, se constituyen en sujetos inactivos –no como los otros activos en los fragmentos citados– desprovistos de una mirada condenatoria, y, sin embargo, ese acto de indiferencia podría resultar todavía más terrible, pues supone la aceptación implícita de aquello que no ven.

–contestó Li– o si me ven, ven a una china. Pocos pueden darse cuenta de algo más”¹⁴² (Lalo, 2012, 97).

Li es consciente de su condición: “He estado siempre en ese mundo. En el mundo de Li Chao; el planeta cuya población total está constituida sólo por mí: una china entre más de un billón de chinos, una china en una isla en la que no hay chinos fuera de los restaurantes, una china que lee y hace garabatos” (Lalo, 2012, 99).

Esa singularidad –es decir, la conciencia sobre sí misma– hace que Li resulte, a ratos, un personaje perturbador, desconcertante, como si ella –el escritor y la voluntad política de estetizar lo anónimo que se vuelve único– tuviese que ganarse el derecho a adquirir una voz, una razón de ser, un sentido. Ante los ojos del propio narrador-personaje autodiegético, Li, en ese punto de la historia, todavía no se constituye como un sujeto sexualizado, de ahí que diga: “Ni siquiera sabía si quería acostarme con Li, si hacía falta” (Lalo, 2012, 99)¹⁴³.

Este pensamiento apunta hacia un elemento sustancial que, de alguna manera, permite reafirmar el hecho de que los marcos de representación masculina pueden trastocarse a través de los dispositivos del arte. El narrador-personaje anota: “Ni siquiera sabía si quería acostarme con Li, si hacía falta”, de esta manera, en la duda, se rompe la construcción masculina hegemónica. Aunque luego, en efecto, la cópula sea un hecho regular, esa duda permite repensar en torno a las marcas sociales que determinar un deber ser masculino.

Entre el narrador-persona y Li empieza a desarrollarse una de las formas del amor. Hay, entre los espacios de una cotidianidad compartida, un deseo que se fortalece. Comen, leen, conversan juntos, y luego el silencio, o los labios de Li que se mueven

¹⁴² Como Macabea, Li resulta un ser invisible, fantasmal, perdido entre la multitud, sin rasgos particulares que la diferencien, peor aún, tal como le dice al narrador-personaje, adscrita a un gentilicio que la marca nuevamente: china. Li, como Macabea, son empleadas explotadas (en el caso de Li, esclavizada) por el sistema laboral capitalista. Los rasgos que las diferencian entre sí son evidentes: Li tiene estudios universitarios, inteligencia y creatividad para organizar un juego de misterio, mientras que Macabea se pierde cada día en la agónica laxitud de la inacción. Li despierta la curiosidad, el deseo (un deseo que no nace frenéticamente, sino que aparece poco a poco) y el amor de un escritor; Macabea es traicionada por el único hombre que la ha “visto”, ¿deseado? Sin embargo, de estos rasgos hay un elemento común: el anonimato, la invisibilidad, es decir, la inconsistencia como sujetos.

¹⁴³ Li, como Macabea, no despierta el deseo sexual en los hombres. Ciertamente es que en el caso del narrador-personaje éste vivirá luego un frenesí de tensión erótica, el enamoramiento y la ruptura (ciclo de la ficción amorosa), pero también es cierto que en un primer momento –los primeros días del conocimiento que viven él y la propia Li– el deseo no irrumpe como un animal feroz. De ahí que el narrador-personaje se plantee, desde la razón, si este hecho, el de vivir un encuentro sexual con Li, sea, en efecto, necesario.

como si cantaran para sí. Li suspira, "... estiraba entonces los brazos sobre su cabeza, los senos se le marcaban y la tela de la blusa dejaba ver parte del vientre y las caderas. Iba hasta ella y comenzábamos a desvestirnos" (Lalo, 2012, 125).

Li se constituye en objeto de deseo del narrador, a partir de estos elementos de erotismo contenido: el fragmento del cuerpo que se descubre, el silencio, el suspiro. De esta manera, a mi juicio, subvierte otras marcas convencionales del relato heteronormativo que, en el acto de la exacerbación de la mirada, hacen del cuerpo femenino una suerte de templo lascivo. A Lalo, por el contrario, le interesa que la intimidad entre los personajes transite por una senda de sutilezas y esquivas de emoción.

Amparados en esta forma del amor –un profesor-escritor y una emigrante china– solo es posible que funcione en la marginalidad del espacio y el tiempo: en las pocas horas libres que tiene Li, siempre en el departamento del escritor.

También en los márgenes deben darse los encuentros sexuales. Li todavía no le ha dicho al escritor que es lesbiana. Cada encuentro sexual está determinado a partir de una regla que impone Li: no habrá penetración. La culminación del orgasmo masculino será, casi siempre, en la boca de Li. Citaré a continuación un fragmento, un encuentro erótico que nos permitirá comprender las marcas del cuerpo y la cultura que el escritor subraya:

Caíamos uno sobre el otro, mordiéndonos, deslizado las lenguas por pezones y ombligos, obsesionados en el lento examen del orificio vedado, observándolo, circulándolo, tensándolo, sin pestañar, sin bajar la mirada... Sus senos chocaban contra mi pecho, agarraba sus brazos con fuerza, tiraba de su cabellera, para llegar nuevamente a sus ingles, hasta que el poder incontenible de una gran ola la hacía arquearse una y otra vez... Al borde del agotamiento, luego de horas, Li me acogía en su boca, con la aplicación total que reservaba a sus dibujos... Mi semen caía salpicando labios y cuello y luego resbalaba hacia el vientre o goteaba de su barbilla como un lágrima densa y enorme (Lalo, 2012, 106).

En este pasaje el narrador-personaje acentúa la relación cuerpo a cuerpo, denotando una fuerte atracción física, un encuentro que se prolonga por horas. Se destacan algunos elementos: en primer lugar, el rol activo masculino que asume, que subsume a la mujer con violencia, y el rol pasivo de ella (recuperando las marcas culturales de lo que se supone pertenece a la práctica femenina), que se deja estar. En

segundo lugar, es ella la que ha “vedado” el orificio vaginal, es ella la que juega con otras formas del erotismo, evitando que él termine con la penetración. De esta manera, el discurso se opone al acto consagradorio de las prácticas sexuales de la cultura heteronormativa que determina la penetración y la eyaculación masculina como las marcas legítimas del acto amoroso. En tercer lugar, Li, desde la mirada del narrador, establece una relación de proximidad entre el sexo oral y la creación artística, como si ese acto de la felación pudiese ser equiparable a la mano que dibuja. De esta manera cuerpo y arte se comunican en el momento mismo del placer. La imagen final del semen, fuera de la matriz femenina, sella la escena con una fuerte carga sensorial.

Las siguientes escenas de la novela continúan narrando los encuentros sexuales de la pareja, en los que la penetración sigue estando excluida. “No le bastó que se derramara larga y profundamente entre sus labios, sino que quedó mirándome sin pestañear, dejando resbalar la esperma de la boca a los senos, comunicándome así que nada la separaba, que ella era la única que podía enriquecer de esa forma mi carne”, (Lalo, 2012, 123).

Pese a la anuencia de la práctica amorosa que establece Li, el narrador-personaje indaga sobre ese veto. Más allá de la intensa carga erótica de sus encuentros, para él la penetración sigue siendo vital. El personaje responde a las formas convencionales del ejercicio masculino que confieren un grado de suma legitimidad a la penetración. El narrador-personaje no se encuentra en los márgenes de las prácticas sexuales – decididamente un sujeto heteronormativo– y exige que su pareja responda. Le pregunta a Li: “–¿Nunca me vas a dejar? –¿Dejar qué?... –Hacer el amor plenamente. –No sé. – Te quiero, Li, es natural que lo desee y para mi es importante...” (Lalo, 2012, 126).

A través del diálogo reitera la naturalización de la penetración. Para el personaje, este hecho solo constituye un acto natural en una relación en la que, sobre todo, está presente el amor. Para el narrador-personaje hay un elemento ausente, un elemento que no le permite el amor completo, total. Pero Li mantendrá las evasivas, hasta que termine por confesarle que ha sido violada y que su opción sexual, más allá del amor o del placer vivido con él, el escritor, es el lesbianismo.

Sin embargo, se da un giro fundamental en la novela, Li termina por aceptar la penetración. No es el resultado de una presión del narrador-personaje autodiegético, sino la consecuencia de una voluntad propia, como si los juegos del amor en la cotidianidad compartida, tuviesen que terminar de esta manera: “... la vida era mejor, indudablemente mejor, desde que Li estaba” (Lalo, 2012, 111).

Citemos la escena en la que el escritor al fin cumple con su deseo sostenido:

Así, con una concentración absoluta que Li parecía perdida e irrecuperable, respirando mal, a punto de llorar, fue dejando que la penetrara milímetro a milímetro, moviendo justo las caderas, acomodándose, como si mi miembro fuera una pieza perdida o el sabor de una fruta de otro continente (...) ‘Por fin, por fin’, repetía en mi mente (...) Y fue de nuevo un cuerpo que era acción y entrega y supe que asistía a algo cuya contundencia nunca podría olvidar: ese cuerpo que pugnaba por respirar, que me aplastaba y regaba con su sudor, dispuesto a reventar, a deshacerse, a desmembrarse, con unas caderas descomunales que se abocaban a la entrega y al sacrificio (Lalo, 148,149).

Luego de este hecho, de entrega y de sacrificio, plenitud del sexo hetero ya nada vuelve a ser igual entre ellos. Ese “sacrificio” por amor –la penetración, el velo que deja de cubrir lo vetado– supone el inicio del fin. La relación entre ellos necesariamente tendrá que terminar. Paralelamente, ha regresado de un viaje la profesora Carmen Lindo, con quien Li había tenido un romance en el pasado.

La dualidad de Li la convierte en un personaje singular de la novela latinoamericana: por un lado, su condición de migrante, desarraigada de su país natal, pero también de su propia comunidad en la que se siente extraña. Por otro lado, la negación de una forma de sexualidad primigenia, hetero –transformada a partir de la violación– y que la transforma en lesbiana, cuerpo otra. No obstante de la situación precedente, Li decide emprender en una relación amorosa con un escritor heterosexual a quien admira y a quien ha seducido a partir de un juego intelectual (mensajes cifrados y dibujos). El punto de quiebre se da en el momento en que Li acepta la penetración, después de haber confesado la violación y el odio a los chinos. Su entrega consentida parece suponer un regreso a las prácticas del amor heterosexual, pero en Li el hecho opera de manera inversa. Una vez cedida la vagina –reducto para recibir la semilla de la fertilidad, en la tradición masculina– y concluido el deseo del narrador-personaje autodiegético, esa misma vagina se cierra definitivamente. Ese acto, un acto de amor se constituye en un “sacrificio”. Li sabe que a partir de ese momento lo único que resta es el final de la relación. El último acto de amor conlleva, contrariamente a lo que espera el escritor, la muerte de ese amor.

La conciencia sobre este sacrificio está añadido a la negación de la subjetividad de la propia Li, como si su presencia fuese solamente una estela, un cuerpo vaporoso que

se esfuma como se esfuman sus mensajes impresos en papeles, servilletas, paredes. Ella misma que es su creación, es también fungible en sus propias manos. Dice Li: “Li Chao no existe. Una china entre mil trescientos millones de chinos... Una lesbiana que le dio por perseguir con palabras de otros a un escritor que hoy se lo come el fracaso” (Lalo, 2012, 103).

El narrador-personaje la describe de esta manera: “Una lesbiana se había enamorado de un hombre y éste le correspondía, pero era ella la que determinaba cuáles eran las reglas del juego”¹⁴⁴ (Lalo, 2012, 107). Un juego peligroso, que entraña su propia aniquilación. Hacia el final de la novela, Li abandona al escritor y le hace saber su decisión de viajar a Estados Unidos con Carmen Lindo. El escritor se encuentra con una amiga cercana de Li, que le dice: “Li te quiere y fue feliz contigo” (Lalo, 2012, 167). La frase sintetizada la sentencia final: el estado de felicidad pertenece al pasado, ha concluido, ahora solo resta evocarlo en el ejercicio de la arqueología del amor. En ese “fue” se evidencia la honestidad que pertenece al pasado, a ese tiempo compartido pero terminado. Li, como una china desarraigada, opta por un nuevo desarraigo: el cuerpo amado que parte hacia otra forma de amor, lésbico, y a otra territorialidad, cuerpo otra. El narrador-personaje autodiegético concluye: Li se había entregado sabiendo que no podría estar conmigo, que de llegar a hacerlo, ése era el momento que decretaba su huida” (Lalo, 2012, 198).

Las referencias a la negación de la condición de sujeto de Li, dan cuenta de la propia volatilidad de su ser, como si tuviese necesariamente que permanecer en una zona marginal de la condición humana, al borde siempre del desarraigo. El narrador-personaje recordando la violación que Li había sufrido dice: “Li no era ni un cuerpo deseado ni una china ni siquiera una mujer. Abstraída completamente en sus castillos de arena, era entonces un ser cuyo secreto dolor había vislumbrado” (Lalo, 2012, 145).

Sin embargo, ese cuerpo que no es cuerpo, ese sujeto en sexualidad transitiva, disidente –en la medida en que su sexualidad se derrumba frente al amor, regresa a su

¹⁴⁴ Resulta interesante esta relación amorosa comparándola con otras señaladas en esta tesis. La primera, sobre la que se reflexionó en los Apuntes conceptuales, está dada entre Adriana, la artista mayor y Maia, la joven secretaria de la novela de Palou, *Casa de la magnolia*. Una relación lésbica (con ciertos abusos en la composición de la mirada masculina desde la cual se organiza lo supuestamente femenino). La otra entre Cleopatra, la travesti villera, y Qüity, la joven periodista de la novela de Cabezón Cámara, *La virgen cabeza*. Entre las dos surge el amor, y ella Cleopatra, una vez que renuncia a los hombres, se declara lesbiana. En el caso de Li y su amor con el escritor, ella ya es una lesbiana pero se decanta por un amor heterosexual que, no obstante de su aparente solidez, termina quemándose en las propias llamas del sacrificio.

condición inicial, creando de esta manera una perturbación en la realidad del otro—. Esa mujer que “no era fea”, como dice el narrador-personaje autodiegético termina siendo para ese mismo narrador el objeto de deseo, el objeto del amor. “Eres muy bella” (Lalo, 2012, 145), le dice el escritor como si de esta manera borrara el pasado, y reafirmara un presente amoroso, fungible como los castillos de arena que Li diseña en la playa. Esa forma del amor concluye en la escena final de la novela cuando el escritor, melancólico ante la partida de la amada Li, escribe en la pared de enfrente a su casa: “Esa absurda ausencia de tu cuerpo” (Lalo, 2012, 201).

De esta manera Li, el cuerpo de Li, cuerpo otra, queda consagrado a la dura superficie de la pared, superficie tan débil y porosa como la memoria en que esa propia Li, destella como un signo evanescente del desarraigado.

3. Tercera parte: Conclusiones

3.1 Cuerpo y relato

Primero fue el cuerpo, luego el relato.

Luego el cuerpo *otra*.

En el mundo de las representaciones literarias, ese cuerpo apareció signado por las marcas de la cultura, tatuado por el *es* que debía, sin más, aceptar que así mismo eran las cosas, que de esa manera operaba la naturaleza social.

El cuerpo normalizado desde la institucionalidad era parte de una mirada totalizadora, cuerpo atrapado en el atávico ordenamiento del sistema.

No obstante, el arte, la literatura, en sus múltiples capacidades, eclosiona el mundo, germina a partir de la fisura de ese mundo: en ese vértice, el mundo renace, se reorganiza, se expande hacia sus propios márgenes, como las ondas que se producen sobre el espejo del agua cuando una piedra ha perturbado su serenidad.

En los bordes de ese mundo de las representaciones, el cuerpo *otra* tiene su razón de ser, en tanto inversión, neo subjetividad: cuerpo que se rediseña en el acto performativo del discurso disidente.

Ahí se juntan, se han juntado, estos personajes femeninos y femeninos trans: cuerpo travesti que no es solamente máscara y simulación, sino política de su propio cuerpo. En el espacio de la novela, estos cuerpos –formas de reorganización de la materia orgánica, de la historia, de la cultura– se han aproximado en un diálogo polifónico –estallido de registros, ecos y significaciones– para dar cuenta de las marcas, las contramarcas del discurso literario.

La mirada del otro, el narrador, los narradores –el escritor, la escritora que se esconde y se enmascara– es la que, en principio, al final, determina cómo ha de diseñarse, cómo ha de representarse ese mundo.

Cuerpo y narrador.

Después el lector –con las fauces insaciables del caníbal– que es el intérprete.

Entonces: cuerpo, narrador y lector, en el baile y la sincronía.

Al final, como todo, no es nunca el final, si siquiera la proximidad: el sujeto juega a perderse en el bosque, a esconderse en las esquinas umbrosas del laberinto, a soñar

que sueña y que ahí, entre los mantos de la belleza, todo es posible, sin saber –pero sabiendo, con el tacto y la intuición– que nada queda más que la espera, el flujo de la memoria y la vana sensación de que todavía hay tiempo para vivir.

Esos cuerpos, hechos a base de las textualidades y las capas de sentido, se expresan en el acto discursivo del mismo texto. Los hemos visto transitar por las páginas como esquirlas de luz en la noche apelmazada de sombras. Varias son las constantes que los juntan y que ahora, aunque nunca nada concluye, nada que no sea la muerte, paso a señalar. (Ver Cuadros anexos).

3.2 Constantes

3.2.1 Primera constante: el cuerpo otra

La primera constante, tiene que ver con la de un cuerpo que se reasigna en el ejercicio mismo de su constitución.

Ese cuerpo atávico, atrapado por las convenciones de la historia y el mito iniciático, se rebela ante las marcas y las normativas, para reinventarse como cuerpo otra, prueba de ello son las neo subjetividades.

La cultura designa y marca al cuerpo desde su nacimiento, a partir de la lógica heteronormativa, bioanatómica. Un cuerpo polarizado a partir de la dualidad masculino/femenino. Lo que está más allá, fuera de los límites de esa marca, se constituye en cuerpo anómalo, abyecto. Por ello, la construcción de una neo subjetividad, que fisura el orden de las cosas, la naturalización de una dualidad corporal, es un acto político. Si la marca de lo subjetivo se encarna en la naturalización bipolar del cuerpo, la neo subjetividad encarna una forma disidente de reconstrucción genérica, cuerpo otra.

En ese sentido, cada uno de los personajes estudiados, desde sus singularidades, expresan la voluntad discursiva –la tematización y las construcciones narrativas– por fisurar ese orden de cosas. La Manuela, perdida en un pueblo abandonado, enamorada de un amor imposible, pero feliz en el instante del baile: el regocijo del baile español. Cobra, en el Teatro Lírico de Muñecas, dispuesta a todos los sacrificios y las transmutaciones para alcanzar la belleza. Caramelo, la insinuación de las formas de justicia y reivindicación social, apenas una silueta en medio de la noche y la neblina. La Loca del Frente, entre los arabescos y el tejido, los boleros y el amor romántico,

dispuesta a todo lo que el amor exija. Sirena, esa belleza que junta cuerpo y arte —el canto que hechiza a quienes la escuchan— y la sensualidad contenida en un cuerpo joven. Cleopatra, el redescubrimiento del amor lésbico, la certeza delirante y las conquistas de justicia social. La peluquera anónima atrapada en el Sidario como los peces de su pecera hasta que, al final, quebrará su opción humanista por un presente vital.

Junto a ellas, los personajes femeninos disidentes que perturban la norma del cuerpo femenino, ese cuerpo que es cuerpo para ser visto deseado y ceñido al corsé de la cultura patriarcal: Estrella Rodríguez, Macabea, Li.

Estrella, la expansión, el canto como voluntad única por construir la belleza, la belleza horrenda como su cuerpo gigantesco. Macabea, la singularidad del sujeto anónimo, el mundo que se sintetiza en el vacío y la aparente mansedumbre. Li, el ser desarraigado, cuerpo que se transmuta, ahora como sujeto deseante, y el amor que desaparece en la fragilidad del instante.

Más allá, o más acá, otros personajes que reproducen las marcas del ser femenino en el ejercicio de la construcción de su subjetividad como Molina que, siendo cuerpo homo, se entrega al amor a partir del registro maternal, amante y amiga. O Rosario Tijeras, la representación artificial de la libertad que, en el ejercicio de una vida frenética, no termina de quebrar la estructura institucional del deber ser. Edwin, el sujeto drag, atrapado entre las convenciones de un mundo de oropel y sus afanes de conseguir el amor eterno.

3.2.2 Segunda constante: el ejercicio de control biopolítico

Una segunda constante, es la fuerza institucional que cae sobre los personajes femeninos y trans, la condena social, la violencia, el exterminio, la muerte.

La Manuela, Molina, Caramelo, Estrella Rodríguez, Macabea, La Loca del Frente, Rosario Tijeras, Cleopatra son cuerpos abyectos que deben someterse al ejercicio de control biopolítico. Los actos de violencia se materializan en los otros, los hombres que, como agentes del sistema, reordenan el mundo. Estas formas de violencia física, cuyo extremo es el asesinato, suelen ejercerse en espacios públicos como la calle, es decir, en la zona de lo público, como si se tratase de un espectáculo; también en espacios cerrados como prostíbulos, cantinas o baños que, no obstante de su aparente

clandestinidad o intimidad, también funcionan como espacios regulados por el sistema heteronormativo.

Los actos de violencia, casi siempre, son protagonizados por manos colectivas, anónimas que, en ese ejercicio de legitimidad masculina, se protegen entre sí. Son los otros, sin rostro, los que asumen el juicio y la sentencia finales. No hay identidad nominal en la mano que asesta los golpes, incluso cuando se trata de fuerzas institucionales como la policía.

Otro denominador común constituye la nocturnidad como atmósfera en la que se desarrollan esos actos de violencia. La noche –la oscuridad de la calle, de los bares o prostíbulos, la luz tenue de un baño– resulta el espacio dramático que potencia la narración, pero que también opera como el escenario de lo impune, aquello que está al margen de la racionalidad, la luz.

El escarnio público y anónimo, la oscuridad como atmósfera dramática ratifican el signo de la impunidad que margina a ese cuerpo otra, a esa forma de sexualidad disidente.

3.2.3 Tercera constante: el ejercicio performativo

Una tercera constante, es la necesidad de construir las neo subjetividades a partir del ejercicio performativo. Pelucas, trajes y maquillajes; formas del habla; sexualidades expansivas se muestran en varios de los personajes femeninos y trans. El acto de reconstrucción genérica, en tanto subjetividad transitiva, potencia la creación de una forma de identidad en mutación. Lo performativo opera como puesta en escena de esa neo subjetividad y, al mismo tiempo, fisura la idea de una identidad única, heteronormativa.

La puesta en escena permite articular el relato a partir de la dramatización teatral de la historia, sobre todo en los casos en los que los personajes se articulan a escenarios espectaculares, como Cobra, Edwin, Sirena o Cleopatra. En estos casos, lo performativo se desarrolla no solamente en tanto cuestionamiento de la identidad genérica, sino también como configuración de un espectáculo artístico.

La búsqueda de una reasignación genérica determina que los personajes adopten formas performativas de configuración del yo, que van desde mecanismos ortopédicos y artilugios de utilería corporal, hasta transmutaciones transgenéricas. Del acto de travestimiento como tal, transitan hacia las prácticas transexuales y/o transgenéricas.

De esta manera, la sexualidad se expande hacia los límites normativos del sistema hetero y quiebra esos mismos límites. En ese ejercicio, sobre todo los cuerpos trans, suelen hiperbolizar el discurso de lo genital masculino, como si la sobredimensión se constituyese también en una forma de performatizar el cuerpo, de dotarlo del signo disidente.

3.3 Motivos

En el juego del espacio polifónico los personajes se encuentran, a partir de lo que he denominado motivos, es decir, elementos de la narración que potencian el movimiento del drama.

3.3.1 Primer motivo: el espejo

Un primer elemento que aparece con frecuencia es el espejo, a través del cual comienzan sus ritualidades diarias de transformación. La superficie en la que se refleja el rostro permite constatar la idea del sujeto, en tanto doble que, en el ejercicio de la performatividad, se transmite en otro. La Manuela y Cobra son ejemplos concretos de la implementación de este recurso, así como Caramelo y Rosario Tijeras.

El espejo es el otro que se mira así mismo. Son frecuentes las escenas en que ese otro yace en un espacio de intimidad consigo mismo, pero de una intimidad que no necesariamente es complaciente o silenciosa; por el contrario, esa intimidad suele ser interpeladora, como si ahí, en el mínimo espacio de la proximidad, el sujeto –el personaje literario– tuviese que ratificar su ejercicio de constitución.

3.3.2 Segundo motivo: el trabajo marginal

Todos los personajes desarrollan trabajos precarios como prostitutas, empleadas de oficina o fábricas, costureras, sicarias. Son casos especiales los de Cleopatra que, luego de ser una lideresa de una villa marginal, termina como exitosa cantante internacional, o Estrella Rodríguez que vive un breve momento de gloria. Sirena, a pesar de la potencia de una voz única, parece condena a sobrevivir al margen del circuito artístico internacional.

La marginación laboral se constituye, de esta manera, en otra marca histórica, otro elemento de discriminación social que inscribe a esos cuerpos en un ámbito limítrofe del sistema heteronormativo. Para el sujeto marginal –femenino o femenino trans– el mundo socio-económico le resulta una estructura férrea, imposible de modificar.

3.3.3 Tercer motivo: el amor

En los personajes el amor se constituye como la potencia fundamental, el motor que determina las acciones y que sentencia también los finales. En este sentido, el beso se expresa como el motivo amoroso que impulsa la narración.

La Manuela besa a Pancho, su amante, y se condenará a la muerte. El beso de Molina y Valentín que fisura, en la fragilidad del instante, el orden de la cultura. Ese beso anhelante de Macabea que imagina recibir de Olimpo, ese beso que supone el futuro. El beso que recibe Rosario Tijeras, al mismo tiempo que un balazo: amor y muerte encandilados para siempre. El beso único del que Cleopatra emergerá como lesbiana, amando a Qüity en la plenitud de la transformación.

3.4. Los narradores

Finalmente, estos personajes han sido mirados, confeccionados en el ejercicio de la narración por una serie de narradores –focalizaciones, niveles de la narración, tipos, espacios y tiempos– que han dado cuenta de su razón de ser.

Algunos de ellos, en el plano de la construcción textual, han respondido a una voluntad por travestir el orden de la narración. Son los casos de La Manuela, Cobra, La loca del Frente, Sirena, Cleopatra. Sus universos novelados evidencian una intención por configurar la narración a partir de la superposición de capas narrativas, voces y registros que concuerdan con la tematización del cuerpo trans. De lo que resulta una proximidad integral entre la historia y la narración.

Otros personajes trans, como Caramelo, la peluquera anónima, Edwin aparecen en las novelas confeccionados a partir de narraciones más convencionales, aunque siempre adscritas a registros polifónicos, que tematizan en cuerpo trans, aunque no necesariamente a partir de técnicas de travestimiento lingüístico.

En el caso de los personajes femeninos, como Molina (desde la mirada del sujeto femenino) Macabea, Rosario Tijeras, Li o Estrella Rodríguez, responden a formas

particulares de construcción narrativa, anotadas en los capítulos correspondientes, cuya base común es la constitución de formas de neo subjetividad, cuerpo otra.

Cuerpo *otra*, que, en el ejercicio de su proximidad interpretativa, la mirada, conforman un universo particular de singularidades y voces, una antología del cuerpo disidente.

Bibliografía

Libros:

- Agamben, Giorgio. *Qué es lo contemporáneo*, Argos, Chapecó, 2009.
- Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- Arroyo, Jossianna. Reseña sobre Ben Sifuentes-Jauregui, *Travestism, Masculinity and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002, en Reseñas, Revista Iberoamericana, 2004.
- Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 1997).
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993.
- Bajtín, Mijael, *Teoría y estética de la novela*, Taurus Humanidades, España, 1989.
- Estética de la creación verbal*, Siglo Veinte editores, México, 1982.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1986.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo Veintiuno editores, México 1973.
- , “L’ effec du réel”, en *Communications*, París, 1968.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- Barradás, Efraín, *El macho como travesti. Propuesta para una historia del machismo en Puerto Rico*, PDF, Repositorio digital Zalomati, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.
- Baudillard, Jean, *Pour une critique del’conomie politique du signe*, París, Gallimard, 1972.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires, AR: Sudamericana, 1999.
- Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad y técnica y otros textos*, Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, Buenos Aires 2012.

- , *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
- Beverly, Jhon, Diamela Eltit y otros, *Provisoria-mente, textos para Diamela Eltit*, compilado por Antonio Gómez, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.
- Blanco, Fernando, “Ciudad sitiada, ciudad sidiada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, revista de la Facultad de Filosofía y humanidades, Universidad de Chile, ISSN 0717-2869.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Butler, Judith, *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Cuerpos que importan*, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo", Buenos Aires, AR: Paidós, 2002.
- Cabezón, Gabriela, *La virgen cabeza*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Barcelona, 1999.
- Cevallos, Santiago, *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Iberoamerica-Vervuert, Madrid, 2012.
- Castillo, Alejandra, *Imagen, cuerpo*, Palinodia, Buenos Aires, 2015.
- Cercas, Javier, *El punto ciego*, Literatura Random House, Colombia, 2006.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa, ensayos sobre escritura*, Barcelona, Antropos, 1995.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría, Literatura y sentido común*, Acantilado, Barcelona, 2015.
- Corral, Wilfrido, en *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Estudios Literarios y Culturales No. 4, Quito, 2010.
- Lauretis, Teresa de, *Sujetos excéntricos, la teoría feminista y la conciencia histórica*: s.e., s.f.
- Deleuze y Guattari, Gilles y Felix, *El Cuerpo sin Órganos*, 2000; *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Donoso, José, *El lugar sin límites*, Alfaguara, México, 2012.
- Durend, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Taurus, Madrid, 1981
- Franco, Jean, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996

-----, *Sueños de exterminio, homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2004.

Deleuze, G., *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós Studio básica, Barcelona, 1989.

Di Filippo, Marilé, “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura es clave epistemológica”, UBA-CONICET-UNR.

Echavarren, Roberto, *Arte andrógino, estilo versus moda en un siglo corto*, Puñaladas ensayos de punta, Colihue, Argentina, 1998.

Espinosa, German, *La tejedora de coronas*, editorial pluma, Colombia, 1982.

Falconí Trávez, Diego, *De las cenizas al texto, Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2016.

Franco, Jean, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996.

Franco, Jorge, *Rosario Tijeras*, Plaza&Janés, Bogotá, 1999.

Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1993.

-----, *Historia de la sexualidad. 1: la voluntad de saber*, MX: Siglo Veintiuno, 1977.

-----, *Historia de la sexualidad. 2: el uso de los placeres*, Buenos Aires, AR: Siglo Veintiuno, 2003.

-----, *Los anormales: curso en el College de France, 1974-1975*, México, MX: Fondo de Cultura Económica, 2001.

----- *El cuerpo utópico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

Garramuño, Florencia, *Mundos en común, ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 2015.

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996.

----- *El texto narrativo, teoría de la literatura y la literatura comparada*, Síntesis, Madrid, 1996.

Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

-----, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

Gfellner, Sibylle, *Personajes míticos femeninos en el escenario: Malinche, Coatlicue, Las vírgenes y la madre Patria*, de, Iberoamericana, Frankfurt, 1999.

-----, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Cuarto Propio, Santiago, 2008.

Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad, sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Cátedra, Madrid, 1992.

Giorgi, Gabriel, *Sueños de exterminio, Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2004.

Giorgi, Gabriel, *Formas comunes, Animalidad, cultura, biopolítica*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.

Guerra-Cunningham, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo* Colcultura, Santiago, 1994; Santiago.

Guerra, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Cuarto Propio, 2008.

Handelsman, Michael, H. *Amazonas y Artistas, Un estudio de la profesora de la mujer ecuatoriana*, Tomos I y II, Colección Letras del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978.

----- *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana: hacia una lectura decolonial*, Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana, Cecal, Barcelona, 2012.

Howe, Katherine, *El libro de las brujas, Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*, Alba Clásica, Barcelona, 2014.

Irigaray, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, Edgapu, BCN, 2013.

----- *El sexo que no es uno*, Tres cantos, Akal, 2009.

Kristeva, Julia, *Al comienzo era el amor, psicoanálisis y fe*, Gedisa, Barcelona, 1985.

----- *Sol negro. Depresión y melancolía* (1987), Monte Ávila Editores, 1997.

Kulawik, Krysztof, *Travestismo lingüístico, El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Iberoamerica, 2009, Madrid.

-----, "Seminario 3. La Psicosis", Paidós, Buenos Aires, 1986.

Lacan, Jacques, "El estadio del espejo como formación del yo", en *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México, 2009.

- Lalo, Eduardo, *Simone*, Corregidor, Buenos Aires, 2013.
- Lemebel, Pedro, *Loco afán*, Anagrama, Barcelona 2000.
- *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Lipovestky, Gilles, *La tercera mujer*, Anagrama, Barcelona, 1999
- Lispector, Clarice, *La hora de la estrella* (1977), Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- López, Bertha, “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”, *Estudios Filológicos*, No. 40, Universidad del Bío-Bío, Facultad de Educación y Humanidades, Chillán, Chile, 2005
- Mayoral, Marina, (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, 2da. Ed. Madrid, 1983.
- Medeiros, María Teresa, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana. Una relectura crítica*, Cuarto Propio, Michigan, 2004.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Moreano, Alejandro, *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano, La literatura como matriz de cultura*, Selección y estudio introductorio Alicia Ortega Caicedo, Tomo I, Ediciones Encuentros sobre Literatura Ecuatoriana, Universidad de Cuenca, 2014.
- Morín, Edgar, *El método, el conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid 1988.
- *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, México D.F., 1997.
- Nancy, Jean Luc; *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid, 2003
- Navas, Victoria, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel: formas de la no-violencia en la representación, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Estudios Literarios, Bogotá, 2014.
- Negri, Antoni, “El monstruo político” en *Elogio de lo común*, Madrid, Paidós, 2012.
- Noya, Elsa, “Prólogo” a *Simone*, de Eduardo Lalo, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2013.

Nunes, Benedito O Drama da Linguagem: *Uma leitura de Clarice Lispector*, 1989, Ática São Paulo.

Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, Punto de lectura, España, 2008.

-----*Cuando entonces*, Punto de Lectura, España 2008.

Ortega, Alicia, “La construcción de Quito en su novelística contemporánea: violencia simbólica, travestismo y fuerzas ocultas”, en “Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana ‘Alfonso Carrasco Vintimilla’”, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Cuenca, 2000.

Ortega Julio, *El principio radical de lo nuevo*, Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998.

Osorio, Valeria, *Escritura, lenguaje y subjetividad en la hora de la estrella de Clarice Lispector*, tesis, Universidad Javeriana, 2013, Bogotá.

Palou, Pedro Ángel, *Casa de la magnolia*, Editorial Sudamericana, México, 2004.

Pampín, María Fernanda “La explosión del folletín en La hora de la estrella”. El matadero. No. 6: 136-145, 2009.

Pauls, Alan, *El pasado*, Anagrama, Barcelona, 2003.

Pecanha do Nascimento, Érica *Vozes marginais na literatura*, SR.

Pérez, Janet, *Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después*, Anthropos, Barcelona, 1996.

Perlongher, Néstor, *Prosa plebeya*, Colihue, Buenos Aires, 1997.

Ponce, Javier, *Resígnate a perder*, Seix Barral-Biblioteca Breve, Quito, 1998.

Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2011.

-----, “Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle”, Blog Artillería Inmanente, 2013.

Pouillon, Jean., *Temps e roman*, Éditions Gallimard, París, 1993.

Jung, Carl Gustav, “Los arquetipos y el inconsciente colectivo” en *Obra completa de Carl Gustav Jung*, Trotta, Madrid, 2012.

Quintanilla Coro, Víctor Hugo, “La mujer definitiva: Mujer, discurso y descolonización en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende”, en Memorias de

JALLA, Tucumán, 1995, Vol.II, páginas 496-503, Tucumán Proyecto “Tucumán en los Andes”, 1997.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1982.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2005.

Ramos, Julio, *Sujetos al límite: ensayos de cultura literaria y visual*, Monte Ávila, Caracas, 2011.

Reati, Fernando, “Mujer y posfeminismo: ‘sexo-ficción’ en *Anatomía humana* de Carlos Chernov, en Memorias de JALLA, Tucumán, 1995, Vol.II, páginas 512-520, Tucumán Proyecto “Tucumán en los Andes”, 1997.

Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Pensamiento contemporáneo 56, Paidós. I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

-----*Tiempo y narración*, Tomos I, II, y III, Siglo veintiuno editores, México, 1995.

Richard, Nelly, *Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1993.

----- *Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile 1993.

----- *Residuos y metáforas*, Cuarto Propio, Chile, 1998.

Russotto, Mária, *Tópicos de retórica femenina*, Monte Ávila, Caracas, 1990

Sánchez Baute, Alonso, *Al diablo la maldita primavera*, Alfaguara, Bogotá, 2003.

Santos-Febres, Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*, stockcero, NY, USA, 2008.

Sanyal M., Mithu, *Vulva, la revelación del sexo invisible*, Anagrama, Barcelona, 2012.

Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su Literatura*, Fernández Moreno, César (coordinación e introducción), Unesco, Siglo veintiuno editores, México 1972.

----- “La simulación” en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

-----*Cobra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003.

Sifuentes-Jauregui, Ben *Travestism, Masculinity and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002, en *Reseñas*, Revista Iberoamericana, 2004.

Steiner, George, *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009.

Soley, Beltrán, Patricia, *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*, Anagrama, Barcelona, 2015.

Speranza, Graciela, *Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona, 2012.

Spivak, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial, hacia una historia del presente evanescente*, Ediciones Akal, Madrid, 2010

Vargas Llosa, Mario, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Varcácel, Amelia, *Sexo y filosofía*, Antrophos, Bogotá, 1994

Ziga, Itziar, *Devenir Perra*, Melusina, España, 2009

Artículos:

Aguirre Prada, Lina Sujetos *Prét-á-Porter*. Construcción de la identidad de género en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute, “Cuadernos de Literatura”, Bogotá (Colombia), 13 (24), enero-junio, 2008.

Alba D. Skar, Stacey (2007): “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras* y *María llena eres de gracia*”, *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, nº 25, diciembre 2007, 115-131.

Alvarez-Borland, Isabel, “Identidad cíclica de *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, Número 73, Octubre-Diciembre, 1973.

Arboleda, Paola, “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en *Lemebel*, Perlongher y Arenas”, *revista Iconos*, No. 39, Quito, 2010.- Arroyo, Jossianna, reseña sobre Ben Sifuentes-Jauregui, *Travestism, Masculinity and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002, en *Reseñas*, Revista Iberoamericana, 2004.

Arteaga, Andrés, “El cuerpo travesti como urdimbre neobarroca y como desecho en la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy”, *Affectio Societatis* No.9, diciembre,

2008, Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia, <http://Antares.udea.edu.co/psicom> (afeccio&html).

Artieda, Pedro, “Entre la oscuridad, los laberintos urbanos y los aires nuevos. La narrativa gay y trans del Ecuador”, en “Revista Nacional del Cultura”, 18, septiembre-diciembre, 2012, Quito.

Arróniz, López Guillermo, “La virgen cabeza”, <https://www.ellibrepensador.com/2012/06/06/la-virgen-cabeza-gabriela-cabezon-camara/>

Báder Petra, “La metamorfosis del espacio en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”, Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central : 205-214, 2014.

Blanco, Fernando, “Ciudad sitiada, ciudad sidiada. Notas para le lectura de *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, Cyber Humanitatis, 2001, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Bianchi, Paula Daniela, “Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”, Centro virtual Cervantes, Orbis Tertius-2009, vol. 14, Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de la Teoría y Crítica Literaria, Argentina.

Bobes, María del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye” en *El personaje novelesco*, Mayoral Marina, Coord. Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

Butler, Judith, “Las inversiones sexuales”, en *Construyendo identidades, Estudios desde el corazón de la pandemia*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1995.

-----“Imitación e insubordinación de género” <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/imitacion-e-insubordinacion-de-genero.pdf>, 2009.

Castilla del Pino, Carlos, “La construcción del personaje”, en *El personaje novelesco*, Mayoral Marina, Coord. Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

Castillo, Carolina (2004): “Colombia: violencia y narración”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html>

Castro Arias, Matías, “Travestismo y mal en *Salón de belleza* de Mario Bellatín” *humanidadesyarte*, udec, cl, s/f.

Dei, Daniel H., “La lógica del travestismo y el metarrelato de la Postmodernidad” en *Postmodernidad y Postcolonialidad, breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Alfonso de Toro (ed.), Vervuert, Iberoamericana, 1997, Madrid.

Díaz Ruíz, Fernando, “La identidad gay de una drag queen globalizado en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute, “Estudios de Literatura Colombiana”, NO. 26, enero-junio, 2010.

Fenichel, Otto, “La psicología del transvestismo”, en *Psicoanálisis y desviaciones sexuales*, Ediciones Horné S.A.E, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1967.

González Ortuño, Gabriela, “Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y Teorías. Posgrado de estudios latinoamericanos UNAM.

http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf

González, Patricia Elena, “Ángel vs Diablo: la mujer en la novela latinoamericana”, revista Chichamaya, Universidad del Atlántico, Colombia, s.f

González Cecilia, “La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede estar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2012000100005

Guerra, Lucía, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, *Hispanoamérica*, 43, 1986.

-----, “Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana”, en *Discurso Literario*, VI, 2, 1989.

Gutiérrez, Miguel, “Las heroínas de la novela latinoamericana”, revista *Libros & Artes*, Biblioteca Nacional del Perú, No. 7, 2004.

Haesendonck Kristian, Van, “El cuerpo permeable : construcciones de identidad en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres” -Prepared for delivery at the 2001 meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC, September 6-8, 2001-, Leiden University

Hill, Suzan, “La escritura Como Traducción: *Tres tristes tigres* y una *Cobra*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, Número 73, Octubre-Diciembre, 1973.

Lanser, Susan S. “La posibilidad de una narración feminista”, en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Ed. Sullá Enric, Crítica, Barcelona, 1996.

Little William T., “Notas sobre *Tres tristes tigres*, Revista Iberoamericana, Vol. XXXVI, Número 73, Octubre-Diciembre, 1973, <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2448/2638>

Ludmer Josefina *Tres tristes tigres. Órdenes literarios y Jerarquías sociales*”, Revista Iberoamericana, Vol. XXXVI, Número 73, Octubre-Diciembre, 1973.

Martínez, Tomás, *La muerte no es un adiós*, La Nación, Buenos Aires, septiembre de 1997.

Moreano, Alejandro, *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano, La literatura como matriz de cultura*, Selección y estudio introductorio Alicia Ortega Caicedo, Tomo I, Ediciones Encuentros sobre Literatura Ecuatoriana, Universidad de Cuenca, 2014.

Moyano, Marisa, “*Tres tristes tigres: la fiesta del lenguaje*”, 2004, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/trestigr.html>

Muñoz Sara, “El travestismo como metáfora en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres”, CUADERNOS DEL CILHA. Nº 7/8 (2005-2006).

Rimmon, Shlomith, “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”, en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Ed. Sullá Enric, Crítica, Barcelona, 1996.

Rodríguez-Monegal, Emir, “La nueva novela latinoamericana”, AIH, Acatas III (1968), Universidad de Yale, Centro Virtual Cervantes.

Stanzel, Franz K, “La mediación narrativa”, en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Ed. Sullá Enric, Crítica, Barcelona, 1996.

Osorio, José, “Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa”, [http://www.academia.edu/5305347/ROSARIO TIJERAS CINE NEGRO Y CULTURA MAFIOSA](http://www.academia.edu/5305347/ROSARIO_TIJERAS_CINE_NEGRO_Y_CULTURA_MAFIOSA)

Pumpin, María Fernanda, “La explosión del folletín en *La hora de la Estrella*”, ElMatadero, http://www.academia.edu/329606/La_explosi%C3%B3n_del_follet%C3%ADn_en_La_hora_de_la_estrella

Rodríguez-Abruñeiras, Paula, Enfermedad, identidad y simbolismo en *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, LETRAS 85 (122), 2014

Rossi, Leandro, “La virgen cabeza, icono de la villa”, <http://escriturasindie.blogspot.com/2012/07/la-virgen-cabeza-el-icono-de-la-villa.html>

Suárez, Mariana Libertad, “Representación del sujeto femenino en la novela hispanoamericana contemporánea”, revista Temas, No. 54, Caracas, 2008.

Torres Antonio, “Tradición y transgresión en *Rosario Tijeras*”, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/rtijeras.html>

Trelles Paz, Diego (2005): “*Rosario Tijeras*, Jorge Franco” [reseña], *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura y lingüística*, 3 (Austin, TX: University of Texas), 102-103 <http://www.pterodactilo.net/tres/Resenas.pdf>-Stacey Alba D. Skar, Western Connecticut State University, Department of World Languages & Literature, USA. “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras* y *María llena eres de gracia*”, ALPHA N° 25 Diciembre 2007 (115-131)- Llosa Vargas, Mario, *Disparen sobre el novelista*, Clarín, enero de 2001.

Vargas, José, “La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea”, *Revista Comunicación de Costa Rica* en 2002, Costa Rica, 2002.

Van Haesendonck, Kristian, “*Sirena Selene vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones?” <http://www.redalyc.org/pdf/377/37715206.pdf>, 2003.

Entrevistas:

Costera, Irene, “Cómo los cuerpos llegan a ser materia. Una entrevista a Judith Buthler”, 2009, http://antroposmoderno.com/antropo-version-imprimir.php?id_articulo=1272.

Guilbert, Rita, “Guillermo Cabrera Infante. Entrevista sobre *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, Número 73, Octubre-Diciembre, 1973. <https://www.viceversa-mag.com/eduardo-lalo-la-condicion-humana-no-esta-asociada-al-exito/>

Cuadros anexos

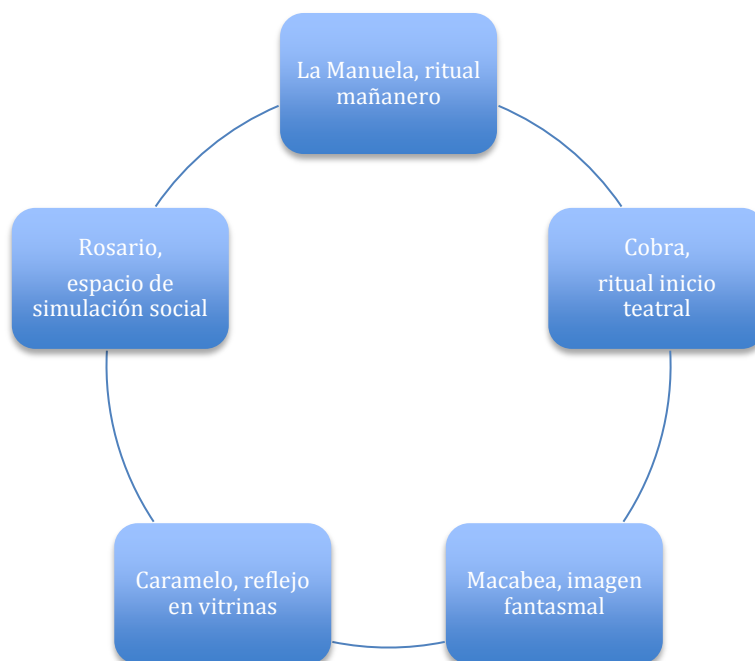
Anexo 1. Cuadro matriz:

En este cuadro se establecen las correspondencias y diferencias entre los personajes, a partir de las “constantes” y los “motivos” que los aproximan o los distancian. También se incluye la presencia de los narradores que han organizado el discurso de las novelas estudiadas.

	Espejo	Cuerpo animalidad	Cuerpo cirugía	Edad	Trabajo	Pene / Falo	Beso	Amor	Canto / Voz	Muerte / Violencia	Narradores
La Manuela	ritual de inicio			vieja	prostituta	gran dimensión	beso de la muerte / Pancho	amor a Pancho	voz / canto de boleros	muere en calle	hetero / homodiegético
Estrella		hipopótamo		?	cantante	?	besos lascivos	amor a la música		muere	hetero / homodiegético
Cobra	ritual de inicio	monstruoso	cirugía	?	teatro lírico	gran dimensión				muere	hetero / homodiegético
Molina		pantera / mujer araña / zombie		mediana edad	diseñador de escaparates	gran dimensión	beso liberador con Valentín	amor a Valentín		muere en calle	autodiegéticos
Macabea	superposición con escritor			joven	empleada oficina		beso anhelante de Olimpo	amor a Olimpo		muere en calle	hetero / homodiegético
Caramelo	reflejo en vitrinas			joven	prostituta					muere en calle	hetero / homodiegético
Rosario T.	espacio de simulación			joven	sicaria		beso de la muerte	amor ambiguo		muere en hospital	autodiegéticos
(...)				?	pelquera						autodiegéticos
La Loca del Frente				vieja	costurera		besos apasionados con Carlos	amor a Carlos	canta boleros		hetero / homodiegético
Edwin				joven	drag queen		beso con amante	amor platónico			autodiegéticos
Sirena				joven	cantante	gran dimensión	besos con clientes	amor a la música	voz / canto de boleros		homo / héterodiegético
Cleopatra			cirugía	mediana edad	prostituta / lideresa	gran dimensión	beso con Qüity	amor a Qüity	cantante existosa		autodiegéticos / héterodiegéticos
Li				joven	empleada fábrica		besos con escritor	amorlésbico			autodiegéticos

Anexo 2. Espejo:

Un motivo contante en las novelas ha sido la presencia del espejo, en tanto objeto que potencia el reconocimiento del sujeto, así como su ritualización.



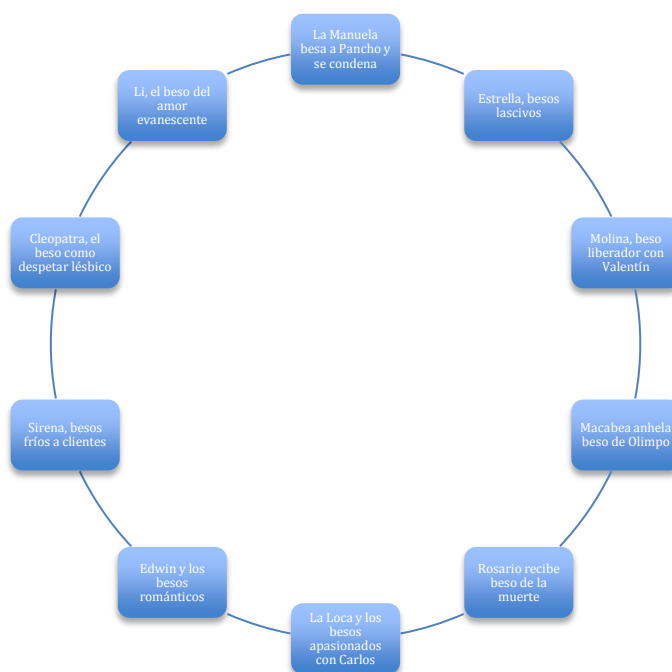
Anexo 3. Violencia y muerte

El ejercicio de control biopolítico de la sociedad hetero normativa, en tanto ejercicio condenatorio, se evidencia en varias de las novelas estudiadas.



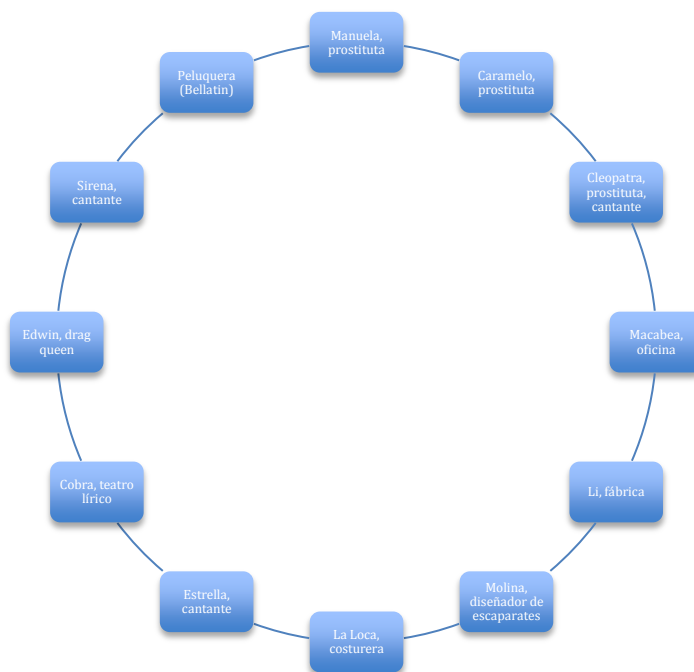
Anexo 4. Beso

Para los personajes estudiados, el beso constituye una acción fundamental en el acto de construcción de su subjetividad.



Anexo 5. Trabajo

La precariedad laboral determina la marginación social en la que se encuentran varios de los personajes. No obstante, algunos encuentran en el arte un espacio de trabajo diferente



Anexo 6. Narradores

La presencia de diversos narradores resulta una constante sugerente al momento de constituir novelas sobre el cuerpo otra, la sexualidad disidente.

Novela	Narradores
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/> El lugar sin límites	<input type="checkbox"/> Hetero/homodiegéticos
<input type="checkbox"/> Tres tristes tigres	<input type="checkbox"/> Hetero/homodiegéticos
<input type="checkbox"/> Cobra	<input type="checkbox"/> Hetero/intradiegéticos
<input type="checkbox"/> El beso de la mujer araña	<input type="checkbox"/> Autodiegéticos
<input type="checkbox"/> La hora de la estrella	<input type="checkbox"/> Hetero/homodiegéticos
<input type="checkbox"/> Resignate a perder	<input type="checkbox"/> Hetero/autodiegéticos
<input type="checkbox"/> Rosario Tijeras	<input type="checkbox"/> Autodiegéticos
<input type="checkbox"/> Salón de belleza	<input type="checkbox"/> Autodiegético
<input type="checkbox"/> La Loca del Frente	<input type="checkbox"/> Hetero/homodiegéticos
<input type="checkbox"/> Al diablo la maldita primavera	<input type="checkbox"/> Autodiegético
<input type="checkbox"/> Sirena Selena vestida de pena	<input type="checkbox"/> Hetero/homodiegéticos
<input type="checkbox"/> La Virgen Cabeza	<input type="checkbox"/> Hetero/autodiegéticos
<input type="checkbox"/> Simone	<input type="checkbox"/> Autodiegético

